

STAATSTHEATER
NÜRNBERG



OPER
DIE DREI-
GRÖSCHEN-
OPER

Stück von Bertolt Brecht
Musik von Kurt Weill



SEIT 1902

RETTERSPITZ®



MIT ALLEN SINNEN

Entdecken Sie eine harmonische Verbindung aus
Modernität und Historie. Erleben Sie die
Welt von *Retterspitz*: im *Retterspitz* Flagship-Store –
ausgezeichnet mit dem iF Design Award sowie
einer „Special Mention“ der German Design Award Jury.
Herzlich Willkommen!

Retterspitz Flagship-Store · Augustinerhof 3 · 90403 Nürnberg

HEILEN, PFLEGEN UND WOHLFÜHLEN

DIE DREI- GRÖSCHEN- OPER

von Bertolt Brecht

Musik von Kurt Weill

Mitarbeit Elisabeth Hauptmann

In Zusammenarbeit mit der Bayerischen
Theaterakademie August Everding

Mit freundlicher Unterstützung
der Opernfreunde Nürnberg

Live-Übertragung der Premiere auf BR Klassik

Q

DIE DREIGRÖSCHENOPER

Premiere: 18. Januar 2025, Opernhaus

Aufführungsdauer: 2 Stunden 30 Minuten, eine Pause

Aufführungsrechte: Suhrkamp Theaterverlag, Berlin

BESETZUNG

Macheath, genannt Mackie Messer:
Nicolas Frederick Djuren/Hans Kittelmann

Jonathan Jeremiah Peachum, Besitzer der Firma „Bettlers Freund“:
Michael von Au

Celia Peachum, seine Frau:
Lisa Mies

Polly Peachum, seine Tochter:
Inga Krischke/Veronika Loy

Brown, oberster Polizeichef von London:
Hans Kittelmann/Florian Wugk*

Lucy, seine Tochter:
Chloë Morgan/Caroline Ottocan*

Die Spelunken-Jenny:
Corinna Scheurle/Sara Šetar

Smith/Filch/Die Platte/Bettler/Huren/Konstabler:
Esra Helene Bücken, Nico Burbes, Floyd Clemens,
Valentina Pohl, Valeria Chiara Purzer, Bjarne Rentz,
David Weinert

Staatsphilharmonie Nürnberg

TEAM

Musikalische Leitung: Max Renne
 Regie: Jens-Daniel Herzog
 Bühne: Mathis Neidhardt
 Kostüme: Sibylle Gädeke
 Licht: Thomas Schlegel
 Choreografie: Ramses Sigl
 Dramaturgie: Hans-Peter Frings, Georg Holzer
 Sounddesign: Ulrich Speith, Gerald Steuler

Regieassistentz und Abendspielleitung: Chiara Cosima Caforio / Bühnenbildassistentz: Thays Runge / Kostümassistentz: Kathrin Frauenhofer / Kostümhospitantin: Linda Behringer / Inspizienz: Rainer Hofmann / Soufflage: Teresa Erbe / Bühnenmeister: Rupert Ulsamer / Konstruktion: Jana Schiebel / Projektleitung Bayerische Theaterakademie: Agnes Wiener / Tastendienste: Benjamin Schneider, Daniel Rudolph, Otto Itgenshorst* / Musikalische Studienleitung: Benjamin Schneider / Musikalische Einstudierung und Assistentz: Andreas Paetzold, Otto Itgenshorst* / Nachdirigat: Andreas Paetzold

Technischer Direktor: H.-Peter Gormanns / Referentin des Technischen Direktors: Henriette Barniske / Technischer Leiter Oper: Florian Thiele / Leitung Werkstätten: Hubert Schneider / Konstruktion: Jana Schiebel / Bühnenmeister: Michael Funk, Arnold Kramer, Rupert Ulsamer, Oktay Alatali / Leiter Beleuchtung, Beleuchtungsmeister: Thomas Schlegel, Christian van Loock / Ton und Video: Boris Brinkmann, Federico Gärtner, Dominic Jähner, Joel Raatz, Stefan Witter / Kostümdirektion: Susanne Suhr / Masken und Frisuren: Dirk Hirsch, Christine Meisel / Requisite: Urda Staples, Peter Hofmann (Rüstmeister) / Herstellung der Dekoration: Werkstätten des Staatstheaters Nürnberg / Marco Siegmanski (Vorstand Schlosserei) / Dieter Engelhardt (Vorstand Schreinerei) / Thomas Büning (Vorstand Malsaal)

**opern
 freunde**
 —NÜRNBERG—

Herzlichen Dank an

Die tagesaktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

* Mitglied des Internationalen Opernstudios

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten! Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.









HANDLUNG

1. Akt

Polly Peachum hat sich in Londons berüchtigtsten Einbrecher, Straßenräuber und Raubmörder Macheath verliebt, genannt Mackie Messer. Pollys Vater Jonathan Jeremiah Peachum betreibt ein florierendes Unternehmen, das die Straßenbettelei in London professionalisiert und monopolisiert hat. Nur mit seiner Lizenz und Ausrüstung darf in der Stadt gebettelt werden. Er und seine Frau Celia erhoffen sich für ihre einzige Tochter eine gute Partie und sind entsetzt, als Polly sich Mackie Messer an den Hals wirft.

In einem Pferdestall findet Mackies und Pollys Hochzeit statt. Eingeladen ist nicht nur Mackies Ganoven-Truppe, sondern auch Tiger Brown, Londons Polizeichef. Er ist ein alter Kriegskamerad von Mackie und lebt mit ihm in einer einträglichen Symbiose: Mac zahlt ihm Provisionen von seinen Raubzügen, er schützt den Freund dafür vor polizeilicher Verfolgung.

Polly gesteht ihren Eltern ihre Vermählung mit Mackie Messer. Ihre Mutter schmiedet den Plan, Mackie an die Polizei auszuliefern und ihn dadurch nicht nur aus dem Weg zu räumen, sondern auch die auf seine Ergreifung ausgesetzte Belohnung zu kassieren.

2. Akt

Polly hat das Gespräch ihrer Eltern mit angehört und warnt ihren Mann vor der drohenden Gefahr. Mac verspricht ihr, für eine Weile unterzutauchen, und überträgt ihr die Leitung der Bande.

Mrs. Peachum bietet den Damen in Mackies angestammtem Bordell Geld dafür an, dass sie ihn bei seinem nächsten Besuch an die Polizei verraten. Obwohl die Chefin des Etablissements, die Spelunken-Jenny, nicht daran glaubt, dass er sich in einer solchen Situation bei den Huren blicken lassen wird, kommt er wenig später herein und wird festgenommen.

Nicht nur Polly besucht ihren Mann im Gefängnis, sondern auch Lucy, Tiger Browns Tochter, die behauptet, von Mackie schwanger zu sein. Es kommt zu einer heftigen Eifersuchtsszene zwischen den beiden jungen Frauen, die von Mrs. Peachum ruppig beendet wird. Polly wird von ihrer Mutter abgeschleppt, während Lucy Mac zur Flucht verhilft.

3. Akt

Jenny gibt Mr. Peachum den Hinweis, dass sich Mackie erneut in ihrem Bordell eingefunden hat. Tiger Brown möchte seinen Freund entkommen lassen, wird aber von Mr. Peachum mit einem großen Bettler-Aufstand am Tag der Krönung der Königin bedroht und muss klein begeben.

Lucy wird erneut von leidenschaftlicher Eifersucht gepackt, einigt sich aber schließlich mit Polly darauf, dass Mac die Liebe der beiden Frauen nicht wert ist.

In der Todeszelle macht Mackie einen letzten Versuch freizukommen, indem er einen Wächter besticht. Allerdings gelingt es ihm nicht, die nötige Summe aufzutreiben, weil weder seine Bande noch Polly kurzfristig so viel Bargeld beschaffen können. Kühl verabschiedet sich Mac von Tiger Brown und geht zum Galgen. Durch das überraschende Auftauchen eines reitenden Boten wird er in letzter Minute von der Königin begnadigt, geadelt und mit einer lebenslangen Pension ausgestattet.



SYNOPSIS

Act 1

Polly Peachum has fallen in love with London's most notorious burglar, bandit, robber and murderer Macheath, known as Mackie Messer (Mack the Knife). Polly's father Jonathan Jeremiah Peachum runs a thriving company that professionalised and monopolised street begging in London. One may solely beg in the city with his permit and his equipment. He and his wife Celia wish for an eligible match for their only daughter and are horrified when Polly throws herself at Mackie Messer.

Mackie and Polly get married in a horse stable. In addition to Mackie's troop of hoodlums, London's police chief Tiger Brown is invited as well. Being Mackie's old war comrade, the two of them have established a profitable symbiosis: Mac pays him a percentage from his raids and, in turn, is protected against getting chased by the police.

Polly confesses to her parents that she married Mackie Messer. Her mother makes the plan of turning Mackie in to the police, not only to sweep him out of the way but also to collect the reward for his arrest.

Act 2

Polly listened in on her parents' conversation and warns her husband against the imminent danger. Mac promises to go into hiding for a while and delegates the gang's leadership to her.

Mrs Peachum offers money to the ladies at Mackie's favourite brothel so that they will turn him in to the police when he visits them next time. Although the establishment's manager, Spelunken-Jenny (Low-Dive Jenny), does not believe that he will turn up there under these circumstances, he enters a short time later and is arrested.

Polly is not the sole visitor her husband receives in prison; Tiger Brown's daughter Lucy shows up as well, claiming to be pregnant by Mackie. The ensuing fierce scene of jealousy is brought to a gruff end by Mrs Peachum. Polly is dragged off by her mother while Lucy helps Mac to escape.

Act 3

Jenny reveals to Mr Peachum that Mackie reappeared at her brothel. Tiger Brown wants to let his friend escape but is threatened by Mr Peachum with a big beggars revolt on the Queen's coronation day and has to give in.

Jenny feels passionately jealous again yet finally agrees with Polly on Mac not deserving the love of both women.

In the death row cell, Mackie attempts a final time to be released by bribing a guard. However, he does not succeed in coming up with the required amount because neither his gang nor Polly can provide so much cash at such short notice. Mac bids a cold goodbye to Tiger Brown and walks to the gallows. By the surprising appearance of a messenger on horseback he is granted a last-minute pardon from the Queen, a title and a life-long pension.

SINGEN GEGEN DEN UNTERGANG

Es gibt Theaterstücke, die sich kunstvoll verbergen und vom Zuschauer langsam und Szene für Szene entdeckt und entblättert werden wollen. Und es gibt welche, die sich vors Publikum stellen wie ein Exhibitionist, den Mantel aufreißen und alles herzeigen. Ein solches ist „Die Dreigroschenoper“. In diesem Stück gibt es kein Geheimnis und keine raffinierte Intrige. Seine Figuren haben keine Vergangenheit. Sie sagen, was sie denken, sie versuchen nicht, das zu verbergen, was sowieso offensichtlich ist: Die Welt ist verdorben, der Mensch ist schlecht, aber das Leben ist schön. Oder umgekehrt. Alles steht in jedem Augenblick für alle sichtbar auf der Bühne. Es ist Brechts Kunststück, dass seine Menschen trotzdem keine Klischees und Knallchargen sind, sondern dass wir sie in ihrer Unverschämtheit und Dreistigkeit mögen, sie verstehen und mit ihnen lachen. Unser Spaß an der „Dreigroschenoper“ ist die Lust am Gauner in uns, an dem, was wir gewohnheitsmäßig unter Kontrolle halten. „Die Dreigroschenoper“ feiert die unverstellte Lust am Geld, am Sex, an der Gemeinheit und Schabigheit, aber ihren Figuren geht es gut damit und deshalb auch uns.

In ihrer Holzschnitt-Ästhetik und der Abwesenheit von Figuren-Psychologie kommt mir „Die Dreigroschenoper“ vor wie ein barockes Spiel, mehr Satyr- als Mysterienspiel allerdings. Eine Bühnen-Moritat vom Rad des Glücks, das dich mal nach oben bringt und dann wieder in den Dreck taucht. Jede und jeder versucht, nach oben zu kommen und sich irgendwie dort zu halten, aber das geht nicht, irgendwann musst du wieder runter. Erst als es ganz schlimm wird und Mackie Messers Lebens-Rad beinahe anhält, kommt der Deus ex machina und begnadigt ihn. Und wer könnte vom Glücksrad des Lebens besser erzählen als eben Brecht, der vom Wirtshaus-Sänger zum Erfolgsautor wurde, vom Enfant terrible des deutschen Theaters zum Staatsfeind und Exilanten und schließlich zum Nationaldichter des halben Deutschlands? In seinem Leben lagen Glanz und Elend genauso nah beisammen wie für die Figuren seiner Gauner-Operette.

„Die Dreigroschenoper“ ist die Bearbeitung einer Barock-Oper und deshalb auch selbst eine. Es gibt Rezitative – die Dialoge, die wir für unsere Aufführung stark gekürzt haben –, aber die wirkliche Handlung spielt sich in den Songs ab, in den Arien, Duetten und Ensembles. Hier, in Brechts rotzigen Texten und Weills genial simpler Musik, steht alles, was die Menschen der „Dreigroschenoper“ ausmacht, was sie wollen und wovon sie träumen. Sie singen gegen den Untergang an, der ihnen in jeder Minute droht in dieser harten Welt, in die sie geworfen sind.

Jens-Daniel Herzog





DIE FEIER DER NIEDER- TRACHT

Wer in klugen Büchern nach tieferen Einsichten in Brechts „Dreigroschenoper“ sucht, wird bald enttäuscht. Zwar türmt sich in den Bibliotheken die Literatur zum Werk des Dichters, die Brecht-Gelehrte in beiden deutschen Staaten und in aller Welt zusammentrugen, und „Die Dreigroschenoper“ hat als sein bekanntestes Werk darin einen prominenten Platz. Aber die Interpretationen ähneln einander und bleiben an der Oberfläche. Und wie sollte es auch anders sein? „Die Dreigroschenoper“ ist oberflächlich, bewusst simpel, provozierend schlicht. Sie pfeift auf Tiefe und Doppelbödigkeit, auf den vierfachen Schriftsinn und die Anstrengungen der Germanistik-Professoren. Sie hat ein einfaches Thema: die menschliche Niedertracht. Die trägt jede und jeder von uns in sich und kann sich deshalb leicht damit identifizieren. In der „Dreigroschenoper“ sprechen und leben die Figuren das aus, was wir alle jeden Tag so mühsam unter der Decke halten. Das könnte schmerzhaft sein, ist es aber nicht, weil es grotesk überzeichnet ist und mit charmanter Unverschämtheit vorgetragen wird. In diesem Stück ist nichts wahr und deshalb alles. Oder, wie Brecht es selbst formuliert hat: „Sie („Die Dreigroschenoper“) hat nichts Falsches an sich, eine gute alte ehrliche Haut.“

Ein erfolgreiches Missverständnis

Als Brecht an der „Dreigroschenoper“ arbeitete, war er im Berlin der 1920er Jahre schon mehr als ein Geheimtipp. Sein Ruf als *enfant terrible* und junge Hoffnung des deutschen Theaters hatte sich aber noch nicht materiell niedergeschlagen, sodass Brecht seine Leidenschaft (ein Automobil) und seine Pflichten (eheliche und uneheliche Nachkommen) nur mühsam finanzieren konnte. „Die Dreigroschenoper“ machte ihn durch die vielen Inszenierungen, die dem Sensationserfolg der Uraufführung folgten, zu einem wohlhabenden Mann, auch deshalb, weil er sich knapp zwei Drittel der Tantiemen gesichert und die maßgeblichen Mit-Autoren Kurt Weill und Elisabeth Hauptmann mit eher kleinen Anteilen abgespeist hatte. Dass das Stück so einschlug, war für Brecht ohne Zweifel eine große Befriedigung. Aber es machte ihm auch Unbehagen. In den späten 1920ern war der Dichter dabei, sich zu einem Marxisten auszubilden. Marx' Lehre überzeugte ihn zwar nicht vollständig, aber der Impuls, auch mit seinen Stücken und Gedichten für eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen, wurde stärker. Von der Kommunistischen Partei hielt er sich trotzdem fern und wurde von ihr auch mit Misstrauen betrachtet, was sich bis zu seinem Lebensende nicht ändern sollte. Kein Wunder: Von kommunistischer Propaganda und Revolutions-Romantik waren seine Stücke weit entfernt, und am allerweitesten wohl „Die Dreigroschenoper“. Zwar ist sie voll von Kritik an den herrschenden Verhältnissen, an ausbeuterischen Unternehmern, korrupten Staatsdienern und falschen Gefühlen. Aber eine positive Figur im Sinne des künftigen sozialistischen Menschen wird sich in dieser Ansammlung von wenig edlen Charakteren kaum finden lassen. Es war Brecht natürlich klar, dass „Die Dreigroschenoper“ wenig zur Besserung der Menschheit beizutragen hatte. In einem Interview, das er 1933 mit sich selbst führte, fragte er sich nach den Gründen des Erfolgs und antwortete: „Ich fürchte, all das, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische.“ Dieser Satz ist rührend, denn übersetzt heißt er etwa: Ich wäre lieber der Dramatiker der Zukunft als eine erfolgreiche Rampensau. Er ist aber auch teilweise falsch, weil der Erfolg der „Dreigroschenoper“ sicher nicht in der ironischen Romantik der schrägen Liebesgeschichte zwischen Mackie Messer und Polly begründet ist. Über die vermeintliche Liebe zwischen







den beiden macht sich das Stück ja selbst lustig. Das Prinzip der „Dreigroschenoper“ ist vielmehr, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse zwar durch und durch verrottet sind, dass das von den Figuren aber gar nicht so wahrgenommen wird. Sie nehmen die schlechte Welt so, wie sie ist, und versuchen nicht, sie zu verbessern, sondern das Beste aus ihr rauszuholen. Dabei gehen sie so unbekümmert und skrupellos vor, dass den Zuschauern nichts anderes übrig bleibt, als daran ihren Spaß zu haben.

Heiße Herzen und kalte Schnauzen

Aus der Fabel der „Dreigroschenoper“ könnte man auch ein bürgerliches Trauerspiel stricken. Die Situation könnte einfacher und bekannter nicht sein: Ein junges Mädchen aus gutem Hause hat sich verliebt, nur leider nicht in einen Mann, der ihren Eltern ins Konzept passt. Doch schon hier ist klar, dass wir es hier nicht mit einer bürgerlichen Tragödie zu tun haben. Das „gute Haus“, aus dem Polly stammt, ist das Unternehmen „Bettlers Freund“ des Kapitalisten J. J. Peachum, der die Straßentütelerei in London professionalisiert und monopolisiert hat. Geld wird hier damit verdient, dass man den Menschen eine Art Armutstheater vorspielt. Peachums Erfolg beruht also durch und durch auf Betrug und Ausbeutung, sowohl seiner Bettler als auch der nichts ahnenden Passanten. Peachum ist die Karikatur eines kapitalistischen Unternehmers: Was er tut, ist unseriös, trägt aber auf verquere Weise zur Wertschöpfung bei. Er lebt nicht moralisch, sondern von der Moral, nämlich der der anderen. Seine Gattin Celia ist ihm eine ideale Partnerin: Sie befindet sich häufig am Rande des Nervenzusammenbruchs und geht mit dem Alkohol zu sorglos um, zeigt aber große Tatkraft, wenn es darum geht, die Zukunft des Familienunternehmens zu sichern und ihre Tochter vor einer unstandesgemäßen Verbindung zu bewahren.

Polly ist trotz ihrer zwielichtigen Eltern äußerlich eine perfekte höhere Tochter, aber das ist nur Fassade. Sie beginnt das Stück als naives junges Ding, das sich aus Unerfahrenheit in einen Hallodri verliebt hat, und verlässt es als eiskalte Bandenchefin. Sie ist fasziniert vom Alpha-Tier Mackie und seiner Kaltschnäuzigkeit, aber als Ehefrau hat sie auch Besitz- und Versorgungsansprüche. Von ihrer Rivalin Lucy lässt sie sich nicht zur Seite drängen, und als Mac ihr kommissarisch die Leitung der Räuberbande überträgt und sie ahnt, dass von ihm nicht







mehr viel zu erwarten ist, macht sie ihre Geschäfte auf eigene Rechnung. Als er dringend Geld braucht, um seinen Gefängniswärter zu bestechen, hat sie leider gerade kein Bargeld zur Verfügung – sehr schade, dass ihr frisch gebackener Ehemann nun gehängt wird, aber was soll man machen? Im offenen Schlagabtausch mit Mackies zweiter Geliebter Lucy hat Polly durch ihre Kaltblütigkeit die Nase vorn. Lucy ist zu emotional, um in diesem harten Business zu bestehen. Sie ist viel romantischer veranlagt als Polly und wird deshalb wirklich wütend auf ihre Nebenbuhlerin. Am Ende entsteht zwischen den beiden Rivalinnen jedoch eine Art Frauen-Solidarität: Sie einigen sich darauf, dass Mac wenig wert ist und dass sie selbst schauen sollten, wie es am besten für sie weitergeht.

Harte Jungs

Der Typus des wilden Mannes gehört zum festen Inventar in Brechts Frühwerk, und man tut dem Dichter sicher kein Unrecht, wenn man vermutet, dass es sich bei Gestalten wie Baal, Garga („Im Dickicht der Städte“), Kragler („Trommeln in der Nacht“) und natürlich Macheath zumindest in Teilen um fiktive Selbstporträts handelt. Brecht war zwar im täglichen Leben lange nicht so rotzig und cool wie Mackie und Tiger Brown, aber ihm gefiel die Pose. Immerhin auf der Bühne durften Männer so sein: unverschämt, asozial und immer von schönen Frauen umgeben. Und durften dabei sogar noch den Klassenkämpfer raushängen lassen. Tiger Brown ist eine Art pervertierter Robin Hood, der sich bei den Herrschenden eingenistet hat, alle bestiehlt und den Profit in die eigene Tasche steckt. Mackie, der sogar für ein paar Möbelstücke Menschen umbringen lässt, inszeniert sich als Gentleman-Ganove vom alten Schlag, dessen kleine Untaten gegen die Methoden der großen Kartelle und insbesondere der Banken nur Peanuts sind. Als Identifikationsfigur für das Weltproletariat taugt er dennoch nicht gut. Wie alle anderen Figuren des Stücks ist er ein rücksichtsloser Egoist und Individualist. Doch er hat auch seine kleinbürgerliche Seite, feiert eine ordentliche Hochzeit, schwelgt mit dem alten Kameraden in Kriegserinnerungen und versucht, die Schwiegereltern milde zu stimmen. Im Sinne des Marxismus ist dieser Mackie Messer weltanschaulich ein Desaster, im Sinne des Theaters ist er ein großes Vergnügen.

Die Verhältnisse, sie sind nicht so

Marxisten, die ihm auf die Nerven gingen, bezeichnete Brecht gerne als „Murxisten“. Ein hübsches Wortspiel, das allerdings nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass Brecht selbst im Marxismus nicht nur nicht sattelfest war, sondern ihn auch ziemlich eigenwillig interpretierte. Der Brecht-Forscher Werner Hecht berichtet vom Treffen einer Studentengruppe, der er angehörte, mit Brecht im Dezember 1955. Auf die Frage eines Studenten, wie es denn mit Brechts epischem Theater weitergehen würde, wenn einst die Beziehungen der Menschen untereinander vollkommen geworden seien, wie es der Marxismus-Leninismus versprach, sagte Brecht: „(...) vollkommene Beziehungen zwischen den Menschen können nie eintreten, weder im Kommunismus noch in den darauf folgenden Phasen.“ Damit hat Brecht den Motor seines Theaters und des Theaters überhaupt auf den Punkt gebracht: dass Menschen nicht miteinander leben können und es trotzdem immer wieder versuchen, wie Hans-Joachim Ruckhäberle es formuliert hat. Und das ändert sich nicht, ganz egal, ob ihre Gesellschaftsform kommunistisch, kapitalistisch oder sonst wie organisiert ist. Brecht konnte kein sozialistischer Vorzeige-Dramatiker werden, weil er an den „neuen Menschen“, den der Sozialismus hervorbringen sollte, nicht geglaubt hat. In der „Dreigroschenoper“ hat er das so deutlich dargestellt, dass es ihm selbst unheimlich wurde. Die Lebendigkeit von Brechts Theater entsteht daraus, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse etwas mit den Menschen machen, aber die Menschen eben auch mit den Verhältnissen. Der Mensch ist schlecht, weil die Welt schlecht ist – und umgekehrt. Der Mensch und die Macht sind für Brecht keine getrennten Sphären, sie gehören zusammen und bedingen einander. Niemand darf seine Hände in Unschuld waschen, dass die Welt so ist, wie sie ist. Irgendwie hängen wir alle mit drin, vom Berufsverbrecher Mackie über den Unternehmer Peachum bis zum mächtigen Polizeichef Tiger Brown. Und über allem schwebt in vollendeter Ironie die junge Königin von England.

Die Ohrwürmer des Kurt Weill

Als der Impresario Ernst Aufricht Brecht nach einem neuen Stück für sein Theater am Schiffbauerdamm fragte und Brecht ihm spontan eine Bearbeitung von John Gays „Beggar’s Opera“ von 1728 vorschlug, war er von Brechts Idee, Kurt Weill mit der Musik zu beauftragen, wenig begeistert. Weill hatte als Schüler von Ferruccio Busoni in Berlin den Ruf eines Avantgarde-Komponisten, der das Publikum eher vertreiben als ins Theater locken würde. Diese Sorge war völlig unbegründet. In einem legendär kurzen und intensiven Schaffensprozess mit chaotischen Proben bis kurz vor der Uraufführung schufen Weill und Brecht ein Stück Musiktheater, das auf die Grenze zwischen Ernst und Unterhaltung pfißt. „Die Dreigroschenoper“ ist zugleich eine Oper – oder eine Operette, wie Elias Canetti meinte – und eine Parodie auf die Oper. An manchen Stellen wird die Parodie konkret, am deutlichsten in Lucys durchgedrehter Eifersuchts-Koloratur und im Auftritt des reitenden Boten am Schluss des Stücks. Statt einer pathetischen Liebesgeschichte gibt es ein dreistes Gauner-Pärchen, statt herzergreifenden Arien gibt es dreckige Songs, und die Schlichtheit und Unwahrscheinlichkeit des dramatischen Aufbaus erinnert an weniger gelungene Opernlibretti des 18. und 19. Jahrhunderts. Aber „Die Dreigroschenoper“ schaut man auch nicht an, um eine aufregende Geschichte mitzuerleben. Die Trümpfe dieses Stücks sind Brechts Sprache und Weills Musik. Weill gelingt das seltene Kunststück, aus seiner Kenntnis der europäischen Opern-Tradition und mit Einflüssen aus Jazz und Tanzmusik Songs zu entwickeln, die raffiniert komponiert sind, aber zugleich schlicht genug, um direkt ins Ohr zu gehen. Vor allem findet er musikalisch perfekte Entsprechungen zu Brechts Texten. Die Musik ist genauso parodistisch, pathosfrei und dabei absolut ernst gemeint wie Brechts Gedichte. Das relativ kleine Orchester bringt sowohl genug Klangfülle als auch die nötige Flexibilität, um die Stimmen zu begleiten und zur Geltung zu bringen. Den ewigen künstlerischen Konflikt zwischen Anspruch und Unterhaltung haben Weill und Brecht für dieses eine Mal gelöst.



Obwohl es mit der Oper „Mahagonny“, der Komödie „Happy End“ und dem Ballett „Die sieben Todsünden“ weitere achtbare Zusammenarbeiten von Brecht und Weill gab, war der Sensationserfolg der „Dreigroschenoper“ nicht wiederholbar. Für seine Stücke der Emigration holte Brecht sich Paul Dessau ins Boot, dessen Musik nie populär wurde und heute in Brecht-Aufführungen meist weggelassen wird, und Hanns Eisler, mit dem er mehr Glück hatte. „Die Dreigroschenoper“ aber wurde ein Dauerbrenner, auf der Bühne und in dutzenden Einspielungen und Interpretationen ihrer bekanntesten Songs. Brechts moralfreie Lebensweisheit und Weills geniale Ohrwürmer bleiben auch fast hundert Jahre nach der Uraufführung 1928 unwiderstehlich.

Georg Holzer





BERTOLT BRECHT

Geboren am 10. Februar 1898 in Augsburg. Nach dem Notabitur 1917 studiert er in München Medizin und hört Vorlesungen des Theaterwissenschaftlers Artur Kutscher. Seine ersten Stücke „Baal“, „Trommeln in der Nacht“ und „Im Dickicht der Städte“ haben zunächst keinen Erfolg. Die Uraufführung von „Baal“ an den Münchner Kammerspielen 1922 macht Brecht zum Geheimtipp der jungen deutschen Dramatik. Er arbeitet als Dramatiker und Regisseur in München und Berlin und hat außer von seiner Jugendliebe Paula Banholzer auch Kinder von seiner Ehefrau Marianne Zoff und seiner künftigen Ehefrau (ab 1929) Helene Weigel. Das Stück „Mann ist Mann“ (1926) dokumentiert Brechts Hinwendung zur kommunistischen Bewegung. Neben Stücken und Bearbeitungen für die Bühne schreibt Brecht auch Gedichte, Erzählungen und Hörspiele. Mit Kurt Weill schreibt er die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, „Der Lindberghflug“, „Der Jasager“ und „Die Dreigroschenoper“, die am 31. August 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wird. Als prominenter Nazi-Gegner flieht er einen Tag nach dem Reichstagsbrand 1933 in letzter Minute mit seiner Familie und der Geliebten Margarete Steffin nach Prag. 1933–39 lebt er in Dänemark, 1939–40 in Schweden, 1940–41 in Finnland

und 1941-46 in Kalifornien. Im Exil entstehen die großen Stücke „Leben des Galilei“, „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Der kaukasische Kreidekreis“. 1947 verlässt Brecht die USA nach einer Vorladung vor den Ausschuss für unamerikanische Umtriebe und kehrt über die Schweiz 1948 nach Deutschland zurück, wo er in Ostberlin mit Helene Weigel das Berliner Ensemble gründet, dem er als Autor und Regisseur angehört. Trotz einer spannungsreichen Beziehung zur politischen Führung der SED werden Brecht und seine Truppe durch Gastspiele im Ausland zum kulturellen Aushängeschild der DDR. In seinem Sommersitz am Schermützelsee schreibt Brecht seinen Gedichtzyklus „Buckower Elegien“. 1954 bekommt das Berliner Ensemble mit dem Theater am Schiffbauerdamm ein eigenes Haus, Intendantin ist Helene Weigel. Am 14. August 1956 stirbt Bertolt Brecht in seiner Berliner Wohnung in der Chausseestraße und wird auf dem benachbarten Dorotheenstädtischen Friedhof begraben.

KURT WEILL

Geboren am 2. März 1900 in Dessau. Ab 1918 studiert er an der Berliner Musikhochschule, wird schon 1920 als Kapellmeister ans Stadttheater Lüdenscheid engagiert und ist Schüler des Komponisten Ferruccio Busoni in Berlin. 1926 heiratet er die Schauspielerin und Sängerin Lotte Lenya, die viele seiner Lieder und Songs interpretiert. 1927 beginnt seine Zusammenarbeit mit Brecht. 1933 muss Weill nach Paris fliehen und schreibt dort seine 2. Symphonie und das Ballett mit Gesang „Die sieben Todsünden“ mit Texten von Brecht. 1935 emigriert er mit Lenya nach New York und wird 1943 amerikanischer Staatsbürger. In Amerika entstehen seine großen Musicals „Lady in the Dark“, „Street Scene“ und „Lost in the Stars“ (über die Apartheid in Südafrika). Weills Songs haben großen Erfolg und werden von vielen Künstlern seiner Zeit interpretiert. Am 3. April 1950 stirbt Weill in New York.







BILDLEGENDE

S. 6–7 Esra Helene Bücken, Valeria Chiara Purzer, Michael von Au, Nico Burbes, Valentina Pohl, Floyd Clemens, Bjarne Rentz, David Weinert / S. 8 Michael von Au, Lisa Mies / S. 11 Nicolas Frederick Djuren, Inga Krischke / S. 16–17 Bjarne Rentz, Nico Burbes, Nicolas Frederick Djuren, Floyd Clemens, Inga Krischke, Hans Kittelmann, Valeria Chiara Purzer / S. 20–21 Nicolas Frederick Djuren / S. 22 Nicolas Frederick Djuren, Chloë Morgan / S. 24–25 Michael von Au, Hans Kittelmann / S. 26 Floyd Clemens, Valeria Chiara Purzer, Corinna Scheurle, Bjarne Rentz, Nico Burbes, David Weinert, Nicolas Frederick Djuren / S. 30 Valentina Pohl, Lisa Mies, Corinna Scheurle, Michael von Au / S. 32–33 Valentina Pohl, Inga Krischke, Michael von Au, David Weinert, Nico Burbes, Esra Helene Bücken, Bjarne Rentz, Valeria Chiara Purzer / S. 37 Nico Burbes, Floyd Clemens, Hans Kittelmann, Nicolas Frederick Djuren / S. 38–39 Nicolas Frederick Djuren, Ensemble

NACHWEISE

Fotos: Bettina Stöß

Die Szenefotos wurden während der Probe am 13.1.2025 gemacht.

Programmheft zur Premiere am 18.1.2025 von „Die Dreigroschenoper“ / Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog / Redaktion: Georg Holzer / Englische Übersetzung der Handlung: Kadri Tomingas / Gestaltung: Jenny Hobrecht, Nadine Siegert / Corporate Design: Bureau Johannes Erler / Herstellung: Gutenberg Druck+ Medien GmbH / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



Partner:



GERD SCHMELZER



BMW
Niederlassung Nürnberg



Sparda-Bank

Opernfreunde Nürnberg

Präsident: Ulli Kraft / Geschäftsführerin: Annemarie Wiehler
Kontakt: geschaeftsstelle@opernfreunde-nuernberg.de, Tel: 0911 66069-4644
www.freunde-der-staatsoper-nuernberg.de

**opern
freunde**
—NÜRNBERG—

Damenclub zur Förderung der Oper Nürnberg

Vorstand: Angela Novotny (Tel. 0157 371 65 766) (Vorsitz),
Margit Schulz-Ruffertshöfer (Tel. 0911 99 93 42 23), Christa Lehnert (Tel. 0911 669 74 92)
Kontakt: vorstand@damenclub-oper-nuernberg.de / www.damenclub-oper-nuernberg.de

DAMENCLUB
ZUR FÖRDERUNG DER OPER NÜRNBERG

Opera Viva – Patronatsverein der Oper des Staatstheaters Nürnberg

Vorstand: Ursula Flechtner, Angela Novotny
Kontakt: info@operaviva-nuernberg.de / www.operaviva-nuernberg.de

OPERAVIVA
PATRONATSVEREIN DER OPER
DES STAATSTHEATER NÜRNBERG

NETT?
DAS IST DØCH
NICHT NETT,
DU IDIØT!
DAS IST DØCH
KUNST UND
NICHT NETT!