

RESIDENZ
THEATER

DIE DREI- GROSCHEN- OPER

BERTOLT BRECHT
UND KURT WEILL

MITARBEIT ELISABETH HAUPTMANN

DIE DREI- GROSCHEN- OPER

**BERTOLT BRECHT
UND KURT WEILL**

MITARBEIT ELISABETH HAUPTMANN

Digitale Ausgabe in Auszügen.

Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für 2,50€ an der Theaterkasse und in den Foyers erwerben.



Die Audioeinführung und vieles
mehr zum Stück finden Sie in
unserer digitalen  **RESI WELT.**



DIE DREIGROSCHENOPER

von Bertolt Brecht (Text) und Kurt Weill (Musik)
unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann

Aufführungsrechte **Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin**

Premiere am **27. September 2026**
im **Residenztheater**

Macheath, genannt Mackie Messer, Chef einer Platte
von Straßenbanditen **Moritz Treuenfels**
Jonathan Jeremiah Peachum, Chef einer Bettlerplatte
und Besitzer der Firma »Bettlers Freund«
Oliver Stokowski
Celia Peachum, seine Frau **Cathrin Störmer**
Polly Peachum, ihre Tochter **Isabell Antonia Höckel**
Brown, oberster Polizeichef von London **Max Rothbart**
Lucy, seine Tochter **Liliane Amuat**
Spelunken-Jenny **Vassilissa Reznikoff**
Moritatensänger/Filch/Münz-Matthias/Smith
Lukas Rüppel
Bettler/Straßenbanditen/Sexarbeiterinnen/Konstabler
Jonathan Joël Albrecht, Raphaela Baumgartner,
Lilith Kampffmeyer, Volodymyr Melnykov,
Nadja Sabersky, Victoria Spindler, Levin Rashid Stein

Musikalische Leitung und Klavier, Harmonium
Stephen Delaney/Hibiki Sagae
Altsaxophon, Sopransaxophon, Flöte **Wolfgang Roth**
Tenorsaxophon, Klarinette, Bassklarinette,
Sopransaxophon **Katharina Pfeifer**
Trompete **Philipp Staudt**
Posaune, Bass **Leo Gmelch**
Gitarre, Banjo **Norbert Bürger**
Schlagzeug **David Pätsch**

Inszenierung und Bühne Philipp Stölzl
Musikalische Leitung Stephen Delaney
Mitarbeit Bühne Franziska Harm
Kostüme und Puppen Kathi Maurer
Choreografie Sommer Ulrickson
Puppenbau und Einstudierung Puppenspiel
Christian Blank
Licht Gerrit Jurda
Dramaturgie Ewald Palmetshofer

Regieassistentz Antonia Schmidt, Emilia Alice Wendelin, Chiara Bragagna
Musikalische Assistenz Hibiki Sagae
Bühnenbildassistentz Hanna Ruhfus
Kostümassistentz Marie Sophie Heinen, Lilien Vincze
Dramaturgieassistentz Lea Maria Unterseer
Regiepraktikum Selahattin Genis, Jana Sauer
Inspizienz Wolfgang Strauß
Soufflage Simone Rehberg

Für die Produktion

Bühnenmeister Maximilian Gassner
Beleuchtungsmeister Martin Feichtner, Wolfgang Förster, Fabian Meenen
Stellwerk Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller, Thorsten Scholz
Konstruktion Paul Demmelhuber
Ton Thomas Hüttl, Nikolaus Knabl
Sound Supervision Michael Gumpinger
Video Christoph Heinold, Valerie Weikert
Requisite Paul Condor, Peter Jannach, Lisa Sanner, Robert Stoiber, Luisa Struckmeyer, Anna Wiesler
Maske Christian Augustin, Susanne Gross, Sarah Stangler
Garderobe Paula Gromer, Semali Jayatunge, Marie Opfermann, Maria Regel, Kathrin Würmseher, Yuan Yuan Wang

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor Andreas Grundhoff
Kostümdirektorin Enke Burghardt
Technischer Leiter Residenztheater Felix Eschweiler
Dekorationswerkstätten Michael Brousek
Ausstattung Lisa Käßler
Beleuchtung Gerrit Jurda
Video Jonas Alsleben
Ton Nikolaus Knabl
Requisite Anna Wiesler
Rüstmeister Peter Jannach, Robert Stoiber
Mitarbeit Kostümdirektion Anna Gillis
Damenschneiderei Gabriele Behne, Petra Noack
Herrschneiderei Carsten Zeitler, Mira Hartner
Maske Isabella Krämer
Garderobe Cornelia Faltenbacher
Schreinerei Dominik Boss
Schlosserei Josef Fried
Malersaal Katja Markel
Tapezierwerkstatt Martin Meyer
Maschinentechnische Abteilung N.N.
Transport Dominik Korb
Bühnenreinigung Concetta Lecce

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

PEACHUM

Anstatt dass, anstatt dass
Sie zu Hause bleiben und im warmen Bett,
Brauchen sie Spaß, brauchen sie Spaß,
Grad' als ob man ihnen eine Extrawurst
gebraten hätt'.

Bertolt Brecht, »Die Dreigroschenoper«

FAST DER ANFANG DES MUSICALS

ELISABETH HAUPTMANN ÜBER DIE ARBEIT AN DER »DREIGROSCHENOPER«

1972 erschien der Dokumentarfilm »Die Mit-Arbeiterin« über Elisabeth Hauptmann. Für diesen Film von Karlheinz Mund führte das Filmteam umfangreiche Gespräche mit Hauptmann und zeichnete diese auf Tonband auf. Die Literaturwissenschaftlerin, Politologin und Autorin Sabine Kebir hat diese Aufnahmen in ihrem Buch »Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht« als Transkripte zugänglich gemacht und kommentiert. Das Wechselspiel aus Kebirs Autorinnenstimme und Hauptmanns O-Ton gibt Einblick in die Entstehung der »Dreigroschenoper« aus der Perspektive der langjährigen Mitarbeiterin Brechts. Sabine Kebir schreibt:

1972 erzählte die Hauptmann den Filmern, wie sie Brecht den Stoff schmackhaft gemacht hatte:

»Man wusste ja so ungefähr, was er mochte. Als ich die »Dreigroschenoper« gelesen hatte, habe ich ihm die Szenen mal so kurz erzählt. Ich habe ein bisschen gewusst, was ihm gefiel. Mir hat es aber auch gefallen.«

Barbara Brecht-Schall machte mich kürzlich darauf aufmerksam, dass ihren Erkenntnissen nach nicht die Hauptmann, sondern Helene Weigel den Dreigroschen-Stoff aufgestöbert hat. Auch das wäre eine großartige Nachricht! Sie würde den kreativen experimentellen Charakter des ganzen Brecht-Clans nur bestätigen! Wie dem auch immer sei, die Hauptmann war es jedenfalls, die John Gays »Beggar's Opera« in einer Weise aufbereitete, dass Brecht daraus etwas machen konnte. Fest steht: Ohne ihre Übersetzung gäbe es die »Dreigroschenoper« nicht. Elisabeth Hauptmann 1972 in den Filmgesprächen:

»Ich las von einem interessanten Stück in den englischen Zeitungen. Aber dass das so akut war in England – wegen dem Datum, 1928 –, das hatte ich gar nicht so mitbekommen, das war ja 200 Jahre alt. 1728 wurde es zum ersten Mal aufgeführt. (...) Ich habe aber dann die Songs durchgesehen und gesagt: Also die sollten wir nicht nehmen, nur die Melodie vom ersten, die fand ich so schön. Da hat Brecht jetzt die anderen Worte: »Wach auf, du verrotteter Christ...« Und das war ja alles für uns eine Überraschung, wir haben es auf Spaß hin gemacht. (...) Was haben wir da investiert – ein halbes Jahr Arbeit, vom Winter 1927, 1928 bis zum Sommer, etwas über ein halbes Jahr.«

Dass nicht wenig Text des Szenariums, der Dialoge, direkt auf die Übersetzung der Hauptmann zurückgeht, ist lange bekannt. Die Veränderungen Brechts waren stets in erster Linie dramaturgischer Art, er gab den Stoffen seinen ganz besonderen »Dreh«. Und den eigentlichen Erfolg der »Dreigroschenoper« bestimmten zweifellos die Songs. Der war aber keineswegs vorhersehbar.

»Wir sagten: Es wäre gut, wenn es ankommen würde. Dann hätten wir auch etwas mehr Geld gehabt, wir hatten ja nicht viel Geld damals. Aber Sicherheit war gar nicht drin.«

Die Songs der »Dreigroschenoper« wurden in Deutschland sofort Gassenhauer und sollten das Stück weltberühmt machen. Elisabeth Hauptmann 1972:

»Ich glaube, man kann sie fast als das erste Musical, den Anfang des Musicals, bezeichnen. In der »Dreigroschenoper« heißt es: ein Stück mit Musik. Und Vorbilder waren ja damals sehr viel amerikanische Songs. Wir haben damals ungeheuer viel von Amerika übernommen, das war ja die Zeit des Amerikanismus, das war ja unwahrscheinlich. Das habe ich schon oft gesagt. Ich selbst sammelte ja Platten. (...) Man ging ja auch in Lokale und hörte dann was; das meiste, weil man das brauchte. Es lag Brecht ebenso sehr. Das war die große Augsburger Liedtradition. Er hat seinen Freunden vorgespielt und vorgesungen. (...) Das hat er dann später in Berlin gelassen.«

Songs konnten unabhängig von einem Stück oder auch zielgerichtet entstehen:

»Das war ganz verschieden. Wenn man geglaubt hat, es wäre richtig. Aber viele wurden auch noch im Nachhinein gemacht, wenn man das Ganze noch einmal durcharbeitete, das Ganze sah und dann vielleicht dachte, das wäre ein Platz. (...) Die Songs kamen so auch als selbständiger Teil heraus, sie waren integriert und selbständig.«

Spontan entstandene Songs, die nicht in Bezug auf eine bestimmte Szene geschrieben sind, wurden oft Jahre später in ein Stück aufgenommen. Manche Songs sind in mehreren Stücken zugleich enthalten, andere wanderten: Der Salomon-Song gelangte von der »Dreigroschenoper« in die »Mutter Courage«.

»Brecht war wirklich sehr ökonomisch mit der Zeit. Wenn er Zeit gewinnen konnte für andere Arbeit, aber auch zum Lesen und für sonstwas, dann benutzte er gerne schon etwas Vorhandenes. (...) Deshalb haben wir nie etwas weggeworfen. Da kam plötzlich: »Ach – da war doch die Stelle, die wir damals nicht gebraucht haben!«

Die Filmer fragten, ob es Brechts ständige Tabubrüche, seine Frechheit, gewesen wären, die den Erfolg der »Dreigroschenoper« ausgemacht hatten.

»Nein, es war nicht nur die Frechheit usw. Brecht hat die Songtexte geschrieben und schon irgendwie im Rohen auch die Melodie dazu gehabt, weil ihm das gefiel für diese Art Stück. Mal gefiel es ihm selber nicht, mal meinte er, es könnte doch auch einigen anderen gefallen. Er hatte doch das Gefühl, dass man mit der »Dreigroschenoper« vielleicht etwas erobern müsse. Vielleicht will das gar keiner? Es war doch so unsicher. Man kann sich nicht vorstellen, wie neu das damals war. Die Schauspieler waren ja selber so hin- und hergerissen. (...) Und wie gesagt – einen Song singen bei Song-Licht und aus der Rolle treten – ja, das waren solche Sachen. Ich habe Ihnen ja schon hundertmal gesagt, dass da die Schauspieler revoltierten: »Das macht man nicht!«

Die Songs und die von manchen Darstellern als Zumutung empfundene Art ihres Vortrags blieb für die Schöpfer bis weit in die Premierenvorstellung am 31. August 1928 immer noch ein Risiko:

»Bei der ersten Aufführung, die ersten fünfzehn bis zwanzig Minuten war es doch ziemlich eisig, ziemlich fremd, befremdend. Das war noch nicht da – bei offener Bühne umbauen, dass man die Versatzstücke alle sah! Das hat doch viele Leute gestört. Das macht man doch nicht! Dafür gab es doch große Vorhänge, die das verhindern konnten, dass man das sah!«. (...) Es ging eigentlich los beim »Kanonensong«. Nun weiß ich nicht, was der Vortrag damals ausgemacht hat. (...) Aber da ging wirklich ein Beifall los – unwahrscheinlich. Aber das war für uns auch noch nicht überzeugend. Ich weiß, da liefen immer noch welche herum und sagten: »Na, so ein Durchfall!««

MAC

Ich verlange ja keine Oper hier.

Bertolt Brecht, »Die Dreigroschenoper«

AUFKLAPPEN UND LOS

EIN GESPRÄCH MIT PHILIPP STÖLZL

In seiner Münchner Zeit zwischen 1917 und 1924 stand Bertolt Brecht in enger Verbindung mit der hiesigen Kabarett-Szene um Karl Valentin und Liesl Karlstadt. Ein Foto zeigt Brecht um 1920 mit beiden in Valentins »Oktoberfestschau« auf der Bühne, 1923 entstand das gemeinsame Filmprojekt »Mysterien eines Frisiersalons«. In einer Notiz aus den frühen 1920er-Jahren schreibt Brecht, Valentin sei ein »durchaus komplizierter, blutiger Witz« und sollte »dem großen Charlie gleichgestellt werden« – gemeint ist Charlie Chaplin. Mich hat das Faible des jungen Brecht für Valentins anarchischen Witz wirklich überrascht – es passte nicht so recht in mein Brecht-Bild. Ebenso verblüfft hat mich, wie viel Humor in seiner »Dreigroschenoper« steckt. War dir die komische Seite des Stücks von Anfang an bewusst oder war das eine Entdeckung während der Proben?

Das Stück hat sich für mich ehrlicherweise auch erst in den Proben ganz erschlossen. Auf die Nähe und beim »Machen« geht da tatsächlich eine Wundertüte auf: Eine irre Mischung aus absurder Albernheit und Groteske, einem wirklich harten Welt- und Menschenbild und melancholisch-abgeklärten und trotzdem intensiven Liebesgeschichten. Diese Collage-Technik hat eine absolute Modernität, ist aber beim Inszenieren und Spielen eine echte Herausforderung, weil man tonal ständig scharfe Kurven und Brüche bewältigen muss. Ich finde, man merkt dem Stück so stark an, dass da sehr junge Leute in ganz kurzer Zeit etwas »hingeworfen« haben: eine wilde Skizze – und dabei völlig angstfrei! Ich glaube, das ist es, was die »Dreigroschenoper« auch nach fast hundert Jahren noch so lebendig und frisch wirken lässt. Abgesehen von der genialen Musik natürlich, die das pumpende Herz im Inneren des Werks ist.

Die Bühne, die du für deine Inszenierung entworfen hast, bringt das Bühnengeschehen räumlich ganz nah an die Zu-

schauenden. Welche Welt zeigst du mit diesem wuchernden Berg an Kisten und Kartons, die sich aus dem Orchestergraben weit nach oben türmen?

Ich hatte von Anfang an das Gefühl, dass unsere »Dreigroschenoper« eine Art Jahrmarktstheater sein muss. Ganz direkt, so dass alle Energie nach vorne ins Publikum geht. Eine Art »Front-Theater«: Den Lastwagen im Schlamm parken, aufklappen und los geht's. Es ist – ein bisschen wie bei Shakespeare oder in der Commedia dell'Arte – ein »armes« Theater, das völlig ohne Bühnenrealismus auskommt und eine lässige Leichtigkeit entwickelt. Die Dinge werden einfach gesetzt, sie werden behauptet und gespielt. Damit diese Direktheit ihre Kraft entfalten kann, habe ich die Bühne vor das Portal, in den Zuschauerraum gebaut und auf räumliche Tiefe komplett verzichtet. Wir spielen auf zwei Rampen auf der Vorbühne, es entsteht ein fast zweidimensionales Bild. Die Kisten und Kartons erzählen das »Zusammengeschusterte« und Billige des Setups. Es ist eine Art Lagerraum, die Welt des Handels und Geldes, aber gleichzeitig auch so etwas wie eine kunstvolle Installation. Und dann gibt es noch die legendären Brecht-Vorhänge. Die hätte ich mir fast selbst verboten, weil sie wie aus dem Theatermuseum, aus der Zeit gefallen wirken könnten. Mich hat aber interessiert, was sie szenisch alles möglich machen: Sehr viel nämlich, wie ich erfahren durfte.

Dort, wo man im Theaterraum eigentlich das Orchester erwartet, klafft der Orchestergraben als leerer Abgrund. Das Orchester hast du sichtbar auf der obersten Ebene der Bühne platziert. Was bedeutet diese Verkehrung der räumlichen Verhältnisse?

Der leere Graben hat mehrere Gründe. Bei einem Stück, das dermaßen von Musik vorangetrieben wird, macht es einen riesigen Unterschied, ob man die Band sieht oder nur hört. Man nimmt Musik anders wahr, wenn man beobachten kann, wie sie »gemacht« wird. Und Weills Musik ist ja nicht nur ein »ferner Klang« sondern pure, direkte Energie, irgendwo zwischen Jazz-Operette, Avantgarde und Klezmer. Darüber hinaus ist der Abgrund natürlich eine tolle Prämisse für die Figuren des

Stücks – allen voran für Macheath –, da sie alle »on the edge« leben, als ob es kein Morgen gäbe: »Nur ein Schritt und du bist weg. Aber egal!« Es wird gemordet, gestorben, in die Hölle geschubst und gesprungen. Diese zynische Welt, in der ein Menschenleben nicht besonders viel zählt, lässt sich mit diesem Abgrund sinnbildlich zeigen. Davon abgesehen passen mögliche Assoziationen zur Zirkus-Akrobatik auch gut ins Brecht-Universum.

Du verortest deine Inszenierung spielerisch und ästhetisch ja auch in einer Art historischen Jahrmarkts-, Bänkelsänger- und Schaustellerwelt. Dieser Kosmos hat Brechts Theaterverständnis – nicht nur hinsichtlich der »Dreigroschenoper« – nachhaltig beeinflusst. Was fasziniert dich an dieser besonderen Welt? Ermöglicht sie Räume, sich auch dem Düsteren, Rohen und der Gewalt des Stoffes zu nähern?

Mein Vater war in den 80er-Jahren Direktor des Münchner Stadtmuseums, wo es eine tolle Abteilung für Puppentheater und Schaustellerei gibt. Ich bin quasi als staunendes Kind in dieser Wunderkammer aufgewachsen, die hat mich nie mehr losgelassen. Der junge Augsburger Brecht, Karl Valentin, die legendäre Schichtl-Dynastie mit ihren Miniatur-Seeschlachten und gespielten »Hinrichtungen« – das ist ein faszinierendes Universum, in dem sich die Dinge aufeinander beziehen und mischen. So wie Brechts und Valentins Film »Mysterien eines Frisiersalons« auch große Buñuel-Kunst ist, ist die »Dreigroschenoper« eben auch kantige Jahrmarktsunterhaltung, die man ohne Weiteres in einem verschimmelten Zelt am Oktoberfest vor angetrunkenen Wiesenbesucher*innen spielen könnte. Diese Mixtur öffnet dann genau die Räume, von denen du sprichst: In der Groteske und mit der Spielprämisse des Jahrmarkttheaters wird Brechts Verfremdungseffekt sofort spielerisch, absurd, wild und löst sich aus der trockenen Theatertheorie. Und die zynisch-brutale Sicht auf die Menschen wird zum grauisgen Vergnügen.

Im Stück staffieren Herr und Frau Peachum bedürftige Menschen als versehrte Bettler*innen aus. In deiner Insze-

nierung verstärkst du den Charakter des Ausstaffierens, indem du ganz besondere Puppen einsetzt. Um welche Puppen handelt es sich dabei?

Unsere Puppen sind sogenannte Kaukautzky-Puppen, die sich die Spielenden umhängen; der Kopf bleibt dabei real, den Körper bildet die grotesk kleine Puppe. Diese Puppenform habe ich tatsächlich zum ersten Mal in einem Buch über die Schichtls gesehen, die ja auch viel mit verschiedenen Puppen gearbeitet haben. Ich habe generell Freude an jeder Art von »Theaterzauber«. Irgendwo habe ich gelesen, dass die Zuschauer*innen vor allem zwei Dinge erwarten: Illusion und Emotion. Darin kann ich mich als Theatermacher voll wiederfinden. Was die »Dreigroschenoper« betrifft, sind die Puppen bei der Darstellung von »Armut« auch ein künstlerischer Kniff, um die heikle Frage, wie man Bettler*innen auf der Bühne eines Staatstheaters darstellen könnte, spielerisch zu beantworten.

Brecht hat sich immer wieder gegen das, was er »Einführungs-dramatik« nennt, ausgesprochen. Die Figuren seiner »Dreigroschenoper« sind jedoch keineswegs bloße Vertreter*innen von Thesen, sondern weisen ein breites Gefühlsspektrum auf. Du nimmst die psychologische Tiefe der Figuren in deiner Inszenierung sehr erst. Hat dich diese Tiefe überrascht? Wie gehst Du damit um?

Diese abwertende Geste kommt bei Brecht wahrscheinlich aus der Abgrenzung zum »alten« Theater der Schnitzlers, Hauptmanns etc. Aber wenn man sein Werk betrachtet – auch die Gedichte –, ist da sehr viel Gefühl und Eros. Und man findet eine ziemlich illusionslose Sicht auf die Halbwertszeit der Liebe. Sie »dauert oder dauert nicht«, wie es in der »Dreigroschenoper« heißt. Mein Gefühl beim Inszenieren war: Die verschiedenen Liebesgeschichten sind wie eine melancholische Unterströmung der Geschichte. Wenn es uns gelingt, das spürbar tief zu erzählen, entsteht ein Gegengewicht zum albernen Humor und der zynischen, kühlen Gesellschaftskritik des Stücks. Für die Spielenden liegt die Herausforderung darin, diese vielen Brüche glaubwürdig darzustellen. Die »Dreigroschenoper« gilt unter Theaterleuten als »schweres Stück« – da ist sicher was dran.

VERKLEIDUNGEN DER KLASSE

John Gays »Beggar's Opera« wurde 1728, genau zweihundert Jahre vor Bertolt Brechts »Dreigroschenoper«, am Londoner Lincoln's Inn Fields Theatre uraufgeführt. In einem einleitenden Text zu seiner »Dreigroschenoper« (siehe S.12 in diesem Heft) bezeichnet Brecht Gays populäres Singspiel und damit das von Elisabeth Hauptmann aus dem Englischen übersetzte Ausgangsmaterial seines eigenen Stückes als »Händel-Travestie«. Er merkt an, dass für die »Dreigroschenoper« der Anlass, sich parodistisch von Händels Barockoper abzustoßen, nicht länger gegeben war und die Musik daher gänzlich neu komponiert wurde. Brecht schiebt damit das Genre der Parodie als bloß musikalische Angelegenheit beiseite und verweist auf soziologische Anlässe für seine »Dreigroschenoper«. Die Stoßrichtung des Projekts lautet also: Soziologie statt Parodie. Fast unmerklich verschwindet dabei der Begriff, mit dem er Gays Werk zu Beginn beschrieben hat – die Travestie –, und wird durch den der Parodie ersetzt. Dadurch gerät eine Bedeutungsnuance des Travestie-Begriffs allerdings aus dem Blick: die der Verkleidung, Maskerade und Mimikry. Und es könnte sein, dass gerade der Gestus des Verkleidens für die Soziologie und Politik der »Dreigroschenoper« eine wesentliche Rolle spielt.

Bei genauer Beobachtung der Figuren und ihres sprachlichen Ausdrucks fällt nämlich auf, dass sie mit ihren Klassen-Identitäten spielen und eine Art von Verkleidung betreiben. Ob Bettler*innen, Straßenbanditen oder Sexarbeiterinnen, ob Polly, Jenny, die Peachums, Filch oder Vater und Tochter Brown – ihnen allen ist ein zutiefst präzises Klassenbewusstsein gemein. Sie alle wissen um die sozialen Verhältnisse und um ihren Ort innerhalb des kapitalistischen Ausbeutungssystems. Und sie

alle »performen« eine bestimmte Differenz diesem Klassenort und ihrer sozialen Herkunft gegenüber. Brecht legt seinen Figuren nämlich gerade keinen konsistenten Soziolekt in den Mund. Es gibt hier keinen »Eigentlichkeitston« des Milieus oder der Herkunft, keine spezifische »Schnauze« der Straße. Was Brecht hingegen zeigt, ist, dass sich seine Figuren immer wieder mit einem sprachlichen und sozialen Gestus kostümieren, der eindeutig einer Klasse entlehnt ist, der sie auf der Ebene der Handlung nicht angehören. Kurz: Die Figuren der »Dreigroschenoper« klingen immer wieder durch und durch bürgerlich, wenn auch nur so lange, bis die Mimikry bricht. Noch im Streit siezen sich Polly und Lucy, sprechen gehoben von »Airs« und reden sich mit »gnädiges Fräulein« an, schließlich mit »Fetzen« und »Dreckhaufen«, um sprachlich äußerst beweglich wieder im Ton gepflegter, bürgerlicher Salonkonversation fortzufahren. Herr Peachum zitiert die Bibel und entwickelt eine akkurate Theorie des Mitleids unter kapitalistischen Bedingungen und aufmerksamkeits-theoretischen Gesichtspunkten. Und Mackie Messer inszeniert mit seinen Banditen – wenn auch wenig erfolgreich – zumindest dem Anspruch nach eine bürgerliche Hochzeit. Sein Gehstock ist Verkleidung im doppelten Sinn – sowohl »verkleidetes« Messer als auch bürgerliches Accessoire.

Als »Oper für Bettler«, wie Brecht sie bezeichnet, ist die »Dreigroschenoper« keine Oper über »Bettler«, ihr Leiden an den Verhältnissen und/oder die Überwindung derselben. Sie ist vielmehr eine Oper, deren Personal mehr oder weniger zufällig bzw. aus künstlerischen und politischen Gründen von nicht-pri-vilegierten Personen gebildet wird. Und was diese Figuren zur Darstellung bringen, ist in erster Linie nicht so sehr ihr Ausgebeutet-Sein, sondern vielmehr die allgemeine Struktur der Ausbeutung und des Ausbeutens selbst – gespielt und gezeigt von verkleideten »Bettlern«. Das heißt: Von Schauspieler*innen, die sich als »Bettler« verkleiden, die sich wiederum in Peachums Firma als noch glaubwürdigere »Bettler« verkleiden, weil einem unverkleidet »niemand sein eigenes Elend glaubt«, vor allem aber von Leuten, die sich sprachlich und gestisch als

bürgerlich verkleiden. Es ist eine regelrechte Travestie-Kaskade, die hier stattfindet. Und weil der sprachliche und soziale Gestus der Figuren immer wieder wechselt, sie ihre Klassenzugehörigkeit zugleich maskieren, performen und überschreiten, lässt sich ihr Handeln nicht simpel auf ihre Klasse reduzieren. Die »Dreigroschenoper« ist eben keine Oper *über* Bettler. Ihr Grundgedanke ist, wie Brecht 1955 kryptisch formuliert, eine Gleichung, die für ihn zur Frage wird, nämlich: »Räuber sind Bürger – sind Bürger Räuber?« Was sich in der »Dreigroschenoper« als Gaunerei mit bürgerlichem Gestus darstellt, ist vielleicht verkleidete, rohe Bürgerlichkeit. Und hinter jeder bürgerlichen Kostümierung verbirgt sich im Umkehrschluss vielleicht die demaskierte Rohheit der Ausbeutung. Wichtiger jedoch als die Frage der Identitäten hinter der Travestie bzw. den Verkleidungen der Klasse ist etwas anderes: Im Spiel der Travestie wird deutlich, dass es keinen Wesenskern, keine Essenz der Klassen jenseits ihrer Verkleidungen gibt. Damit ist nicht gemeint, dass die Unterdrückung der Ausgebeuteten keine harte Materialität besitzen würde und bloß ein performativer Effekt wäre. Ganz im Gegenteil. Die Identitäten der Menschen allerdings beinhalten nichts – und auch wirklich gar nichts – was sie für diese oder jene Klasse bestimmen würde. Das ist der zutiefst egalitäre Wahrheitskern der Travestie: dass es keine wesensmäßigen Unterschiede zwischen Menschen gibt. Wahrscheinlich ist die Travestie auch darum den Herrschenden allerorts immer suspekt. Hinter den Verkleidungen der Klasse gibt es keine »natürliche« Ordnung, keine präexistierenden Unterschiede als Begründung der Hierarchien und Ausbeutungsstrukturen. Und was nicht »naturgegeben« ist, ist bloß Produkt menschlicher Handlungen und daher veränderbar. Am Ende der »Dreigroschenoper« geschieht Veränderung bloß durch einen opernhaften Trick. Denn allen ist bewusst, dass des Königs reitender Bote im wahren Leben niemals kommt. Allein im Schlusschoral deutet sich eine Veränderung ganz anderer Art an. Brecht zeigt sie nicht. Sie findet nur auf affektiver, musikalischer Ebene statt: eine ins Klangbild eines »Bach«-Chorals verkleidete Erschütterung.

Ewald Palmetshofer

BERTOLT BRECHT

Geboren 1898 in Augsburg als Eugen Berthold Friedrich Brecht (ab 1916 besteht Brecht darauf Bert und ab 1922 Bertolt genannt zu werden), beginnt 1917 ein Medizinstudium an der LMU München; Kontakt zu Frank Wedekind und Lion Feuchtwanger; erste Dramenentwürfe. 1922 wird sein Stück »Trommeln in der Nacht« in den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. 1923 entsteht mit Karl Valentin der später von Valentin nicht freigegebene Film »Mysterien eines Frisiersalons« (Regie: Brecht und Erich Engel, der spätere Regisseur der Uraufführung der »Dreigroschenoper«). Sein Stück »Im Dickicht der Städte« hat 1923 in einer überarbeiteten Fassung unter dem Titel »Im Dickicht« Premiere am Residenztheater; bereits die zweite Vorstellung wird von Nationalsozialisten gestört; das Stück wird nach sechs Vorstellungen abgesetzt. 1924 zieht Brecht nach Berlin; Tätigkeit mit Carl Zuckmayer als Dramaturg für Max Reinhardt am Deutschen Theater. Mit dem Komponisten Kurt Weill entstehen u. a. »Die Dreigroschenoper« (UA 1928, Theater am Schiffbauerdamm Berlin) und die Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (UA 1930, Neues Theater Leipzig). 1933, am Tag nach dem Brand des Reichstagsgebäudes, flieht Brecht mit seiner Familie ins Exil (über Prag, Wien, die Schweiz bis Dänemark); seine Bücher werden von den Nationalsozialisten öffentlich verbrannt, seine gesamten Schriften verboten; 1935 wird ihm die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Uraufführung von »Die Gewehre der Frau Carrar« (1937, Paris); nach Einmarsch der deutschen Truppen in Dänemark und Norwegen erneute Flucht nach Finnland, wo sein Stück »Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« entsteht; Uraufführung von »Mutter Courage und ihre Kinder« (1941, Schauspielhaus Zürich); 1941 Einreiseerlaubnis in die USA. 1947 wird Brecht unter dem Verdacht, Mitglied einer kommunistischen Partei zu sein, vom »Komitee für unamerikanische Umtriebe« in Washington befragt, darauf sofortige Abreise in die Schweiz. 1949 Übersiedelung nach Ost-Berlin. Helene Weigel wird mit der Gründung des Berliner Ensembles beauftragt, Brecht wird Erster Spielleiter des Theaters. Bertolt Brecht stirbt am 14. August 1956 in Ost-Berlin.

KURT WEILL

Geboren 1900 als Curt Julian Weill in Dessau, beginnt 1918 ein Musikstudium an der Hochschule für Musik in Berlin, 1920 folgt ein Engagement als Kapellmeister am Stadttheater Lüdenscheid. 1926 Hochzeit mit der Schauspielerin und Sängerin Lotte Lenya. 1927 beginnt die Zusammenarbeit mit Brecht. Einflüsse zeitgenössischer Tanzmusik und aus dem Jazz prägen die Entwicklung seines sogenannten »Songstils«. Im April 1928 nimmt Weill die Arbeit an der Musik für »Die Dreigroschenoper« auf; große Teile davon entstehen im Mai/Juni desselben Jahres im südfranzösischen Saint-Cyr-sur-Mer, wohin sich Weill und Brecht wegen des Termindrucks zurückziehen. Die Proben beginnen am 10. August, die Uraufführung findet am 31. August 1928 statt. Wegen des überwältigenden Erfolgs wird das Stück ein Jahr ununterbrochen gespielt. 1933 fallen Weills Werke der Bücherverbrennung der Nationalsozialisten zum Opfer, er flieht nach Paris und emigriert 1935 in die USA. Dort feiert er Erfolge am Broadway, komponiert u. a. Opern, Musicals, Operetten, Kammermusiken, Songs und Filmmusiken. 1943 nimmt Weill die US-Staatsbürgerschaft an. Als ihn 1947 das Magazin »Life« als deutschen Komponisten bezeichnet, protestiert er in einem Leserbrief mit den Worten: »Although I was born in Germany, I do not consider myself a »German composer«. The Nazis obviously did not consider me as such either and I left their country (an arrangement which suited both me and my rulers admirably) in 1933.« Kurt Weill stirbt am 3. April 1950 in New York.

ELISABETH HAUPTMANN

Geboren 1897 in Peckelsheim/Westfalen, absolviert eine Ausbildung zur Lehrerin und unterrichtet. 1922 gibt sie den Beruf auf und zieht nach Berlin, wo sie 1924 Brecht kennenlernt. Von 1925 bis 1927 wird sie vom Kiepenheuer Verlag als Brechts Lektorin und Mitarbeiterin angestellt, übersetzt für ihn, arbeitet mit ihm an literarischen Projekten und publiziert eigene

Arbeiten. Von 1927 bis 1933 ist sie freischaffende Übersetzerin, Autorin und Mitarbeiterin Brechts. 1927 beginnt Hauptmann mit der Rohübersetzung von John Gays »Beggar's Opera« für Brecht, nachdem sie von der erfolgreichen Londoner Inszenierung erfahren hat. 1933 wird sie in Berlin verhaftet; Flucht nach Paris, ab 1934 Exil in den USA. Die Mitarbeit an Brechts Projekten wird per Korrespondenz fortgesetzt. Briefwechsel mit Walter Benjamin. 1935 erhält sie eine Stelle als Lehrerin an einer High School und unterstützt Brecht bei der Inszenierung von »Die Mutter« in New York. Sie engagiert sich in der Spanienhilfe und für aus Nazi-Deutschland geflüchtete Personen. 1940 erhält sie die US-Staatsbürgerschaft und bereitet 1941 die Einreise Brechts ins US-amerikanische Exil vor; weiterhin enge Zusammenarbeit mit Brecht. 1948 heiratet sie den Komponisten und Dirigenten Paul Dessau, der ebenfalls vor den Nationalsozialisten geflohen war. Im Herbst 1948 kehrt Hauptmann nach Deutschland zurück, tritt 1949 der SED bei und beginnt für den Suhrkamp Verlag mit der Herausgabe von Brechts Werken. Sie ist freie Schriftstellerin, Übersetzerin und Dramaturgin, ab 1954 fest angestellte Dramaturgin am Berliner Ensemble, nach Brechts Tod für zwei Jahre Parteisekretärin des Berliner Ensembles. Sie leitet weitgehend die Planung der Gesammelten Werke aus letzter Hand. 1972 entsteht der Dokumentarfilm »Die Mit-Arbeiterin«. Am 20. April 1973 stirbt Elisabeth Hauptmann in Ost-Berlin.

PHILIPP STÖLZL

Geboren 1967 in München. Nach seiner Ausbildung zum Bühnenbildner an den Münchner Kammerspielen und ersten Arbeiten als Bühnen- und Kostümbildner (u.a. für Armin Petras) inszenierte er 1997 für die Band Rammstein ein Musikvideo, das ihn international bekannt machte. Darauf folgten Musikvideos u.a. für Madonna, Mick Jagger und Luciano Pavarotti. 2002 drehte Stölzl seinen ersten Spielfilm, die Tragikomödie »Baby«. Es folgten u.a. das historische Bergdrama »Nordwand« (2008), die Sturm-und-Drang-Romcom »Goethe!« (2010),

der US-Thriller »The Expatriate« (2012), die Verfilmung von Noah Gordons »Der Medicus« (2013), der Musikfilm »Ich war noch niemals in New York« (2019) und die Adaption von Stefan Zweigs »Schachnovelle« (2021). Stölzls Filme wurden mit diversen Preisen ausgezeichnet. Parallel zu seiner Arbeit als Filmregisseur blieb Stölzl dem Theater treu. Er zeichnete fortan meist sowohl für Regie als auch Bühnenbild verantwortlich und inszenierte u.a. bei den Salzburger Festspielen (»Benvenuto Cellini«, 2007) und den Osterfestspielen Salzburg (»Cavalleria Rusticana«/»Pagliacci«, 2015), an der Staatsoper Stuttgart (»Die Fledermaus«, 2010), an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin (»Orpheus in der Unterwelt«, 2011; »Il Trovatore«, 2013; »Turandot«, 2022), an der Deutschen Oper Berlin (»Parsifal«, 2012), bei den Bregenzer Festspielen (»Rigoletto«, 2021; »Der Freischütz«, 2024), am Theater Basel (»Frankenstein«, 2014; »Grand Finale. Ein Geistermusical«, 2025), am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (»Der lange Schlaf«, 2023) und am Wiener Burgtheater (»Liliom«, 2024; »Isidor«, 2026). Am Residenztheater inszenierte Stölzl die deutschsprachige Erstaufführung von Matthew López' »Das Vermächtnis« (eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2023), die Uraufführungen von »James Brown trug Lockenwickler« von Yasmina Reza, »Andersens Erzählungen« von Jherek Bischoff, Jan Dvořák und Philipp Stölzl (Koproduktion mit dem Theater Basel) und »Gschichtn vom Brandner Kaspar« von Franz Xaver Kroetz frei nach Motiven von Franz von Kobell.

MAC

Gehen Sie raus und denken
Sie scharf nach. Das Leben ist
kurz und das Geld ist knapp.

Bertolt Brecht, »Die Dreigroschenoper«

TEXTNACHWEISE

Sabine Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. Aufbau-Verlag, Berlin 1997.

Das Gespräch mit Philipp Stölzl ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Die Fragen stellte Ewald Palmethofer.

Der Text »Verkleidungen der Klasse« von Ewald Palmethofer ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**

THEATER RESIDENZ

Spielzeit 26/27