

DANKE

Wir bedanken uns bei unseren Theaterpaten:
Buchhandlung Lesezeichen eG
Kanzlei Beschmidt, Knott & Partner mbB
Theater- und Musikgesellschaft e. V. (TuM)

IMPRESSUM

Theater Kempten gGmbH
Rathausplatz 29
87435 Kempten
Künstlerische Direktorin:
Silvia Armbruster
Redaktion: Silvia Armbruster,
Hans Piesbergen
Gestaltung: www.luxxcon.com
theaterinkempten.de



Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft und Kunst



Bertolt Brecht und Kurt Weill

Die Bedeutung von Kurt Weill bei der Erneuerung des Musiktheaters in Deutschland steht derjenigen von Brecht hinsichtlich des Sprechtheaters in nichts nach. Weill hatte klassische Komposition bei Busoni in Berlin studiert, er liebte Bach, er kannte sich im Jazz und in vielen anderen Musikrichtungen aus, seine ursprüngliche musikalische Tradition war die jüdische religiöse Musik, da sein Vater Kantor in einer Synagoge war. Und so schwingen in seiner Musik zur *Dreigroschenoper* all diese Einflüsse mit.

Weill wollte die Konzepte der modernen Musik popularisieren. Die Suche nach geeigneten Librettisten gestaltete sich schwierig, bis er zufällig auf Brechts Gedichtband *Die Hauspostille* stieß, in der er die fünf *Mahagoni-Gesänge* fand. Gemeinsam mit Brecht schuf er die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagoni*. Die Arbeit an dieser Oper begann 1927, parallel dazu erhielten die beiden 1928 vom Intendanten Ernst Aufricht, den Auftrag zur *Dreigroschenoper*. Der Erfolg der *Dreigroschenoper* führte aber zur Entfremdung der beiden, Brecht machte Weills Musik für den Publikumserfolg und die damit in seinen Augen verbundene Überlagerung des eigentlichen Anliegens verantwortlich. Das Zerwürfnis zwischen Brecht und Weill während einer Probe von *Mahagoni* 1931 in Berlin war vorprogrammiert. Anfang der Dreißigerjahre begannen die Nationalsozialisten Aufführungen von Brecht und Weill zu stören, Theaterintendanten scheuten sich, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagoni* aufzuführen. Nach den Reichstagswahlen im März 1933 musste Kurt Weill nach Frankreich und später in die USA fliehen.

Bertolt Brecht verließ das Land bereits im Februar, einen Tag nach dem Reichstagsbrand. Die Werke der beiden wurden im Mai 1933 von den Nationalsozialisten öffentlich verbrannt.

„Kurt Weill ist für die Entwicklung des Musiktheaters so wichtig wie Richard Wagner. In der Dreigroschenoper hat er 5000 Jahre jüdische Klangtradition kombiniert mit dem Höhepunkt der deutschen protestantischen Kirchenmusik und dem Jazz der modernen Großstadt. Statt über die Einsamkeit des deutschen Waldes schrieb Weill über die Einsamkeit der deutschen Stadt. Und das, was er später am Broadway leistete, ist genauso radikal wie das, was er in Deutschland angefangen hat.“

Barrie Kosky, Opernregisseur

Liebe verkaufen, das ist mein Gewerbe. Die Menschen wollen betrogen werden: Ich verkaufe doch keine Liebe, sondern Sex! Doch die Leute wollen mehr als das. Mehr als ich geben kann. Ich muss ihnen dieses Mehr vortäuschen. Um sie nicht zu enttäuschen.

Das pathetische Gefühl wird zur nüchternen Dienstleistung. Beide Seiten wissen es. Die Liebe ist nur ein Schauspiel, nur Spiel.

Wenn das so ist mit der Ware Liebe – was ist dann mit der wahren Liebe? Die gibt's nämlich auch noch. Versteckt hinter Ironie.

Das echte Gefühl kann eben nicht mehr pathetisch daherkommen, der heilige Ernst ist verbraucht, verbrannt, also bleibt nur noch der Uernst. Die Parodie der Liebe – ist die Liebe.

Der, an den ich mein heilig glühend' Herzchen gehängt habe, ich rede mit ihm nur im Scherz, und er nennt mich: seine Bekannte.

Salomé Balthus, Aktivistin und Hetäre



T:K
THEATERINKEMPTEN



DIE DREIGROSCHENOPER

Die Diskussion darüber, was *Die Dreigroschenoper* ausmacht und ob es sich dabei um ein Schauspiel von Brecht mit Musik von Weill handelt oder um ein musik-theatralisches Werk von Weill mit Text von Brecht – diese Diskussion ist so alt wie *Die Dreigroschenoper* selbst.

Auf dem Programmzettel der Uraufführung 1928 im Theater am Schiffbauerdamm, dem heutigen Berliner Ensemble, steht im Untertitel „nach *The Beggar's Opera* aus dem Jahre 1728 von John Gay mit eingelegten Balladen von Francois Villon und Rudyard Kipling.“

Entdeckt, Brecht vorgeschlagen, übersetzt und mit bearbeitet hat die Vorlage Elisabeth Hauptmann. Brecht selbst wird an zweiter Stelle als Bearbeiter genannt und an dritter Stelle steht „Musik: Kurt Weill“. Reclams Opernführer von 1929 wiederum erhebt Weill zum Haupturheber, während die ersten Textausgaben dies umgekehrt mit Brecht tun. Später erfuhr man, dass Karl Kraus angeblich die zweite Strophe des Eifersuchtsduetts geschrieben habe. Den Titel hat Lyon Feuchtwanger erfunden.

So hatten also mehrere Personen ihre Hände im Spiel bei der Geburt dieses überraschenden Theatercoups, der schlagartig weltweite Berühmtheit erlangte. Gleich fünfzig Mal wurde *Die Dreigroschenoper* in der ersten Saison nachgespielt und in den folgenden Jahren in zahlreiche Sprachen übersetzt. 1930 liefen in Tokio drei Produktionen gleichzeitig auf Japanisch.

Maßgeblich für den Entstehungsprozess der *Dreigroschenoper* war der ernsthafte Unernst, die chaotische

Zusammenarbeit aller Beteiligten und die Lust, mit althergebrachten Ideen und Formen zu spielen.

„Wenn man sich vor Augen führt, in wie kurzer Zeit die *Dreigroschenoper* geschrieben und komponiert wurde und den chaotischen Probenprozess bedenkt, in dem fieberhaft gestrichen und umgestellt wurde, sollte man vorsichtig sein mit der Behauptung einer vorgängigen Intention... In der Fassung der Uraufführung von 1928 sehe ich jedenfalls noch nicht so sehr den moralischen Zeigefinger zur Erziehung des Publikums, sondern ein hoch artifizielles, montiertes und in Teilen improvisiertes Gebilde aus ganz verschiedenen Quellen und mit mehreren Zeitschichten. Das war erstmals ein ziemlich anarchischer Spaß, bei dem sich eine Gruppe von Hasardeuren erlaubt hat, mit bürgerlichen Theaterformen, bürgerlichen Ideen von Romantik und Verbrechen, Liebe und Mitleid zu spielen – mit einem einigermaßen überraschenden Erfolg, den sie dann allerdings sofort ausgenutzt und jeder auf seine Weise verstärkt haben.“ (Prof. Patrick Primavesi, Leipzig)

Von John Gray übernahm Bertolt Brecht den spöttischen Umgang mit Theaterformen wie dem *Melodram*, dem *Heroischen Drama*, der *Sentimental Comedy*, die mit ihrem Überschuss an Sentimentalität im Gegensatz stehen zu einer nüchternen und harten Sprache, die sich an ökonomischen Zwängen und Zwecken orientiert. Kurt Weill wiederum wollte „wie viele junge Komponisten in dieser Zeit gegen Wagner opponieren. Aus dessen Schatten musste man heraus und das beinhaltete, dass alles Narkotisierende, Benebelnde, Opiatische von Wagners Musik zum Feindbild

wurde. Dem setzte Weill den Rhythmus der *Großstadt entgegen*.“ (Prof. Arne Stollberg).

Zu Brechts Enttäuschung verließ das Publikum der Uraufführung das Theater weniger belehrt, sondern viel mehr gut unterhalten. 1933 schrieb er: „Ich hatte zu zeigen versucht, dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der *Straßenbanditen* ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben.“ Jedoch bereits 1929 stellte als erster Theodor Adorno die These auf, der Erfolg der *Dreigroschenoper* beruhe auf einem Missverständnis des Publikums. Es gelte, das Werk gegen seinen Erfolg in Schutz zu nehmen. Adornos Verteidigung zielt allerdings nicht auf die angeblich unverständene Gesellschaftskritik, sondern auf die Musik Kurt Weills. In der glänzenden Opern- und Operettenform seiner kompositorischen Oberfläche ließe Weill auf gekonnte Weise das Beziehungslose, die Sinnleere verbrauchter Klang- und Vorstellungswelten aufscheinen. Der damals 23-jährige Schriftsteller und spätere Literatur-Nobelpreisträger Elias Canetti bot nach der Uraufführung eine andere Sichtweise an: das Publikum habe die Gemeinsamkeit der Ideen und Gefühlswelt von Bürger:innen und Verbrecher:innen sehr wohl verstanden – und genossen, statt sich kritisiert zu fühlen. „Das waren sie selbst und sie gefielen sich. Erst kam ihr Fressen, dann kam ihre Moral, besser hätte es keiner von ihnen sagen können... Am treffendsten und wirksamsten verhöhnt war das Mitleid.“

Und Ernst Aufricht, der Direktor des Theaters am Schiffbauerdamm, meinte

nach der Premiere: „eine komische literarische Operette mit sozialkritischen Blinklichtern.“

In der Welt der *Dreigroschenoper* gelten Werte wie Mitleid, Treue, Wohltätigkeit und Familiensinn wohl an der Oberfläche, während hinter der operettenhaften Komik verborgen eine Maschinerie arbeitet, die sich im Kern als zutiefst asozial erweist. Alles kommt hier auf den falschen Schein an. Die beschworenen Werte bleiben Worte. Der Widerspruch zwischen dem Bedürfnis, gut zu sein und geliebt zu werden und dem asozialen Verhalten liegt in den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen begründet, wie die Figur des Peachum singt: „Wir wären gut, anstatt so roh, doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“

Mit Ausnahme der Sexarbeiterin Jenny, deren finanzielle Situation unklar ist, haben alle Personen des Stückes ein ausreichendes Vermögen oder Einkommen. Doch ungeachtet dessen, wer über welches Kapital verfügt oder nicht: die Angst vor dem Absturz lauert im System und wer im Wohlstand lebt, lebt zwar angenehm, ist aber noch lange nicht gut.

Individuelle Güte ist außerdem kein Garant für gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die als gerecht bezeichnet werden könnten. Bei keiner der Figuren im Stück aber führen diese Erkenntnisse zu der Schlussfolgerung, die Rahmenbedingungen müssten verändert werden, sondern sie dienen vielmehr der Rechtfertigung des Bestehenden: „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht, da hab ich eben leider recht!“ Das eigentliche Verbrechen, so Brecht, liegt in dieser Weltanschauung.

DIE DREIGROSCHENOPER

Nach John Gay's *Beggars Opera* von Bertolt Brecht (Text) und Kurt Weill (Musik) unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann

Fassung für das T:K von Silvia Armbruster & Hans Piesbergen

Inszenierung
Bühnen- & Kostümbild
Musikalische Leitung

Silvia Armbruster
Michael S. Kraus
Philip Tillotson

Jonathan Jeremiah
Peachum
Frau Peachum
Polly Peachum,
ihre Tochter
Macheath, genannt
Mackie Messer
Brown,
Polizeichef von London
Lucy, seine Tochter
Spelunken-Jenny
Filch
Schmidt 1, Polizist
Schmidt 2, Polizist
Schmidt 3, Polizist

Hans Piesbergen
Nicole Baumann

Antonia Welke

Florian Peters

Marco Beck
Julia Taschler
Birgit Reutter
Julia Taschler
Julia Taschler
Hans Piesbergen
Birgit Reutter

Musiker & Mackies' Platte
Julia Albrecht, Posaune
Marco Beck, Schlagzeug
Norbert Dehmke, Tenorsaxophon
Toni Eberle, Gitarre
Johannes Guggenmos, Trompete
Dieter Kraus, Tenorsaxophon
Hans Kröll, Trompete
Jonas Lochner, Posaune
Philip Tillotson, Klavier
Günter Voit, Altsaxophon
Anne Voit, Altsaxophon

Maskenbild
Regieassistenz
Lichtgestaltung
Tongestaltung

Nadja Wertmann
Maya Prestel
Marcus Richter
Sebastian Veauthier

Veranstaltungstechnik des Eigenbetriebs Stadttheater:
Marcus Richter, Victor Rothermel (Technische Leiter), Mark Becker (Bühnenmeister), Tobias Haak, Marcus Humbold (Fachkräfte)

Premiere: 14. März 2025 | Stadttheater T:K Eigenproduktion

Aufführungsrechte:
Suhrkamp Verlag AG Berlin

Diese Aufführung wird besonders gefördert durch



die Sozialbau



Werde Master of
Eigenständig.

Mach dich bereit für die
Studienzeit: in unseren 350
Appartements und WG's.
WLAN inklusive.

Heimat neu leben.

f www.sozialbau.de