



DIE DREIGROSCHENOPER

**Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern
von Bertolt Brecht nach John Gays «The Beggar's Opera»
übersetzt aus dem Englischen von Elisabeth Hauptmann
Musik von Kurt Weill**

Mit der Rahmenhandlung «Mammon 1» von Dani Levy

DIE DREIGROSCHENOPER

Jonathan Jeremiah Peachum, Chef einer Bettlerplatte

Thomas Reisinger

Frau Peachum **Cathrin Störmer**

Polly Peachum, ihre Tochter **Paula Hans**

Macheath, Chef einer Platte von Strassenbanditen

Thiemo Strutzenberger

Brown, Polizeichef von London **Ingo Tomi**

Lucy, seine Tochter **Pia Händler**

Hackenfingerjakob **Elias Eilinghoff**

Münzmatthias **Jonas Anders**

Sägerobert **Vincent Glander**

Filch, einer von Peachums Bettlern/

Smith, erster Konstabler/Pastor Kimball **Florian Jahr**

Spelunkenjenny, Hure **Myriam Schröder**

Huren **Jonas Anders, Vincent Glander,**

Thomas Reisinger, Ingo Tomi

Mammon 1

Professor Pingan, Oberarzt und Spielleiter **Gen Seto**

Professor Wansui, Klinikdirektorin **Nahoko Fort-Nishigami**

Mammon Blau **Thomas Reisinger**

Mammon Schwarz-Weiss **Cathrin Störmer**

Mammon Schwarz **Paula Hans**

Mammon Orange **Thiemo Strutzenberger**

Mammon Weiss **Ingo Tomi**

Mammon Rot **Pia Händler**

Mammon Grün **Elias Eilinghoff**

Mammon Lila **Jonas Anders**

Mammon Gelb **Vincent Glander**

Mammon Gold **Florian Jahr**

Mammon Rosa **Myriam Schröder**

Statisterie des Theater Basel

Basel Sinfonietta

Flöte **Regula Bernath, Julian Cawdrey** Posau-
ne **Anita Kuster, Artur Smolyn** Violoncello **Ekachai**
Maskulrat, Martina Brodbeck Fagott **Till Schnei-**
der, Lucas Rössner Kontrabass **Claudia Brunner,**
Sven Kestel Bandoneon **Jonathan Blaty, Roland**
Senft Klavier **Carlos Gil Gonzalo, Ludovic Van**
Hellemont Harmonium, Celesta **Nadia Belneeva,**
Julia Vogelsänger Gitarre, Banjo, Hawaiigitarre **Urs**
Stirnimann, Carlos Vega Schlagzeug **Kai Littkopf,**
Fran Lorkovic Klarinette **Hanna Langmeier Stenz,**
Guido Stier Pauke **Thomas Waldner, Matthias**
Würsch Trompeten **Lukasz Gothszalk, Jens Bra-**
cher, Stephan Jourdan Saxofone **Sandra Brigger,**
Sascha Armbruster, Remo Schnyder

Inszenierung **Dani Levy**

Musikalische Leitung **Johannes Kalitzke**

Bühne und Video **Jo Schramm**

Kostüme **Jana Findekle, Joki Tewes**

Licht **Roland Edrich**

Dramaturgie **Constanze Kargl, Juliane Luster**

Premiere am 8. Februar 2018 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag Berlin

Musikalische Assistenz/Nachdirigat **Nikolaus Reinke**
Studienleitung **Ansi Verwey**
Korrepetition **Stephen Delaney, Mihai Grigoriu**
Regieassistenz **Barbara Luchner,**
Maria-Magdalena Kwaschik
Bühnenbildassistenz **Frederike Malke**
Kostümassistenz **Janina Baldhuber, Miriam Balli**
Dramaturgieassistenz **Sabine Egli**
Soufflage **Agnes Mathis**
Inspizienz **Thomas Kolbe**
Beleuchtungsinspizienz **Fabian Degen, Orina Vogt**
Regiehospitantz **Sophie Eglin, Orina Vogt, Nora Wahl**
Bühnenbildhospitantz **Sarah Taroni**
Dramaturgiehospitantz **Nadine Fritsche**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **René Flock, Jason Nicoll**
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**
Ton **Robert Hermann, Jan Fitschen**
Video **David Fortmann, Cedric Spindler**
Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer, Corinne Meyer,**
Hans Wiedemann, Nathalie Pfister, Jarmila Ramijoue
Maske **Susanne Tenner, Daniela Hoseus**
Ankleidedienst **Barbara Rombach-Dreyer, Nicole Persoz,**
Mario Reichlin

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Johannes Stiefel
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula**
Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**
Liliana Ercolani
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

**Eine spartenübergreifende Produktion von Schauspiel
und Oper**

Presenting Sponsor:



DREI GROSCHEN FÜR DAS HAUPTGERICHT

1928 pachtete der Schauspieler Ernst Josef Aufricht mit finanzieller Hilfe seines Vaters das Theater am Schiffbauerdamm, um es an seinem Geburtstag (dem 31. August) zu eröffnen. Dazu brauchte er ein geeignetes Stück. Auch wenn es Aufricht rückblickend so darstellte, als sei er beim Engagement Brechts aktiv geworden, war es Brecht, der sich in üblicher Manier aufdrängte und dem neuen Theaterdirektor ein Stück aufschwatzte, das es noch gar nicht gab. 1927 hatte Elisabeth Hauptmann eine von Brecht beauftragte Übersetzung von John Gays «Beggar's Opera» hergestellt, deren Inhalt er wortgewandt Aufricht so darzustellen wusste, dass dieser Interesse bekundete. Brecht hatte zwar unter dem Titel «Gesindel» mit einer Bearbeitung begonnen, aber der Text, der für Aufricht den Ausschlag gab, entsprach nur in wenigen Teilen der späteren Operfassung und stellte weitgehend noch Hauptmanns Übersetzung dar. Da er die mit «Mahagonny» begonnene Zusammenarbeit mit Kurt Weill unbedingt fortsetzen wollte, bestand Brecht darauf, dass der in weiteren Kreisen noch völlig unbekannt und mit atonaler Musik aufgetretene Busoni-Schüler für die Komposition engagiert wurde. Im April 1928 schlossen beide mit der Universal-Edition (Wien) einen Vertrag für den Vertrieb des noch zu produzierenden Werks. Die Verteilung der Tantiemen sah vor: 62,5 % für Brecht, 25 % für Weill und 12,5 % für Elisabeth Hauptmann. Weil die Zeit eilte und Anfang August die Proben beginnen sollten, setzten sich Brecht und Weill von Mai bis Juni nach Saint-Cyr-sur-Mer ab, um dort die Musik und den Text – wie schon bei der «Mahagonny»-Oper – gemeinsam zu erarbeiten. Die Fassung, die Brecht und Weill mit nach Hause brachten, war noch keineswegs die gültige, aber sie unterschied sich schon beträchtlich von der Vorlage Gays (und damit auch von der Übersetzung Hauptmanns). Bei den Proben mussten noch einschneidende Änderungen vorgenommen werden, und die Generalprobe zeigte, das Stück war zu lang und musste um über dreissig Minuten gekürzt werden. Lieder fielen weg. Dann wurde Helene Weigel krank. Ebenso musste Carola Neher absagen, die für die Rolle der Polly vorgesehen

war, weil ihr Mann, der Dichter Klabund, im Sterben lag. Der eitle Harald Paulsen, der sein Kostüm durch eine scheussliche blaue Schleife ergänzte, brachte mit ihr die Theaterleute auf die Palme, bis Brecht einlenkte und meinte, er wolle Paulsen mit einem Auftrittslied versehen, das dessen grausige Schandtaten besingt, wodurch Paulsen als Mac «umso unheimlicher» wirke mit seiner Schleife. Die «Moritat von Mackie Messer» schrieb Brecht über Nacht, was wörtlich zu nehmen ist; die Vermutung, auch die Musik stamme von Brecht (und nicht von Weill), liegt da nicht fern.

Obwohl die Kategorie Glück zum Rationalisten Brecht wenig oder gar nicht zu passen scheint, rechnete er immer wieder in seinem wechselvollen Leben damit, Glück zu haben, denn sonst wäre kein Durchkommen gewesen: «Glück ist Hilfe», und in der Tat hatte die «Dreigroschenoper» grosses Glück. Schon die Ausfälle sowie die Probenkräche, die total verpatzte Generalprobe stellten einen Erfolg infrage, ganz abgesehen davon, dass der gültige und einschlagende Titel erst in letzter Minute von Lion Feuchtwanger beige-steuert wurde. Obwohl auch die Premiere übernervös begann und Brecht wiederum vorsorglich seine Darsteller mit Trillerpfeifen ausgestattet hatte, begann der Jubel des Publikums beim «Kanonen-Song» und brach nicht ab bis zum Ende. Einige Songs mussten wiederholt werden, weil das Publikum es forderte.

Die allgemeine Tendenz der Kritik ging dahin, in der «Dreigroschenoper» weniger eine Parodie auf die Oper oder eine Satire aufs Bürgertum zu sehen, sondern sie betonte die Tendenz zur Revue: «blutigste Hintertreppen-Romantik, Sentiment und grosse Gefühle», sprich Kitsch, und die Gesellschaftskritik wurde kaum oder gar nicht bemerkt. Bei dieser Sachlage – es gab auch positive Kritiken, die sich aber durchaus nicht übel schlugen – verwundert es, dass die Oper ein so herausragender Erfolg wurde. Wie dem auch sei. Die Pfeifen waren nicht vonnöten, denn von dieser Premiere ging auch ein gesellschaftlicher Erfolg aus, der Berlin heimsuchte. Die Zeiten waren gerade noch so, dass das Publikum die kulinarische Abrechnung mit offensichtlicher Korruption und sozialer Ungerechtigkeit mit einem gewissen zynischen Vergnügen und Behagen aufnehmen konnte. Der Nachteil war: Der Erfolg zog der Oper

endgültig den gesellschaftskritischen Stachel. Die Räuber wurden wie in der Berliner Unterwelt als Helden gefeiert und ihre Ähnlichkeit mit der bürgerlich-korrupten Welt gekappt: Menschen wie du und ich, aber mit verruchten Touch. Das war nachzuahmen. Die Schallplattenaufnahmen mit den Songs, die sofort nach der Premiere entstanden, sorgten für deren massenhafte Verbreitung und für ein «Dreigroschenfieber», wie es Berlin noch nicht gekannt hatte. Dreigroschenkneipen und Hurentreffs machten neu auf; die Frauen verkleideten sich als Huren, und die Männer als Zuhälter und Gangster und spielten Halbwelt. Es war klar, dass dieser Erfolg aus der gelungenen Symbiose von Musik und Text resultierte.

Ernst Bloch äusserte sich 1929 erstmals zu Weill und Brecht in der Musikzeitschrift «Anbruch», die sich ausschliesslich der neuen Musik widmete, begeistert und in seiner Manier übertrieben: «Ein neuer Volksmond bricht durch die Schmachtfetzen am Dienstmädchen- und Ansichtskartenhimmel», die Musik bringe Jazz, Chanson, Trauermarsch zusammen und sei «gleichfalls zwischen Bar als Kathedrale, Kathedrale als Bar ununterscheidbar. Blümchen wachsen aus dem faulsten Operettenzauber, aus Kitzelchansons von 1900, aus der Herrlichkeit amerikanischer Jazzfabrikate, mit der Hand nachgemacht, vorgemacht». Insgesamt erklärte Bloch den Erfolg aus dem «Bierulk» des Stücks, bescheinigte ihm eine revolutionäre Note insofern, als das Lied der Seeräuberjenny «so apokalyptisch ist, wie man nur will».

Wie Brecht seinen Erfolg einschätzte, geht aus einem Brief an Erwin Piscator hervor. Es lässt aufhorchen, wenn Brecht nur einen Monat nach dem Erfolg und angesichts der eingehenden Tantiemen schrieb, es sei zwar angenehm, dass die «Dreigroschenoper» «eingeschlagen hat», aber ironisch hinzufügte: «Es widerlegt die allgemeine Ansicht, man könne das Publikum nicht befriedigen – worüber ich ja etwas enttäuscht bin.»

Jan Knopf

DER TRIUMPH DER OFFENEN FORM

Die alte Bettleroper von John Gay, ein Londoner Sensationserfolg um 1730, gedacht und erfunden als eine Parodie auf die pathetische Händel-Oper, kommt, umgeformt und bearbeitet, nach Berlin, als die Händel-Oper auch in Deutschland wieder eine Renaissance erlebt hat. Aber heute ist Händel keine Welt mehr, gegen die man kämpft. Heute ist Händel ein Stilexperiment. Ein Engpass, durch den die Oper wieder ins Freie gelangt ist. Die Bettleroper, die heute Erfolg haben wollte, musste eine ganz andere Angriffsrichtung haben; zu ganz anderen Werken den Gegentypus schaffen. «Die Dreigroschenoper» von Brecht und Weill bringt den Gegentypus zu Schiffer-Spolianskys «Es liegt in der Luft» und zu Reinhardts «Artisten». Die Riesenerfolge der Kammerrevue in der Komödie und des Varietéstücks im Deutschen Theater waren deshalb organisch, weil sie aus den Bedürfnissen des Publikums abgeleitet waren. Aber sie waren, im Falle Reinhardt, mit unorganischen, wenn auch stupende beherrschten, genial abgewandelten Mitteln hergestellt. Im Falle Schiffer-Spoliansky waren auch die Mittel organisch. «Es liegt in der Luft» bleibt die geschlossenste künstlerische Leistung, die der Kurfürstendamm hervorgebracht hat.

In der «Dreigroschenoper» tritt zum ersten Male die Gegenwart mit einem handlichen, unterhaltenden Gebrauchsstück an. Amusement, das hatten die mondänen Konversationsbühnen gepachtet. Mitreisende, durchdringende Musik, die nahmen die Operettenbühnen für sich in Anspruch. Wir anderen galten als Literaten oder Theoretiker, als «Neuerer» oder bühnenfremde Dogmatiker – obwohl wir nichts anderes wollten als eine Durchdringung des ganzen Theaterkomplexes, als eine Belebung aller seiner Elemente: des Schauspiels und der Oper, der Posse und der Operette. Wir wollten nichts als eine Operationsbasis schaffen, von der aus wir den ganzen Bezirk «Bühne» aufrollen könnten. Wir wollten das Theater aus seiner Isolierung herausreissen, in die es geriet; wenn es auf der einen Seite die alten erotischen Dialoge immer wieder abwitzelte; wenn es auf der anderen die «Literatur» als Sondererscheinung,

als Sache für Eingeweihte gegen die Unterhaltung auffahren liess. Die moderne Musik als interessantes Experiment für Fachleute. Die moderne Literatur als artistisches Vergnügen weniger. Die alte Operette, das alte Gesellschaftsstück als die Angelegenheit vieler. In diesem Zusammenhang kann der Erfolg der «Dreigroschenoper» nicht überschätzt werden. Es ist der Durchbruch eines nicht mondänen, nicht gesellschaftlich orientierten Theaters in die Publikumszone. Nicht weil Bettler und Einbrecher darin vorkommen, ohne dass ein Kriminalreisser entsteht, nicht nur weil hier eine bedrohliche Unterwelt auftaucht, die alle sozialen Bindungen missachtet, sondern weil hier der Ton gefunden ist, der Moral weder bekämpft noch negiert, der Normen nicht angreift, sondern aufhebt, der, mit Ausnahme des eindeutig travestierenden, das Opernschema travestierenden Schlusses, weder parodistisch noch ernst ist, sondern eine andere Welt verkündigt, in der die Grenzen zwischen Tragik und Humor gefallen sind. Es ist der Triumph der offenen Form. Was Brecht als Bearbeiter, was Weill als Komponist in diesem leichten Nebenwerk geleistet haben, das ist zugleich die Überwindung der Revue zu einer neuen Gattung und die Verschmelzung von Elementen des Varietés (die bei Reinhardt, der immer noch mit seinem Instinkt Kommendes ahnt, unverbunden und unverankert bleiben) zu einem lebendigen, theatralischen Ausdruck. Sentimentaler Kitsch und Räuberromantik, der Kampf einer Bettlerbande gegen eine Einbrecherbande – alles dient nur einer neuen, allen Möglichkeiten, allen Inhalten offenen Form. Dieser Inhalt aber muss kommen. Seit Nestroy sind hier wieder Ansätze zu einer tragisch grundierten, in grossen Typen abgewandelten Posse; auch bei Nestroy waren die Grenzen zwischen «Humor» und «Tragik» aufgehoben. Aber Nestroy gab «seine» Zeit, «seine» Menschen, «seine» Stadt Wien. Brecht und Weill hatten vor, für die Stadt Essen eine Ruhrrevue zu schreiben. Die Form liegt hier bereit. Diese Revue für die Ruhr, eine andere für Berlin muss kommen. Eine Revue der Arbeitenden, nicht der Nichtsteuer. Brecht hat die Sprache, Weill hat die Musik aus der Isolierung gerissen. Auf der Bühne wirken wieder Worte, die nicht abgegriffenes Papierdeutsch sind. Auf der Bühne schlägt wieder eine Musik durch, die nicht mit abgegriffenen Harmonien und Rhythmen arbeitet.

«Die Dreigroschenoper», in England durch zwei Jahrhunderte unter dem Titel «The Beggar's Opera» gespielt, führt in das Milieu von den Verbrechervorstädten Londons, die vor zweihundert Jahren so wie heute die Zufluchtsstätte der ärmsten Schichten der Bevölkerung waren. Herr Jonathan Peachum schlägt aus dem Elend auf seine originelle Weise Kapital, indem er gesunde Menschen künstlich zu Krüppeln herausstaffiert und sie betteln schickt, um aus dem Mitleid der wohlhabenden Stände seinen Profit zu ziehen. Er tut das keineswegs aus angeborener Schlechtigkeit. «Ich befinde mich auf der Welt in Notwehr», das ist sein Grundsatz, der ihn in allen seinen Handlungen zur schärfsten Entschiedenheit zwingt. Er hat in der Londoner Verbrecherwelt nur einen ernsthaften Gegner, und das ist der Gentleman Macheath. Dieser hat Peachums Tochter Polly auf eine groteske Weise in einem Pferdestall geheiratet. Als Peachum von der Heirat seiner Tochter erfährt – die ihn nicht sosehr aus moralischen Gründen schmerzt wie aus sozialen –, beginnt er einen Krieg auf Tod und Leben mit Macheath und seiner Gaunerplatte, dessen Hin und Her den Inhalt der «Dreigroschenoper» bildet. Aber schliesslich wird Macheath in des Wortes wirklichster Bedeutung vom Galgen herab gerettet, und in einem grossen, etwas parodistischen Opernschluss geht die ganze Affäre gut aus.

«The Beggar's Opera» wurde im Jahre 1728 zum ersten Mal im Lincoln's Inn Theatre aufgeführt. Der Titel bedeutet nicht etwa, wie manche deutsche Übersetzer geglaubt haben: «Die Bettleroper», das heisst eine Oper, in der eben Bettler vorkommen, sondern: «Des Bettlers Oper», das heisst eine Oper für Bettler. «The Beggar's Opera», auf Anregung des grossen Jonathan Swift verfasst, war eine Händel-Travestie und hatte, wie berichtet wird, den grossartigen Erfolg, dass Händels Theater ruiniert wurde. Da uns heute ein so grosser Anlass zur Parodie wie die Händel'sche Oper fehlt, wurde jede Absicht zu parodieren aufgegeben: Die Musik ist vollständig neu komponiert. Nicht fehlen uns Heutigen die soziologischen Anlässe von «The Beggar's Opera»: Wie vor zweihundert Jahren haben wir eine Gesellschaftsordnung, in der so ziemlich alle Schichten der Bevölkerung, allerdings auf die allerverschiedenste Weise, moralische Grundsätze berücksichtigen, indem sie nicht in Moral, sondern natürlich von Moral leben.

DAS LESEN VON DRAMEN

Es besteht kein Grund, das Motto des John Gay für seine «Beggars Opera», «Nos haec novimus esse nihil», für die «Dreigroschenoper» zu ändern. Was ihren Abdruck in den «Versuchen» betrifft: er bringt kaum mehr als das Soufflierbuch eines den Theatern völlig überlieferten Stückes, wendet sich also eher an den Fachmann als an den Geniesser. Wobei zu sagen ist, dass eine Umwandlung von möglichst vielen Zuschauern oder Lesern in Fachleute durchaus anzustreben ist – sie ist auch im Gange.

Die «Dreigroschenoper» befasst sich mit den bürgerlichen Vorstellungen nicht nur als Inhalt, indem sie diese darstellt, sondern auch durch die Art, wie sie sie darstellt. Sie ist eine Art Referat über das, was der Zuschauer im Theater vom Leben zu sehen wünscht. Da er jedoch gleichzeitig auch einiges sieht, was er nicht zu sehen wünscht, da er also seine Wünsche nicht nur ausgeführt, sondern auch kritisiert sieht (er sieht sich nicht als Subjekt, sondern als Objekt), ist er prinzipiell imstande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen. Da aber das Theater selber seiner Umfunktionierung Widerstand entgegengesetzt, ist es gut, wenn der Zuschauer Dramen, die nicht nur den Zweck verfolgen, auf dem Theater aufgeführt zu werden, sondern auch den, es zu verändern, selber liest: aus Misstrauen gegen das Theater. Wir haben heute das absolute Primat des Theaters über die dramatische Literatur. Das Primat des Theaterapparates ist das Primat der Produktionsmittel. Der Theaterapparat widersteht seinem Umbau für andere Zwecke dadurch, dass er, mit dem Drama zusammentreffend, dieses sofort verändert, sodass es in ihm keineswegs ein Fremdkörper bleibt – ausser an Punkten, wo es sich selber erledigt. Die Notwendigkeit, die neue Dramatik richtig zu spielen – wichtiger für das Theater als für die Dramatik –, wird dadurch abgeschwächt, dass das Theater «alles» spielen kann: es «theatert» alles «ein». Selbstverständlich hat dies Primat wirtschaftliche Gründe.

WINKE FÜR SCHAUSPIELER

Der Zuschauer soll nicht auf den Weg der Einfühlung verwiesen werden, was die Übermittlung des Stoffes betrifft, sondern zwischen dem Zuschauer und dem Schauspieler findet ein Verkehr statt, und bei aller Fremdheit und allem Abstand wendet der Schauspieler sich doch letzten Endes direkt an den Zuschauer. Dabei soll der Schauspieler dem Zuschauer über die Figur, die er darzustellen hat, mehr erzählen, als «in seiner Rolle steht». Er muss natürlich jene Haltung einnehmen, durch die es sich der Vorgang bequem macht. Er muss jedoch auch noch Beziehungen zu anderen Vorgängen als denen der Fabel eingehen können, also nicht nur die Fabel bedienen. Die Polly ist etwa in einer Liebeszene mit Macheath nicht nur die Geliebte des Macheath, sondern auch die Tochter des Peachum; und immer nicht nur Tochter, sondern auch die Angestellte ihres Vaters. Ihre Beziehungen zum Zuschauer müssen beinhalten ihre Kritik der landläufigen Vorstellungen des Zuschauers über Räuherbräute und Kaufmannstöchter usf.

1 Die Schauspieler sollten es vermeiden, diese Banditen als eine Rotte jener traurigen Individuen mit roten Halstüchern hinzustellen, die die Rummelplätze beleben und mit denen kein anständiger Mensch ein Glas Bier trinken würde. Es sind natürlich gesetzte Männer, teilweise beleibt, und ohne Ausnahme ausserhalb ihres Berufes umgänglich.

2 Die Schauspieler können hier die Nützlichkeit bürgerlicher Tugenden und die innige Beziehung zwischen Gemüt und Gaunerei zeigen.

3 Es ist zu zeigen, welche brutale Energie ein Mann aufwenden muss, um einen Zustand zu schaffen, in dem eine menschenwürdige Haltung (die eines Bräutigams) möglich ist.

4 Zu zeigen ist die Ausstellung der Braut, ihrer Fleischlichkeit, im Augenblick der endgültigen Reservierung. Zu dem Zeitpunkt nämlich, wo das Angebot aufzuhören hat, muss die Nachfrage noch einmal auf die Spitze getrieben werden.

Die Braut wird allgemein begehrt, der Bräutigam «macht dann das Rennen». Es handelt sich also um ein durchaus theatrales Ereignis. Zu zeigen ist auch, dass die Braut sehr wenig isst. Wie oft sieht man die zartesten Wesen ganze Hühner und Fische hineinschlingen, Bräute niemals.

5 Die Schauspieler brauchen sich bei dem Zeigen solcher Dinge wie des Peachum-Geschäftes nicht allzu sehr um den gewöhnlichen Fortgang der Handlung zu kümmern. Allerdings dürfen sie nicht ein Milieu, sondern müssen sie einen Vorgang geben. Der Darsteller eines dieser Bettler muss das Auswählen eines passenden und effektvollen Holzbeines (er prüft ein solches, legt es wieder beiseite, prüft ein anderes und greift dann zum ersten zurück) so zeigen wollen, dass eigens dieser Nummer wegen Leute sich vornehmen, zu dem Zeitpunkt, wo sie stattfindet, noch einmal das Theater aufzusuchen, und nichts steht dem im Wege, dass das Theater auf den Tafeln des Hintergrundes diese Nummer dann anzeigt!

6 Es ist absolut wünschenswert, dass Fräulein Polly Peachum vom Zuschauer als tugendhaftes und angenehmes Mädchen empfunden wird. Hat sie in der zweiten Szene ihre jeder Berechnung ferne Liebe bewiesen, so zeigt sie jetzt jene praktische Veranlagung, ohne welche die erstere gewöhnlicher Leichtsinns wäre.

7 Diese Damen sind im ungestörten Besitz ihrer Produktionsmittel. Gerade deshalb aber dürfen sie nicht den Eindruck erwecken, als wären sie frei. Für sie hat die Demokratie nicht jene Freiheit, die sie für alle hat, denen die Produktionsmittel genommen werden können.

8 Die Darsteller des Macheath, die in der Darstellung des Todeskampfes keinerlei Hemmung zeigen, weigern sich hier gewöhnlich, diese dritte Strophe zu singen: Sie würden selbstverständlich eine tragische Formulierung des Geschlechtlichen nicht zurückweisen. Aber das Geschlechtliche in unserer Zeit gehört unzweifelhaft in den Bezirk des Komischen, denn das Geschlechtsleben steht in einem Widerspruch zu dem gesellschaftlichen Leben, und dieser Widerspruch ist komisch, weil er historisch, das heißt durch eine andere Gesellschaftsordnung lösbar ist. Der Schauspieler muss also eine solche Ballade komisch

bringen. Die Darstellung des Geschlechtslebens auf der Bühne ist sehr wichtig, schon weil dabei immer ein primitiver Materialismus auftritt. Das Künstliche und Vergängliche aller gesellschaftlichen Überbauten wird sichtbar.

9 Diese Ballade enthält, wie auch andere Balladen der «Dreigroschenoper», einige Zeilen François Villons in der Übersetzung K. L. Ammers. Für den Schauspieler lohnt es sich, die Ammer'sche Übersetzung nachzulesen, damit er sieht, welches die Unterschiede zwischen einer Ballade zum Singen und einer zum Lesen sind.

10 Diese Szene ist eine Einlage für solche Darstellerinnen der Polly, welche die Begabung der Komik besitzen.

11 Im Kreise laufend, kann der Darsteller des Macheath hier in seinem Käfig alle Gangarten wiederholen, die er bisher dem Publikum vorgeführt hat. Den frechen Schritt des Verführers, den mutlosen des Gehetzten, den überheblichen, den belehrten usw. In dieser kurzen Wanderung kann er alle Haltungen des Macheath während dieser wenigen Tage noch einmal zeigen.

12 Der Schauspieler des epischen Theaters wird zum Beispiel an dieser Stelle sich nicht durch das Bestreben, die Todesangst des Macheath weiterzutreiben und zur beherrschenden Wirkung des ganzen Aktes machen, dazu verleiten lassen, etwa die folgende Darstellung «wahrer» Freundschaft unter die Rampe fallen zu lassen. (Wahr ist wahre Freundschaft doch wohl nur, wenn sie begrenzt ist. Der moralische Sieg der beiden wahrsten Freunde des Herrn Macheath wird doch kaum geschmälert durch jene zeitlich später fallende moralische Niederlage dieser beiden Herren, wenn sie bei der Ablieferung ihrer Existenzmittel zur Rettung ihres Freundes sich nicht gegenseitig beeilen.)

13 Vielleicht findet der Schauspieler eine Möglichkeit, Folgendes zu zeigen: Macheath hat die durchaus richtige Empfindung, dass es sich bei seinem Fall um einen grauenvollen Justizirrtum handelt. Tatsächlich würde die Justiz, falls ihr häufiger, als es der Fall ist, «Banditen» zum Opfer fielen, ihr Ansehen vollends verlieren!

ÜBER DAS SINGEN DER SONGS

Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, dass er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens, und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermasses der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muss nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise ändern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zwecke benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die Ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches grosse Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muss dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuss an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.) Besonders beim Lied ist es wichtig, dass «der Zeigende gezeigt wird».

Bertolt Brecht

DIE VERWENDUNG VON MUSIK FÜR EIN EPISCHES THEATER

Die Aufführung der «Dreigroschenoper» 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters. Sie brachte eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. Ihre auffälligste Neuerung bestand darin, dass die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren. Dies wurde schon äusserlich dadurch bemerkbar, dass das kleine Orchester sichtbar auf der Bühne aufgebaut war. Für das Singen der Songs wurde ein Lichtwechsel vorgenommen, das Orchester wurde beleuchtet, und auf der Leinwand des Hintergrunds erschienen die Titel der einzelnen Nummern, etwa «Lied über die Unzulänglichkeit menschlichen Strebens» oder «Fräulein Polly Peachum gesteht in einem kleinen Lied ihren entsetzten Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath» – und die Schauspieler nahmen für die Nummer einen Stellungswechsel vor. Es gab Duette, Terzette, Solonummern und Chorfinale. Die Musikstücke, in denen das balladeske Moment vorherrschte, waren meditierender und moralisierender Art. Das Stück zeigte die enge Verwandtschaft zwischen dem Gemütsleben der Bourgeois und dem der Strassenräuber. Die Strassenräuber zeigten, auch mitunter in der Musik, dass ihre Empfindungen, Gefühle und Vorurteile dieselben waren wie die des durchschnittlichen Bürgers und Theaterbesuchers. Ein Thema war etwa die Beweisführung, dass nur der angenehme Lebe, der im Wohlstand lebe, wenn dabei auch auf manches «Höhere» verzichtet werden müsse. In einem Liebesduett wurde auseinandergesetzt, dass äussere Umstände wie die soziale Herkunft der Partner oder ihre Vermögenslage auf die Wahl des Ehegatten keinen Einfluss haben dürften! In einem Terzett wurde das Bedauern darüber ausgedrückt, dass die Unsicherheit auf diesem Planeten es dem Menschen nicht möglich macht, seinem natürlichen Hang zur Güte und zu anständigem Benehmen nachzugeben. Das zarteste und innigste Liebeslied des Stückes beschrieb die immerwährende, unzerstörbare Neigung zwischen einem Zuhälter und seiner Braut. Die

Liebenden besangen nicht ohne Rührung ihren kleinen Haushalt, das Bordell. Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmässig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin. Diese Songs gewannen eine grosse Verbreitung; ihre Losungen tauchten in Leitartikeln und Reden auf. Viele Leute sangen sie zu Klavierbegleitung oder nach Orchesterplatten, so wie sie Operettenschlager zu singen pflegten. Der Song dieser Art wurde kreiert, als ich Weill aufforderte, für die Baden-Badener Musikfestwoche 1927, wo Operneinakter gezeigt werden sollten, einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen. Weill hatte bis dahin ziemlich komplizierte, hauptsächlich psychologisierende Musik geschrieben, und als er in die Komposition mehr oder weniger banaler Songtexte einwilligte, brach er mutig mit einem zähen Vorurteil der kompakten Majorität ernsthafter Komponisten. Der Erfolg dieser Anwendung moderner Musik für den Song war bedeutend. Worin bestand das eigentlich Neue dieser Musik, wenn man von ihrer bisher ungewohnten Verwendungsart absieht?

Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozialhistorisch bedeutend (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus, in denen Menschen sich so verhalten, dass die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden. Dabei müssen praktikable Definitionen gefunden werden, das heisst solche Definitionen der interessierenden Prozesse, durch deren Benutzung in diese Prozesse eingegriffen werden kann. Das Interesse des epischen Theaters ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern. Dies kennzeichnet eine grosse Umwälzung der Dramatik. Die Dramatik folgt auch in unseren Zeiten noch den Rezepten des Aristoteles zur Erzeugung der sogenannten Katharsis (seelischen Reinigung des Zuschauers). In der aristotelischen Dramatik wird der Held durch die Handlungen in Lagen versetzt, in denen er sein innerstes Wesen offenbart. Alle gezeigten Ereignisse verfolgen den Zweck, den Helden in seelische Konflikte zu treiben. Nichtaristotelische Dramatik

würde die Ereignisse, die sie vorführt, keineswegs zu einem unentrinnbaren Schicksal zusammenfassen und diesem den Menschen hilflos, wenn auch schön und bedeutsam reagierend, ausliefern, sie würde im Gegenteil gerade dieses «Schicksal» unter die Lupe nehmen und es als menschliche Machenschaften enthüllen.

Diese Erörterung, angeknüpft an die Untersuchung einiger kleiner Songs, könnte als etwas weitschweifend erscheinen, wenn nicht diese Songs die (eben noch sehr kleinen) Anfänge eines anderen, neuzeitlichen Theaters wären, oder der Anteil der Musik an diesem Theater. Der Charakter dieser Songmusik als einer sozusagen gestischen Musik kann kaum anders als durch solche Erörterungen erklärt werden, die den gesellschaftlichen Zweck der Neuerungen herausarbeiten. Praktisch gesprochen ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik. Die «ernste» Musik hingegen hält immer noch am Lyriismus fest und pflegt den individuellen Ausdruck.

Bertolt Brecht

Mac

**DAS SOLL ICH ALLES
SELBER AUSDENKEN?
ICH VERLANGE JA
KEINE OPER HIER.**

Bertolt Brecht, «Die Dreigroschenoper»

ZUR KOMPOSITION DER «DREIGROSCHENOPER»

Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, dass die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern dass auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiss nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird. Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, dass hier zum ersten Mal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der «Dreigroschenoper» an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte, oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht. Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die «Dreigroschenoper» in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des L'art-pour-l'art-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusikideen, der Anschluss an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel – das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer «splendid isolation». Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar ausserhalb des grossen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden Oper und Theater als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muss man hören: «Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!» Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man «Tradition der Oper» nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. Es gibt aber heute in der ganzen Welt keine Kunstform von so ausgesprochen gesellschaftlicher Haltung mehr, und

besonders das Theater hat sich mit Entschiedenheit einer Richtung zugewandt, die man wohl eher als gesellschaftsbildend bezeichnen kann. Wenn also der Rahmen der Oper eine derartige Annäherung an das Zeitalter nicht erträgt, dann muss eben dieser Rahmen gesprengt werden.

Nur so ist es zu verstehen, dass der Grundcharakter fast aller wirklich wertvollen Opernversuche der letzten Jahre ein rein destruktiver war. In der «Dreigroschenoper» war bereits ein Neuaufbau möglich, weil hier die Möglichkeit gegeben war, einmal ganz von vorn anzufangen. Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von Neuem die Frage auf: Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, musste also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung entweder unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewusst zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden musste. Dazu kam, dass uns dieses Stück Gelegenheit bot, den Begriff «Oper» einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen. Gleich zu Beginn des Stückes wird der Zuschauer aufgeklärt: «Sie werden heute Abend eine Oper für Bettler sehen. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, dass Bettler sie bezahlen können, heisst sie «Die Dreigroschenoper».» Daher ist auch das letzte Dreigroschenfinale keineswegs eine Parodie, sondern hier wurde der Begriff «Oper» direkt zur Lösung eines Konfliktes, also als handlungsbildendes Element herangezogen und musste daher in seiner reinsten, ursprünglichen Form gestaltet werden. Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, stellte sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung heraus. Erst die Durchführung einer fassbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der «Dreigroschenoper» gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.

ZUR MUSIK DER «DREI-GROSCHENOPER»

Der Erfolg der «Dreigroschenoper», gross wie nur der einer Operette, verführt zum Glauben, mit einfachen Mitteln, in purer Verständlichkeit sei hier schlicht die Operette gehoben und für den Bedarf eines wissenden Publikums geniessbar gemacht, das sich nicht zu langweilen braucht, ohne doch der Kurzweil sich schämen zu müssen. Man meint, auf den platten Speisetisch der Gesellschaft sei mit sicherem Stoss das Kolumbusei einer Kunst gestellt, die in sich selber stimme oder, wie man das so nennt, Niveau habe, und die zugleich von der Gesellschaft zu verzehren wäre. Wer soziologisch der schönen Übereinstimmung misstraut, sieht sich zunächst von der Tatsache des Erfolges eben widerlegt – eines Erfolges, den die Harmlosen tragen und die fortgeschrittensten Intellektuellen legitimieren. Man ist also gehalten, Zweifel wider die angeblich gehobene Operettenform des Werkes an ihm selber zu erhärten und damit seinen Erfolg als Missverständnis zu enthüllen; endlich das Werk, sofern es standhält, gegen seinen Erfolg in Schutz zu nehmen. Der Erfolg bedeutender Werke bei ihrem Erscheinen ist allemal Missverständnis. Nur unter der Hülle des Bekannten und Geläufigen vermögen neue Ursprungsgehalte sich mitzuteilen und in Kontakt zu kommen mit denen, die sie vernehmen, wofern sie nicht im Dunkel des Werkes zuvor sich verhüllen; die Rede von Mahlers Banalität, vom Romantiker und dann vom Impressionisten Schönberg bezeugt es. Vielleicht liegt die Spannung von Werk und Vernehmendem, wie sie die Geschichte des Werkes eröffnet, durchaus nur im Missverständnis, und es wäre von der «Dreigroschenoper» nichts Abenteuerliches behauptet, wenn man solches Missverständnis in ihr suchte. Denn der Deutung als neuer Operette kommt ihre Oberflächengestalt sehr entgegen. Jeder vermag die Melodien nachzusingen, die für Schauspieler geschrieben sind; die Rhythmik, einfacher als die des Jazz, von dem viel Farbe stammt, hämmert sich in Sequenzen ein; das ganz homofone Gefüge lässt sich vom Laien durchhören; die Harmonik hält mit der Tonalität, zumindest mit den tonalen Akkorden Haus. Das klingt zunächst, als sei der Weg ins Paradies der Verständ-

lichkeit mit allen Errungenschaften der Neuzeit gepflastert und frischweg begangen. Kurz, es lässt sich an, als sei dem behäglich gebildeten Mann ein Vorwand geliefert, öffentlich das schön zu finden, was er sich bislang insgeheim vom Grammofon vorspielen liess. Allein schon der zweite Blick, der auf das Werk geht, findet, dass es sich nicht so verhält. Wohl hat die «Dreigroschenoper» zunächst die Gebärde der Opern- und mehr noch der Operettenparodie; aus Oper und Operette bewahrt sie die Mittel, indem sie sie verzerrt. Aber gerade, dass sie jene Formen so stumpf mitnimmt, so durchaus unbehelligt lässt, wie es nur einer Haltung möglich ist, die mit den frei gewählten Formen wenig zu schaffen hat, während ja Edeljazzkomponisten solche Elemente behänd modernisieren und geläufig verfeinern – dass also Oper und Operette in starrem Grinsen gleichsam hier vorkommen, sollte gegen die glückliche Popularität bedenklich stimmen. Denn so blank hergeholt aus dem Vergangenen kann ja nichts, was sich da begibt, buchstäblich genommen werden. Und auch der Begriff der Parodie, der helfen möchte, dies nach aussen simple Zitieren zu verstehen, führt nicht weit. Welchen Sinn, welche Aktualität gar sollte es haben, die Oper zu parodieren, die tot ist, oder auch die Operette, über deren Sphäre so wenig Täuschung möglich ist, dass sie nicht erst demaskiert zu werden braucht, um ihr hohles Gesicht zu zeigen? Was eigentlich sich begibt, wird man eher erkennen an dem, was weitab von sinnfälliger Aktualität und parodischer Absicht geschieht.

Man weiss von Fotos, Modebildern, auch solchen Melodien, wie viel an Oberflächengut aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts uns bereits von sich aus gespenstisch wurde. Die Oberfläche eines Lebens, das scheinhaft geschlossen war und verfiel, ist durchsichtig geworden, nachdem Leben entwich; die verwesende Gemütlichkeit jenes Bürgertums geistert als Angst in unseren Träumen; der Traumfetzen, wie wir sie einzig davon noch haben, vermag Kunst sich zu bemächtigen; sie darf ihren dämonischen Grund aufdecken, dem der Name noch fehlt, auf ihn als ihren Gegenstand sich richten, und ihn namenlos im Bild ergreifen, heisst bereits ihn deuten und zerstören. Dies ist mit der «Dreigroschenoper» gemeint, mag immer es nicht bewusste Absicht der Autoren gewesen sein, die in der Gestalt dachten und Erkenntnis in der Gestalt bewährten. In

der Oper- und Operettenform seiner kompositorischen Oberfläche fasst das Werk die kleinen Gespenster jener Bürgerwelt und lässt sie zu Asche werden, indem es sie dem grellen Licht der wachen Erinnerung aussetzt. Die Sprünge der Musik von 1890, daraus deren Gehalt floh; die Falschheit der Gefühle darin; was immer Zeit an Bruchstellen in die gewesene Oberfläche schlägt – Weill, der es von heut und hier, von drüben also und in dreidimensionaler Perspektive schaut, auf den Hintergrund der verlorenen Zeit, Weill muss gleichsam real auskomponieren, was an jenen Dingen die Zeit fürs Bewusstsein vorkomponiert hat. Die Melodien von damals sind brüchig, und ihre metrische Kasernenordnung hören wir als Aneinandergefügtsein von Bruchstücken; darum komponiert Weill seine neuen Melodien, die alten zu deuten, selber schon in Brüchen, fügt die Trümmer der Floskeln aneinander, die die Zeit zerschlagen hat. Die Harmonien, die fatalen verminderten Septimakkorde, die chromatischen Alterationen von diatonisch getragenen Melodieschritten, das *Espressivo*, das nichts ausdrückt, sie klingen uns falsch – also muss Weill die Akkorde selber, die er da herholt, falsch machen, zu den Dreiklängen einen Ton hinzusetzen, der so falsch klingt, wie uns eben die reinen Dreiklänge aus leichter Musik von 1890 klingen; muss die Melodieschritte verbiegen, weil jene simplen erinnerten uns verbogen sind, muss die Stupidität jener Modulationen selber gestalten, indem er gar nicht moduliert, sondern sich folgen lässt, was nicht zusammengehört und auch nicht zusammengehörte, als dazwischen moduliert wurde; oder muss, in den kunstvollsten Stellen der Partitur, die modulatorischen Schwergewichte so verschieben, dass die harmonischen Proportionen umkippen, um in den leeren Abgrund der Nichtigkeit jener von Nichts zu Nichts modulierenden Kompositionsweise einzustürzen. Von solcher Technik führt ein sehr genauer Weg zum besten, radikalen Strawinskij; dem des Soldaten oder der vierhändigen Klavierstücke, die ja auch guten Teiles als Parodien anheben. Nur beeilt sich Strawinskij, jene Formwelt zu verlassen, mit Laune und Ausfall sie zu überspielen, und sucht rasch anderswo sein Heil als hier, wo zwischen Wahnsinn und Trivialität nur wenig Platz gelassen ist; während Weills Verfahrensart umso tiefer in die Gespensterregion eindringt, je dichter er sich an deren zerspellten Wänden entlangtastet; je treuer also er scheinbar nimmt, was die alte Operette ihm darbietet.

Derart versteht sich die musikalische Gestalt; das fremde, beziehungslose Nebeneinander der banalen Klänge, deren Versetztsein mit falschen Tönen, die fotografische, fast pornografische Glätte des rhythmischen Ablaufs; das beharrliche Aufgebot eines musikalischen Ausdrucks, der nichts möchte, als ins völlig Sinnleere sich ergießen. Es mag von grosser und aufklärender Macht sein, wenn dem 19. Jahrhundert darin die Formeln des Jazz sich gesellen, der hier, unterm Monde von Soho, schon so abgeschieden klingt wie nur dies «Wer uns getraut». Zur deutenden Form der Oper stimmt völlig, dass sie sich ihren Stoff von einer anderen Oper vorgeben lässt und ebenso, dass sie diesen Stoff im Lumpenproletariat belässt, das selbst wieder in einem Hohlspiegel die gesamte fragwürdige Ordnung der bürgerlichen Oberwelt reflektiert; Lumpen und Trümmer, das allein ist fürs erhellte Bewusstsein von jener gründlich entzauberten Oberwelt übrig geblieben, Lumpen und Trümmer nur vermag es vielleicht im Bilde zu erretten. Die gewesene Operette enthüllt sich der «Dreigroschenoper» als satanisch; darum bloss ist sie als gegenwärtige Operette möglich. Mit der Gemütlichkeit der praktikablen Operette, mit der frischfröhlichen Gebrauchsmusik hat es ein jähes Ende.

Dies allerdings ereignet sich nicht im klaren Vorsatz und nicht einmal durchaus eindeutig. Es scheint das Schicksal jedes deutenden Künstlers, der sich in jene zwielichtige Sphäre des Verfallenen ernstlich hineinwagt, dass er ihr umso gefährlicher erliegt, je tiefer er sie erreicht. Dafür, dass die «Dreigroschenoper» die leichte Musik von 1890 im Bilde gestaltet und trifft, hat sie mit dem Preis zu zahlen, dass sie über weite Strecken die leichte Musik von 1930 wird. Eine Fülle an ungebrochen Vitalem aus der Jazzregion steckt darin, die jene anreizt, welche als Leichen auf der Bühne sich begegnen müssten; dicht genug, spiegelnd und bunt ist die parodische Oberfläche, um die an Spass glauben zu machen, die ein wenig besser, aber doch nicht gar zu scharf hinsehen. Und die Melodien, die können sie tatsächlich nachsingen. Sie hören es gerne, wenn auch die Zuhälter ihre Moral haben, die man belacht, weil sie beruhigt; und wenn die Verbrecher sich als ebensolche Spiesser herauschälen wie die anständigen Leute im Parkett, die sie zugleich ihrer Freizügigkeit beneiden. Auch darf der erotische Affektionswert des feschen Mackie Messer nicht unter-

schätzt werden. Schliesslich kommen die Zuschauer, die den Erfolg machen, vom Kurfürstendamm und nicht von der Weidendammer Brücke, wo man das Stück spielt, dem ehrwürdigen Requisit der Armeleutepoesie. Aber damit ist gegen den aufrührerischen, auch überstofflich aufrührerischen Charakter der «Dreigroschenoper» nichts bewiesen. Viele Wege hat die Gesellschaft, mit unbequemen Werken fertig zu werden. Sie kann sie ignorieren, sie kann sie kritisch vernichten, sie kann sie schlucken, so, dass nichts mehr davon übrig bleibt. «Die Dreigroschenoper» hat ihr zum Letzten Appetit gemacht. Indessen, es ist noch die Frage, wie ihr die Mahlzeit bekommt. Denn noch als Genussmittel bleibt «Die Dreigroschenoper» gefährlich: keine Gemeinschaftsideologie kommt da vor, stofflich nicht und auch musikalisch nicht, da nichts Edles und Verklärendes als Kollektivkunst gesetzt, sondern der Abhub von Kunst aufgehoben wird, dem Abhub der Gesellschaft den Laut zu finden. Und wer hier die abgeworfenen kollektiven Gehalte deutet, ist durchaus einsam, nur bei sich selber; vielleicht gefällt es ihnen nur darum so gut, weil sie seine Einsamkeit wie die eines Clowns belachen können. Mit keiner Melodie der «Dreigroschenoper» kann man Wiederaufbau spielen; ihre ausgehöhlte Einfachheit ist nichts weniger als klassisch. Eher könnte sie schliesslich doch in Bars gespielt werden, deren Halbdunkel sie jäh erleuchtet, als auf der Wiese gesungen. Wohl gilt die «Dreigroschenoper» dem Kollektiv – und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich –, jedoch nicht dem vorhandenen, nicht existenten, dem sie diene, sondern einem nicht vorhandenen, existenten, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal eines Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. So nur und in keinem banaleren Sinne lässt sich die «Dreigroschenoper» trotz Singbarkeit und Klasse als Gebrauchsmusik ansehen. Es ist Gebrauchsmusik, die heute, da man im Sicherem ist, zwar als Ferment genossen, nicht aber gebraucht werden kann, das zu verdecken, was ist. Wo sie aus Deutung in unmittelbare Sprache umschlägt, fordert sie offen: «... denn es ist kalt: Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte.»

Theodor W. Adorno

Mac

**Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben
Und Sünd' und Missetat vermeiden kann,
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben,
Dann könnt ihr reden: Damit fängt es an.
Ihr, die ihr euren Wanst und uns're Bravheit liebt,
Das eine wisset ein für allemal:
Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt,
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.
Erst muss es möglich sein auch armen Leuten,
Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.
Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt
und frisst.
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich
Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.**

Chor

**Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein,
Der Mensch lebt nur von Missetat allein.**

SOZIALE REVOLUTION, NICHT SOZIALREFORM

Die künstlerischen Leistungen aller Vergangenheit, von Sophokles und Shakespeare bis zu Goethe oder Hauptmann, hielt Brecht für historisch und fragmentarisch: das waren bloss ephemere (wenngleich bemerkenswerte) Gestaltungsversuche, die man fortzusetzen hatte. Die wissenschaftliche Erkenntnis der Klassiker dagegen wurde als gültig, nicht fragmentarisch betrachtet. Darum besass in Brechts Augen die Beschäftigung mit Wissenschaft stets einen höheren Rang als die Beschäftigung mit Kunststücken, vor allem mit Literatur. Antiliterarische Tradition, Lern- und Lehrbegierde dieses Künstlers fanden bei Marx und Lenin die ersehnte Erfüllung. Ein Künstler also, der klassische Traditionsbildung nur den grossen Soziologen und Sozialökonom zugesteht, keinem Dichter. Dieser Widerspruch, der gleichfalls dialektisch ist, denn Brecht gedachte selbst – trotz oder sogar wegen dieser Entscheidung – ein Künstler zu bleiben, führt zur Antwort auf die Frage, warum Brecht aus Anfängen in Augsburg, dann in gegenliterarischer Tradition schliesslich zum Gesetzesdenken des Marxismus fand. Ohne Deutung dieses Vorgangs ist er nicht zu verstehen. Das beliebte Gesellschaftsspiel, den «reinen Dichter» Bertolt Brecht sorgfältig vom Marxisten zu scheiden, dürfte allmählich aus der Mode kommen. Friedrich Dürrenmatt hat in Brecht die «extremste Form des sentimentalischen Dichters» in unserer Zeit erblickt und hinzugefügt: «Brechts Weltanschauung mag für viele schmerzhaft sein, für viele ärgerlich, doch darf sie nicht als eine blosser Verirrung, als eine Nebensache behandelt werden. Sie gehört wesentlich zu Brecht, sie ist ebenso wenig eine zufällige Eigenschaft seiner Werke wie ihre Bühnenwirksamkeit, ihre dichterische Präzision, ihre dramaturgische Kühnheit und nicht zuletzt wie ihre Menschlichkeit. Diese legitime Leistung zwingt uns, Brechts Kommunismus sachlich zu betrachten, ihn aufs Neue auf seine Wahrheit hin zu untersuchen. Wir dürfen keine Ausflüchte machen; zugeben, was zuzugeben ist.» Dies aber führe, meint Dürrenmatt weiter, zur Frage nach den Ursachen dafür, «dass sich zu unserer Zeit der grösste deutsche Dramatiker im Glauben, menschlich zu handeln,

auf die Seite einer Revolution schlug». Warum geschah das? Was führte Brecht zu Marx und Lenin? Faszinierend wirkte auf ihn die neue Wissenschaft von der Gesellschaft. Der Weg zum Marxismus führte folgerichtig über die Beschäftigung mit unliterarischen Gegenständen. Die Faszination der Wirtschaftswissenschaft führte Brecht vom Studium des praktischen Betriebs an den Geld- und Warenbörsen zum Studium dessen, was Marx die «Kritik der politischen Ökonomie» genannt hatte. Die gegenliterarische Tradition verlangte nach der Lektüre klassischer Werke über Wertgesetz, Krisenzyklus, Imperialismus und Verelendungstheorie. Dieser Marxist wählte sich den schwersten Weg: den über die Lektüre des «Kapital» von Karl Marx. Einen weiteren Anlass zum Studium der neuen Klassiker fand Brecht in seiner alten Gegnerschaft gegen den philosophischen Idealismus. Es ist das gesellschaftliche Sein, das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse, wodurch das Bewusstsein bestimmt wird, nicht umgekehrt. Alles in Brecht war vorgebildet, dies zu akzeptieren. Auch sein Lehrertum entsprach den Postulaten einer wissenschaftlichen Lehre, die allenthalben den Primat der Praxis voranstellte. Gerade weil Brecht ein Lehrer sein wollte, allerdings keiner, der sich von blosser Erziehung eine Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse erhoffte, ging er einen Weg, der die idealistische Ethik des blossen guten Willens, den bereits Marx im Kantianismus bekämpft hatte, beiseiteschob, um die realen Voraussetzungen für menschliche Güte zu schaffen. Noch eines kam hinzu: Brecht begann sein Studium der marxistischen Klassiker in der Mitte und gegen Ende der Zwanzigerjahre. Der Welterfolg der «Dreigroschenoper» fiel in eine Zeit, als die Weltwirtschaftskrise einsetzte. Alle Positionen der bürgerlichen Demokratie schienen ebenso zusammenzubrechen wie die Bemühungen des sozialen Reformismus. Wenn damals ein Vertreter der deutschen Gewerkschaftsbewegung forderte, die Arbeiterschaft solle die Rolle eines «Arztes am Krankenlager des Kapitalismus» einnehmen, so war Brecht leidenschaftlich entschlossen, im Zucken der Krise, im Zusammenbruch der Grossbanken, im Angesicht millionenfacher Arbeitslosigkeit die entgegengesetzte These zu verkünden. Soziale Revolution, nicht Sozialreform.

PSYCHODRAMA IM WELTALL

Ein Gespräch mit Dani Levy

Du arbeitest als Filmemacher und hast bereits zahlreiche bei Kritik und Publikum gleichermaßen erfolgreiche Kinofilme gedreht, deren Drehbücher du meistens selbst geschrieben hast. Worin besteht für dich der Reiz, einen klassischen kanonisierten Dramentext zu inszenieren?

Zuerst muss ich sagen, dass es eine grosse Herausforderung für mich ist, einen Text zu inszenieren, der nicht mein eigener ist, da ich bislang mit meinen eigenen Texten weder eine Interpretationsproblematik hatte noch mich an der Sprache reiben musste. Ich habe Theaterregisseure immer dafür bewundert, dass es ihnen gelingt, sich gemeinsam mit den Schauspielern einen fremden Text anzueignen. Diese Arbeit, die am Theater alltäglich ist, war für mich ungewohntes Terrain. Ausserdem ist «Die Dreigroschenoper» kein Stück, das sich so einfach aufdröseln lässt. Meine Stärke und Kernkompetenz ist es, Stücke zu inszenieren oder Filme zu machen, die psychologisch nachvollziehbar sind. Bei der «Dreigroschenoper» ist eine völlig andere Qualität gefragt, die mich auch reizt, da ich etwas Neues ausprobieren kann. Es war für mich von Anfang keine Option zu sagen, dass ich «Die Dreigroschenoper» mit den Mitteln des realistischen Films inszeniere, was in den 1930er-Jahren beispielsweise gemacht wurde, als das Stück zum ersten Mal verfilmt wurde, oder auch von Wolfgang Staudte in den 1960er-Jahren.

Was sind die eklatantesten Unterschiede in deiner Arbeitsmethode mit Schauspielern am Theater und im Film?

Der grösste Unterschied ist, dass ich mit Schauspielern im Film sehr punktuell an einer Szene arbeite. Manchmal mit mehr, manchmal mit weniger Erfolg. Ich versuche, Schauspieler authentisch wirken zu lassen, ihnen die Angst zu nehmen, und auch wenn ihnen das in den einzelnen Takes nur fallweise gelingen sollte, ist die Szene «im Kasten». Im Theater heisst es immer «nach dem Ziel ist vor dem Ziel». Jeder Punkt, den man erreicht hat, kann am nächsten Tag wieder weg sein, das heisst, ich muss mit Schauspielern

eine viel solidere Basis erschaffen, damit das in der Probe Entwickelte wiederhol- und rekonstruierbar ist. Der zweite eklatante Unterschied ist, dass ich beim Film monatelang Zeit habe, alles, was in der Arbeit entstanden ist (Drehbuchs schreiben, Überarbeiten, Besetzen, Drehen, Licht, Kamera usw.) im Schnitt zu gestalten. Ich habe also nochmals eine Redaktion nach der eigentlichen Arbeit, und die fehlt mir im Theater: Zwischen dem Zeitpunkt des ersten Gesamtablaufs und der Premiere liegt maximal eine Woche. Deswegen denke ich, dass Regisseure und Schauspieler am Theater viel wagemutiger sind als im Film. Im Film gibt es immer eine Art Sicherheitsnetz – ich fühle mich nie so exponiert, so nackt, so im kalten Wind, vor allem, wenn es dann auf die Endproben zugeht.

Warum hat «Die Dreigroschenoper», die sich regelmässig auf diversen Spielplänen findet, deiner Meinung nach in den letzten neunzig Jahren nichts an ihrer Beliebtheit verloren?

Ich glaube, das liegt an Brechts Sprache und den eindrücklichen Szenen und selbstverständlich an der grossartigen Musik Weills. Nicht umsonst sind die Songs auch deshalb auf eine Art unsterblich, weil sich die Poesie Brechts kongenial mit den Melodien Weills verbindet. Trotzdem ist es eine Herausforderung, «Die Dreigroschenoper» heute auf die Bühne zu bringen. Es gibt Autoren, deren Dramen einfacher zu inszenieren sind – Brecht ist tatsächlich sehr definiert, aus der «Dreigroschenoper» könnte man schon aus rein rechtlichen Gründen keinen dadaistischen Abend machen, und ich glaube, dass das Stück sich dazu auch einfach nicht anbietet.

Du fügst der «Dreigroschenoper» eine Rahmenhandlung hinzu, die in einer psychiatrischen Klinik für erkrankte Manager spielt. Wie kamst du auf dieses Setting?

Ich war von Anfang an überzeugt, dass dies für mich die richtige Herangehensweise ist, das Stück zu inszenieren. Der Grundgedanke, «Die Dreigroschenoper» von den Patienten als Teil ihrer Therapie spielen zu lassen, ist einerseits leicht verständlich, aber wie ich finde auch ziemlich witzig. Durch diese Rahmung fühle

ich mich als Regisseur frei. Sie erlaubt mir, der Brecht'schen Realität, die meiner Meinung nach überhaupt nicht darstellbar ist, ein wenig zu entkommen, mit meiner Inszenierung aber dennoch den Grundsätzen des epischen Theaters zu entsprechen. Ich sehe drei Möglichkeiten, sich der «Dreigroschenoper» zu nähern: Entweder entscheidet man sich für einen radikalen Realismus, was ich für mich ausgeschlossen habe, oder man unternimmt das Gegenteil davon und bricht das Stück auf. Als dritte Möglichkeit bietet sich an, den Showcharakter der Vorlage zu unterstreichen – und das versuche ich mit meiner Idee der Klinikebene, da die Patienten, indem sie in andere Rollen schlüpfen müssen, im weitesten Sinne auch Teil einer Show sind.

Wieso befindet sich deine asiatische Psychiatrie im Weltall und in der Zukunft?

Viele Stücke Brechts spielen in Asien, insbesondere in China, oder sind zumindest asiatisch inspiriert. Ich sehe in der rituellen Kultur Asiens und den strengen gesellschaftlichen Konventionen einen Nährboden für die Auseinandersetzung mit Brecht. In meiner Inszenierung betritt man einen Fantasieraum, der mit Brecht verknüpft ist und gleichzeitig auch Vergnügen bereitet, während damit keine Konkurrenzrealität aufgebaut wird. Die Klinik im Weltall, mit ihren eigenen Gesetzen, hat symbolischen Charakter und grenzt sich damit konsequent von der Realität ab. Sie hat etwas sehr Beispielhaftes. Das gibt mir Freiheit bei der Erschaffung der Charaktere und verleiht der Inszenierung eine zusätzliche Spielebene, was wiederum Brechts Vorstellung vom epischen Theater entspricht.

Die Patienten müssen «Die Dreigroschenoper» als Psychodrama spielen. Was ist das Ziel der Behandlung?

Das Ziel der Behandlung ist kurz gesagt, die Kapitalisten wieder gesund zu machen. Die Klinik, die sich eigentlich als antikapitalistisches Unternehmen versteht, bewirkt mit dieser Behandlung aber das Gegenteil und arbeitet dem Kapitalismus letztendlich sogar in die Hände, indem sie erkrankte Manager, Banker, Juristen und Politiker für das System wieder

einsetzbar macht, anstatt sie von der Krankheit des Kapitalismus selbst zu heilen. Diese Widersprüchlichkeit lässt mich eben auch an das heutige China denken, ein kommunistisch regiertes Land, das sich aber gänzlich den Prämissen des Turbokapitalismus verschrieben hat. Dies zeigt nicht zuletzt einen eklatanten Widerspruch unserer Zeit: die Diskrepanz zwischen unseren ethisch-philosophischen oder ideellen Vorstellungen vom Zusammenleben und der kalten ökonomischen Realität.

Mac und Polly

DIE LIEBE DAUERT ODER DAUERT NICHT AN DEM ODER JENEM ORT.

Bertolt Brecht, «Die Dreigroschenoper»

DIE PROLETARISIERUNG DES THEATERS DURCH DEN KLANG DER MUSIK

Ein Gespräch mit Johannes Kalitzke

Bertolt Brecht und Kurt Weill wollten mit der «Dreigroschenoper» ein völlig neues Genre des musikalischen Theaters schaffen. Wie hat Weill dieses Anliegen in seiner musikalischen Sprache umgesetzt?

Er hat Formen in das Musiktheater eingeführt, die in einer herkömmlichen Oper bis zu dieser Zeit nicht hätten vorkommen können, nämlich solche der Strassenmusik und eine für die grossstädtische Halbwelt gebräuchliche Mischung aus Tanztypen. Auch das kleine Orchester enthält analog zur Brecht'schen Ästhetik Instrumente, die man damals nur auf der Strasse fand: Drehorgel, Akkordeon, Banjo etc. Es ging ihm um eine Art Proletarisierung des Theaters, auch durch den Klang der Musik.

Weill greift immer wieder auf bestehende musikalische Formen zurück. Welche sind das? Und mit welchem Effekt hat er sie an den verschiedenen Stellen eingesetzt?

Walzer, Wiegenlied und Marsch sind Elemente, die auch dem Bänkeltanz und der Moritat nahestehen. Ausserdem schlägt er damit eine Brücke zur Musiktradition, die er ja nicht zerstören, sondern parodieren wollte.

Im Rahmen der Aufführungsgeschichte wird «Die Dreigroschenoper» als wahres Zwitterwesen zwischen Oper und Schauspiel angesehen – von beiden Sparten oder auch gemischt wird sie aufgeführt. Woher rührt diese Unentschiedenheit?

Das Dilemma besteht darin, dass viele Gesangelemente durchaus als Klischees der Opernpraxis gesehen werden müssen, teils beabsichtigt als Parodie, teils aber auch dem Umstand geschuldet, dass Weill wie ja auch Hanns Eisler von der spätromantischen Tradition geprägt war. Das rechtfertigt eine Besetzung im Sinne der Oper. Der Inhalt des Stücks verlangt andererseits eine musikalische Interpretation, die sich weniger vom Singen als vom Sprechen her versteht. Die Melodien müssen sich als Träger der Diktion

verstehen lassen. Hier eignet sich der Stimmklang von Schauspieler_innen oft besser.

Du hast «Die Dreigroschenoper» bereits einmal dirigiert mit einer Besetzung aus Sänger_innen und einem Schauspieler. Nun hast du es mit einer reinen Schauspieler_innenbesetzung zu tun. Welche Variante bevorzugst du und warum? Worin liegen die Unterschiede?

Ich bevorzuge den Unterschied selbst, sozusagen. Beide Varianten sind reizvoll, die Variante mit Schauspieler_innen ist natürlich etwas grober im stimmlichen Ausdruck, kommt aber dem unstilisierten, ja ordinären Ausdruck, den sich Brecht und Weill vorgestellt haben, näher, auch wenn zum Ende hin die Herausforderungen für Laien recht hoch werden. Ich bin jedenfalls froh, das Werk unter anderen Umständen noch einmal neu erleben zu können.

Weill sagte selbst: «Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann.» Worin bestehen die Herausforderungen für das Schauspielensemble?

Dass die Sänger_innen erst einmal eine Stimmkraft aufbauen, um im Saal gehört zu werden. Aber Volumen aufbauen geht erfahrungsgemäss relativ schnell. Und wenn eine gewisse Grundmusikalität dazukommt, ist die eingängige Melodik des Stückes auch gut umsetzbar. Grundregeln des Bühnenverkehrs, also auf den Dirigenten schauen, Pausen mitlernen etc., sind manchmal aber neu.

Die Musik der «Dreigroschenoper» wurde schon oft bearbeitet, von kleineren Instrumentalbesetzungen, Bands etc. gespielt. Für welche Besetzung habt ihr euch für die Neuinszenierung am Theater Basel entschieden? Worin liegen für dich die Vorteile dieser Besetzung?

Weill hatte sich gewünscht, dass man die Instrumentation und die Musik im Ganzen nicht verändert. Es gibt einige autorisierte Ausnahmen, aber das Flair des Weill'schen Stils vermittelt sich immer noch am besten durchs Original. Welches wir hier auch wiedergeben.

EIN PASSANT UNSRER ZEIT

Der Umgang mit Brecht ist anstrengend wie wohl jeder Umgang mit einem Überlegenen, und die Versuchung, solchem Umgang einfach auszuweichen, ist manchmal nicht gering. Brecht sucht das Gespräch ganz allgemein. Meinerseits habe ich dort, wo Brecht mit seiner Dialektik mattsetzt, am wenigsten von unserem Gespräch; man ist geschlagen, aber nicht überzeugt. Die blossе Neugierde, die man einem Berühmten gegenüber empfinden mag, würde auf die Dauer kaum ausreichen, um das Anstrengende dieser Abende, die stets zu einer Begegnung mit den eignen Grenzen führen, auf sich zu nehmen. Die Faszination, die Brecht immer wieder hat, schreibe ich vor allem dem Umstand zu, dass hier ein Leben wirklich vom Denken aus gelebt wird. (Während unser Denken meistens nur eine nachträgliche Rechtfertigung ist; nicht das Lenkende, sondern das Geschleppte.) Einem überragenden Talent gegenüber, was Brecht nebenbei auch ist, im Augenblick wohl das grösste in deutscher Sprache, kann man sich durch Bewunderung erwehren; man macht einen Kniefall, wie die Messknaben vor dem Altar, und die Sache beruht auf sich selbst, man geht weiter. Einer Haltung gegenüber genügt das nicht, und es liegen, gerade weil Brecht in Bezug auf seine Person so uneitel ist wie wenige Menschen, ganz andere Ansprüche vor, Ansprüche, die mit Anbiederung nicht zu befriedigen sind; dabei erwartet Brecht wie vielleicht alle, die aus einer selbstständigen Haltung leben, gar kein Einverständnis, im Gegenteil, er wartet auf den Widerspruch, ungnädig, wenn der Widerspruch billig ist, und gelangweilt, wenn er gänzlich ausbleibt. Seine Blitze, seine Glossen, gemeint als Herausforderung, die zum wirklichen Gespräch führen soll, zur Entladung und Auseinandersetzung, sind oft schon erschlagend durch die Schärfe des Vortrags; der Partner, besonders der neue und ungewohnte, schweigt dann mit verduzttem Lächeln, und Brecht bleibt nichts anderes übrig, als dass er, sich beherrschend, katechisiert, ernsthaft, etwas mechanisch, im Grunde verärgert, denn das ist nun das Gegenteil eines Gesprächs, wie er es erhofft hat, verärgert auch, dass so wenige wirklich durch die Schule des

Marxismus gegangen sind, der Hegel'schen Dialektik, des historischen Materialismus. Brecht will kein Dozent sein, sieht sich aber in der Lage eines Mannes, der über Dichtung sprechen möchte, und es endet, damit es nicht eine Schwafelei wird, mit einem Unterricht in elementarer Grammatik, wofür seine Zeit in der Tat zu kostbar ist; er tut es immerhin, denn eine blossе Schwafelei wäre ihm noch ärgerlicher, Unterricht ist wenigstens Unterricht, wenigstens nützlich für den andern, möglicherweise nützlich. Im Grunde aber, glaube ich, ist Brecht seinerseits froh, wenn er nicht katechisieren muss. Seine Haltung, und bei Brecht ist es wirklich eine Haltung, die jede Lebensäusserung umfasst, ist die tägliche Anwendung jener denkerischen Ergebnisse, die unsere gesellschaftliche Umwelt als überholt, in ihrem gewaltsamen Fortdauern als verrückt zeigen, sodass diese Gesellschaft nur als Hindernis, nicht als Massstab genommen werden kann; Brecht verhält sich zur Zukunft; das wird immer etwas Geharnischtes mit sich bringen.

Max Frisch

So also ungefähr sieht der Mensch aus, der hinter dem Dichter stand. Im Besitz einer durchdringenden, untheoretischen, hintergründigen Klugheit, nicht schweigsam, aber ungewöhnlich verschwiegen und reserviert, immer bedacht, Distanz zu halten, und vermutlich auch ein wenig schüchtern, ganz uninteressiert an sich selbst, aber von grossem Wissensdurst («der wissensdurstige Brecht»), wie er sich selbst in dem Salomon-Lied der «Dreigroschenoper» genannt hat), dabei vorerst und vor allem ein Dichter, also einer, der sagen muss, wo andere verstummen, und sich darum hüten muss zu reden, wo alle reden.

Hannah Arendt

AN DIE NACHGEBORENEN

1

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!
Der dort ruhig über die Strasse geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)

Man sagt mir: iss und trink du! Sei froh, dass du hast!
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn
Ich es dem Hungernden entreisse, was ich esse, und
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

2

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen ass ich zwischen den Schlachten
Schlafen legte ich mich unter die Mörder
Der Liebe pflegte ich achtlos
Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Strassen führten in den Sumpf zu meiner Zeit
Die Sprache verriet mich dem Schlächter
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden
Sassen ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel
Lag in grosser Ferne
Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich
Kaum zu erreichen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

3

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Bertolt Brecht

BERTOLT BRECHT

«Ich muss immer schreiben», bringt Bertolt Brecht, der 1898 in Augsburg geboren wurde, schon in Jugendjahren seinen zeitlebens anhaltenden Schaffensdrang in einem Tagebucheintrag zum Ausdruck. 48 Dramen, über 200 Erzählungen, ein Roman sowie weit über 2000 Gedichte und Lieder und zahlreiche theoretische Schriften zeugen davon, dass das Schreiben von Texten aller literarischen Gattungen im Leben Brechts eine Notwendigkeit darstellte. In der von ihm herausgegebenen Schülerzeitung «Die Ernte» veröffentlicht er ab 1914 erste Texte. Nach dem Abitur gelingt es Brecht – abgesehen von einem dreimonatigen Einsatz als Sanitäter in einem Reservelazarett –, sich dem Kriegsdienst zu entziehen. Stattdessen nimmt er an der Ludwig-Maximilian-Universität in München ein Medizinstudium auf. Sein Hauptinteresse gilt aber vorwiegend den Theaterwissenschaftseminaren von Arthur Kutscher. Ab 1919 veröffentlicht Brecht im «Volkswillen», dem Parteiorgan der USPD, Kritiken zu Theateraufführungen. Er fordert darin das Ende des bürgerlichen Theaters und plädiert für neue Spielformen – der Grundstein für das «Epische Theater» ist gelegt. Mittlerweile ist Brecht deutschlandweit bekannt. Sein Drama «Trommeln in der Nacht» wird 1922 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. Nach Tätigkeiten als Dramaturg und Regisseur in München folgt 1924 der Umzug nach Berlin, wo er unter der Direktion Max Reinhardts am Deutschen Theater als Dramaturg engagiert ist. 1927 entsteht mit dem Songspiel «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» die erste Zusammenarbeit mit Kurt Weill, die im Jahr darauf mit der Bearbeitung von John Gays «Beggar's Opera» fortgeführt wird. Die Uraufführung von «Die Dreigroschenoper» am Berliner Theater am Schiffbauerdamm wird zu einem riesigen Publikumserfolg und verhilft dem Duo Brecht/Weill zu Weltruhm. Als Reaktion auf die Unruhen im sogenannten Blutmai 1929, ausgelöst durch Konflikte zwischen der Sozialistischen und der Kommunistische Partei Deutschlands, gewinnen Brechts Werke in den Folgejahren an politischer Explizitheit. Brecht macht die Schlechterstellung des Proletariats als Folge der Weltwirtschaftskrise zum zentralen Thema seiner Stücke. Dramen wie «Die heilige Johanna der Schlachthöfe» und die Entwicklung der «Lehrstücke» wie

u. a. «Der Jasager» verdeutlichen Brechts Bemühungen, in seinen Stücken aktuelle Gesellschaftskonflikte zu thematisieren und das Theater allen Bildungsschichten zugänglich zu machen. Brecht, der schon 1923 Vorwürfen ausgesetzt war, ein Bolschewik zu sein, gerät durch sein linkes, antifaschistisches Engagement erneut ins Kreuzfeuer der mittlerweile erstarkten Nationalsozialisten und verlässt Berlin 1933 einen Tag nach dem Reichstagsbrand in Richtung Prag. Noch im selben Jahr wird sein gesamtes Werk verboten. Über Wien und Paris gelangt er nach Skandinavien und später nach Los Angeles. Versuche, als Drehbuchautor zu arbeiten, scheitern, jedoch wird «Das Leben des Galilei» im Coronet-Theatre in Beverly Hills aufgeführt. Aufgrund seiner polarisierenden Texte gerät Brecht als sogenannter «enemy alien» in das Visier des FBI. Nach einer Vorladung vor das Komitee für unamerikanische Tätigkeit in Washington siedelt er 1947 in die Schweiz über, wo u. a. die «Antigone des Sophokles» entsteht. Das Leben im Exil tut Brechts literarischer Tätigkeit keinen Abbruch. Seine Werke werden weiterhin europaweit veröffentlicht und gespielt. 1949 kehrt Brecht schliesslich nach Ostberlin zurück und bringt mit dem eigens gegründeten Berliner Ensemble «Mutter Courage und ihre Kinder» zur Uraufführung. Er ist dort bis zu seinem Tod 1956 als Autor und Regisseur tätig.

KURT WEILL

Wollte man eine Typologie des Komponisten im 20. Jahrhundert aufstellen, so würde Weill darin den ausgeprägten Typus des «homo sociologicus» verkörpern. Kaum ein Komponist hat so empfindlich mit seinem musikalischen und feuilletonistisch-literarischen Werk auf aktuelle Tendenzen in Kultur und Gesellschaft reagiert und sich so vorbehaltlos, aber auch ohne parteiliche Fixierung zu dieser Aufgabe bekannt: «Ich bin überzeugt, dass die grosse Kunst aller Zeiten aktuell war: sie war nicht für die Ewigkeit bestimmt, sondern für die Zeit, in der sie entstand, oder mindestens für die nahe Zukunft, an deren Aufbau sie mitzuarbeiten bestimmt war.» Diese Standortbestimmung jenseits rein ästhetisch-immanenter Probleme stammt aus dem Jahr 1929, das den noch nicht Dreissigjährigen auf dem Höhepunkt seiner erstaunlichen ersten Karriere in der

Weimarer Republik zeigt: Der Durchbruch zum führenden Vertreter einer jungen, zunächst strikt antiromantisch ausgerichteten Komponistengeneration gelang Weill in der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, die mit dem beispiellosen Berliner Erfolg der «Dreigroschenoper» von 1928 anhub und 1930 nach der skandalträchtigen Leipziger Uraufführung der Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» ihr nicht nur politisch erzwungenes Ende fand. Weills Credo der Aktualität ist zwar als Widerspiegelung der in den Zwanzigerjahren diskutierten Soziologisierung der Musik als sogenannte «Gebrauchsmusik» zeitbezogen, doch distanziert sich ihr humanistisch gefärbtes Pathos deutlich von dem marxistisch orientierten Utilitarismus, den Brecht seit der «Dreigroschenoper» propagierte. Dieser ausgleichenden Position ist Weill später unter den Bedingungen des amerikanischen Exils verpflichtet geblieben: Am Broadway, dem Ort seiner zweiten Karriere ab 1935, hat Weill sein musikalisch-dramatisches Konzept ebenso den Produktionsbedingungen und zeitgeschichtlich vorgegebenen Sujets des Musicals angepasst, wie er während der Zwanzigerjahre unter den Gegebenheiten des subventionierten Theaterbetriebs in Deutschland die Zeitoper mitschuf. Weill begann seine kompositorische Laufbahn im Fahrwasser der Spätromantik. Weills Begabung konnte sich jedoch erst entfalten, als er Ende 1920 Meisterschüler Busonis wurde. Busonis Bedeutung für Weill lässt sich wohl weniger in technischen als in grundsätzlichen ästhetisch-musikalischen Fragen ermes- sen. Seine im Kern auf die Überwindung der Romantik zie- lende Ästhetik richtet sich auf eine Neubestimmung des Werkgedankens, um den Gegensatz von absoluter und «an- gewandter» Musik zugunsten einer Einheit des musikali- schen Inhalts aufzulösen. Eine wesentliche Vorbedingung für Weills Versuch einer Opernreform, in der absolute musi- kalische Formen gerade das spezifisch Opernhafte neutrali- sieren und eine «Urform» der Oper freilegen sollen. Er ver- folgte – der Hinwendung zum epischen Theater parallel – verstärkt ein Konzept der Einfachheit, das darin eine gesti- sche Reflexion der Handlung in der Musik anstrebte und die Neudefinition der Oper als «soziologischen Raum» vorsah. Weill stellte deshalb an die Vorlage die Forderung, eine Reihung von Zuständen herzustellen und die eigentlich hand- lungsfördernden Elemente auf die gesprochenen Dialoge zu verlagern, um so in sich geschlossene musikalische

Einheiten schaffen zu können. Der Erfolg der «Dreigroschen- oper» zeigt sowohl die Tragfähigkeit als auch die Grenzen dieser Reform auf: Weills Vereinfachung der musikalischen Sprache zwang ihn zu einer gewissen Standardisierung sowohl der Ausdrucksmittel wie der Formen. Die Rückkehr zu einem gereihten Verlauf, zur Tonalität und zu einer plas- tischen, aber vergleichsweise reduzierten rhythmischen Faktur hat sich in Weills Œuvre von dort an als konstanter Faktor stabilisiert.

Wolfgang Rathert

DANI LEVY

Geboren 1957 in Basel. Nach mehreren Filmprojekten und Theaterengagements in Basel und Berlin legte er mit dem Film «Du mich auch» 1986 sein Regiedebüt vor und drehte in Deutschland und den USA. Gemeinsam mit Stefan Arndt, Wolfgang Becker und Tom Tykwer gründete er 1994 die Filmproduktionsfirma X Filme Creative Pool in Berlin, welche mit Levys «Stille Nacht» 1995 ihren ersten Film auf die Leinwand brachte. Bekannt ist Levy für seine Filme «Me- schugge» (1985), seine jüdische Komödie «Alles auf Zu- cker» (2005), für die er mit zahlreichen Preisen, darunter dem Deutschen Filmpreis und dem Ernst Lubitsch Preis ausgezeichnet wurde, «Mein Führer – Die wahrste Wahrheit über Adolf Hitler» (2007) und «Väter, das Leben ist zu lang» (2010). 2012 inszenierte er für das Schweizer Fernsehen den Tatort «Schmutziger Donnerstag» und legte 2015 für die ARD eine weitere abendfüllende Spielfilmkomödie, «Der Liebling des Himmels», vor. Neben dem Kino führte er auch mehrfach am Theater Regie, so inszenierte er 2004 das Stück «Freie Sicht aufs Mittelmeer» am Theater Basel sowie 2015 die Gesellschaftssatire «Schweizer Schönheit» am Schauspielhaus Zürich. Dani Levy lebt seit 1980 in Berlin und sieht seine jüdisch-schweizerischen Wurzeln als wichtigen Teil seines Lebens und künstlerischen Schaffens. Zuletzt entstand 2016 die Komödie «Die Welt der Wunderlichs». Nach 14 Jahren inszeniert Dani Levy mit «Die Dreigroschen- oper» wieder am Theater Basel.

JOHANNES KALITZKE

Geboren 1959 in Köln, studierte ebenda Kirchenmusik sowie Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium führte ihn zudem nach Paris an das Institut IRCAM, wo er von Vinko Globokar unterrichtet wurde. Sein Erstengagement als Dirigent erhielt er 1984 am «Musiktheater im Revier» in Gelsenkirchen, wo er von 1988 bis 1990 als Chefdirigent tätig war. Ab 1991 übernahm er die künstlerische Leitung der «Musikfabrik» des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen. Johannes Kalitzke ist regelmässig als Gastdirigent bei Ensembles wie dem Klangforum Wien oder dem Collegium Novum und zahlreichen Sinfonieorchestern wie dem des WDR, der BBC oder der Münchner Philharmoniker tätig. Für die musikalische Leitung zeichnete Kalitzke u. a. bei Opernproduktionen an der Staatsoper Unter den Linden, an der Stuttgarter Oper, bei den Wiener Festwochen und bei den Salzburger Festspielen verantwortlich. Kompositionsaufträge erhielt er u. a. für die Donaueschinger Musiktage, die Wittener Tage für neue Musik und verschiedene Rundfunkorchester. Des Weiteren wurde er für zahlreiche Opern und Stummfilm-Orchestermusiken beauftragt. Neben der Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat hat Johannes Kalitzke seit 2015 eine Professur für Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg inne. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München.

DO RE MI FA RI CO LA



Stars weltweit schwören auf Ricola Kräuterzucker, damit ihnen auf der Bühne nicht die Stimme versagt. Der Klassiker aus dreizehn Schweizer Kräutern ermöglicht aber nicht nur künstlerische Höchstleistungen, sondern ist auch für das geneigte Publikum ein wohltuender Genuss zwischendurch.

Bei uns spielt Kultur die Hauptrolle.

Ihr Einkauf bei uns unterstützt einen
lebendigen Basler Kulturplatz.

Bücher | Musik | Tickets
Aeschenvorstadt 2 | CH-4010 Basel
www.biderundtanner.ch



Bider&Tanner

Ihr Kulturhaus in Basel

TEXTNACHWEISE

Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. Carl Hanser Verlag. München 2012.

Herbert Ihering: «Die Dreigroschenoper» 1928. In: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Herausgegeben von Siegfried Unseld. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1960.

Bertolt Brecht: Anmerkungen zur «Dreigroschenoper». In: Brechts «Dreigroschenoper». Herausgegeben von Werner Hecht. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1985.

Kurt Weill: Zur Komposition der «Dreigroschenoper». Ebd.

Theodor W. Adorno: Zur Musik der «Dreigroschenoper». Ebd.

Hans Mayer. Brecht. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1996.

Die Gespräche mit Dani Levy und Johannes Kalitzke sind Originalbeiträge für das Programmheft. Die Fragen stellten Constanze Kargl und Juliane Luster.

Max Frisch: Ein Passant unsrer Zeit. In: Begegnungen mit Brecht. Herausgegeben von Erdmut Wizisla. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2014.

Hannah Arendt: Menschen in finsternen Zeiten. Herausgegeben von Ursula Ludz. Verlag Piper. München 1989.

Bertolt Brecht: Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittezwei und Klaus-Detlef Müller. Band 12. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1988.

Wolfgang Rathert: Weill. Kurt Julian. In: Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts. Herausgegeben von Horst Weber. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart 1992.

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

Medienpartner



Presenting

Sponsor:  NOVARTIS

Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 88, Spielzeit 2017/2018 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Constanze Kargl, Sabine Egli, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 30. Januar 2018, Änderungen vorbehalten

Meine Damen und Herren, ich verabschiede mich hiermit von Ihnen und danke Ihnen, dass Sie gekommen sind. Einige von Ihnen sind mir sehr nahegestanden. Dass Jenny mich angegeben haben soll, erstaunt mich sehr. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, dass die Welt sich gleichbleibt. Das Zusammentreffen einiger unglücklicher Umstände hat mich zu Fall gebracht. Gut – ich falle.