# Die Dreigroschenoper THEATER FREIBURG

Materialien zur Vorund Nachbereitung im Unterricht

#### LIEBE LEHRKRÄFTE!

Diese Materialsammlung enthält verschiedene Texte, die für Sie selbst und / oder Ihre Klasse zur Vor- oder Nachbereitung eines Besuchs im Theater Freiburg dienen.

Wir bieten Ihnen neben dieser Materialsammlung auf mehreren Ebenen Unterstützung bei der Auseinandersetzung mit einem Theaterbesuch an, sei es durch Probenbesuche, Workshops, Führungen oder Vor- und Nachgespräche mit Beteiligten der Produktionen. Weitere Informationen zu unseren Vermittlungsangeboten finden Sie unter: theater.freiburg.de/education

Informationen zu den weiteren Produktionen unseres Spielplans und zu bereits feststehenden Spielterminen können Sie übrigens bequem online abrufen unter: theater.freiburg.de/de\_DE/spielplan

Falls Sie inhaltliche Fragen haben oder Education-Module rund um den Vorstellungsbesuch buchen möchten, erreichen Sie uns folgendermaßen:

#### Balthazar Bender (Education Schauspiel und Junges Theater, Theaterführungen)

Telefon 0761 201 29 78

balthazar.bender@theater.freiburg.de

#### Annika Kirschke (Musikvermittlung / Junges Konzert)

Telefon 0761 201 29 04 annika.kirschke@theater.freiburg.de

Fragen zur **Kartenbestellung** beantwortet Ihnen gerne das Team der **Theaterkasse**: Telefon: 0761 201 28 53, Fax: 0761 201 28 98, theaterkasse@theater.freiburg.de Persönlich: Bertoldstraße 46, 79098 Freiburg (Mo. bis Fr. 10.00-18.00 Uhr und Sa. 10.00-13.00 Uhr)

Wir freuen uns auf Ihren Besuch im Theater Freiburg!

Balthazar Bender Education Schauspiel und Junges Theater Annika Kirschke Musikvermittlung und Junges Konzert

A Krysille

#### MATERIALMAPPE ZUM STÜCK DIE DREIGROSCHENOPER

# Materialien konzipiert und zusammengestellt von:

Balthazar Bender Annika Kirschke

#### Probenbilder:

© 2023 // Fotos: Britt Schilling

#### Inhalt

1	. Sti	ickir	ıformationen und Besetzung	4
2	. Zu	Auto	or*innen und Werk	5
	2.1	Inh	altsangabe	5
	2.2		s Epische Theater	
	2.3	Üb	er die Entstehung der DREIGROSCHENOPER	7
3	. Die	e Fre	iburger Inszenierung	_11
	3.1	Die	Welt als Spielmaschine – Ein Interview mit Hermann Schmidt-Rahmer_	_ 11
	3.2	Ass	oziationen und Entwürfe zu Bühnenbild und Kostümen	_ 14
	3.3	Das	s Leitungsteam	_ 20
4	. An	regu	ngen für die Vermittlung im Unterricht	22
	4.1	Das	s Epische Theater: Verfremdungseffekte	_ 22
	4.1	1.1	Übersicht über verschiedene V-Effekte	_ 22
	4.1	1.2	Gegenüberstellung	_ 24
	4.1	1.3	Verfremdungseffekte anwenden	25
	4.1	1.4	Verfremdung der Liedtexte durch Kommentare und Einblendungen	26
	4.2	Na	chbereitender Fragenkatalog	_ 27
5	Pr	ohen	fotos	28

#### 1. STÜCKINFORMATIONEN UND BESETZUNG

# DIE DREIGROSCHENOPER // BERTOLT BRECHT (TEXT) UND KURT WEILL (MUSIK) UNTER MITARBEIT VON ELISABETH HAUPTMANN // GROßES HAUS

Nie zuvor und niemals danach wurde Gesellschaftskritik in so wunderbare Musik verpackt wie bei Brecht-Weills DREIGROSCHENOPER. Von der "Moritat von Mackie Messer" über den "Kanonensong" und die "Ballade der Seeräuber-Jenny" bis zum "Eifersuchtsduett": Die aufregende Melange aus Kurt Weills Verschmelzung von Jazz, Operette und Jahrmarktsmusik und Bertolt Brechts ironiegetränkten Texten wirkt nach wie vor elektrisierend. Denn der Mond scheint weiterhin über Soho. Soldaten wohnen gerade wieder auf den Kanonen und der Haifisch, der hat immer noch scharfe Zähne! "Was ist der Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?", lässt Brecht seinen charismatischen und charmanten Schurken Macheath über eine kapitalistische Gesellschaft räsonieren, in der sich Gauner wie (Spieß-)Bürger verhalten und jeder Einzelne jedes Anderen Feind ist. In diesem Haifischbecken herrscht das Recht des Stärkeren: Niemand kann sich hier Moral, Anstand und christlichen Glauben erlauben. Alle Beziehungen werden den Gesetzen des Marktes unterworfen. Genussvoll an seiner Zigarre ziehend, beobachtet Brecht mit zynischem Blick, wie seine Figuren versuchen, sich in diesem Hamsterrad zu behaupten und ihre Interessen – koste es, was es wolle! – durchzusetzen.

Schon bei der Uraufführung 1928 hat sich das vom Autor aufs Korn genommene Großund Kleinbürgertum köstlich über die eigene Doppelmoral und den Egoismus der Figuren sowie die "Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens" amüsiert. Die Systemkritik kam gegen die Kulinarik des Werkes nicht an. Dabei gab es damals immerhin noch eine mächtige sozialistische Utopie als Gegenmodell. Wie sieht es heute aus, wo die herrschende kapitalistische Weltordnung von uns verinnerlicht und als alternativlos hingenommen und ertragen wird?

Musikalische Leitung Johannes Knapp // Regie und Light-Design Hermann Schmidt-Rahmer // Bühne Pia Maria Mackert // Kostüme Regine Standfuss // Licht Michael Philipp // Ton Pascal Allgeier // Video Laurin Lampe // Dramaturgie Rüdiger Bering

Mit Michael Borth (Macheath, genannt Mackie Messer), Victor Calero (Jonathan Jeremiah Peachum), Mara Widmann (Celia Peachum, seine Frau), Katharina Ruckgaber (Polly Peachum, seine Tochter), Henry Meyer (Tiger Brown, Polizeichef von London), Lila Chrisp (Lucy, seine Tochter), Inga Schäfer (Die Spelunken-Jenny), Lasse Weber (Smith), Lorenz Kauffer (Filch), Lorenz Kauffer (Gangster, Bettler, Polizisten), Lasse Weber (Gangster, Bettler, Polizisten), Philharmonisches Orchester Freiburg

**Premiere: Sa, 13.05.2023 // Großes Haus** 

#### 2. ZU AUTOR\*INNEN UND WERK

#### 2.1 INHALTSANGABE

London, irgendwann in der Vergangenheit. Zwischen professionellen Bettlern und Sex-arbeiterinnen, Polizisten mit gehörig Dreck am Stecken und sonstigen Gestalten lernen wir unsere Hauptcharaktere kennen, allen voran Macheath, einen schillernden, aber brutalen Kriminellen, der auch Mackie Messer genannt wird. Während Mackie spontan Polly Peachum heiratet, beklagt sein Konkurrent Jonathan



DIE DREIGROSCHENOPER // Foto: Britt Schilling

Jeremiah Peachum – Pollys Vater – seine Umstände: die Jugend sei zu romantisch und verzogen, und die Menschen im Allgemeinen hätten kein Mitleid mehr. Dabei ist Peachum auf Mitleid angewiesen, denn er verdient sein Geld aus Abgaben von den Bettlern der Stadt, denen er schon auch mal ein Bein abhackt, um sie bemitleidenswerter zu machen.

Polly ist hoch erfreut über ihre Hochzeit, obwohl – oder gerade weil – ihr bewusst ist, dass Mackie brutal und übergriffig ist. Peachum und seine Frau Celia sind entsetzt darüber und beschließen, ihn aus dem Verkehr zu ziehen, indem sie ihn der Polizei ausliefern. Zwar ist Mackie eng befreundet mit dem Polizeichef Tiger Brown, aber nicht mal der kann Mackie in dieser Lage helfen. Polly warnt Mackie und verhilft ihm zur Flucht – dabei übernimmt sie seine kriminellen Geschäfte und Finanzen.

Statt zu fliehen, sucht Mackie bei Jenny Unterschlupf, seiner alten Geliebten, deren Zuhälter er gewesen ist. Die liefert ihn aber direkt an Mrs. Peachum aus und so wird Mackie nun doch verhaftet. Als Mackie in einer Gefängniszelle sitzt, taucht nun auch noch Lucy auf, eine andere Geliebte von Mackie und die Tochter des Polizeichefs Brown. Polly und Lucy streiten sich eifersüchtig, aber als Mackie kurz darauf aus dem Gefängnis entkommt, flieht er zu keiner der beiden, sondern zurück zu Jenny, die ihn ein zweites Mal ausliefert.

Zurück im Gefängnis unternimmt Mackie einen letzten Ausbruchsversuch durch Bestechung der Wache, doch seine Handlanger geben ihm kein Geld und auch Polly ist keine Hilfe. Tiger Brown trauert zutiefst darum, seinen guten Freund zu verlieren, aber selbst jetzt denkt Mackie nur ans Geld.

Zu guter Letzt wird es Zeit für Mackies Hinrichtung, doch Tiger Brown liest ein angeblich königliches Schreiben vor, in dem Mackie begnadigt und in den Adelsstand erhoben wird. Oder ist das nur ein Missverständnis? Oder nur ein schlechter Scherz? Am Ende scheint das nicht mal mehr Tiger Brown selbst zu wissen ...

#### 2.2 DAS EPISCHE THEATER

Episches Theater ist eine Theatertheorie und -praxis Bertolt Brechts, die dieser in den 1920er Jahren während der Weimarer Republik entwickelte. Es geht dabei vor allem um eine Abgrenzung vom dramatischen Theater und von Schauspieltheorien, die auf das Einfühlen in die Rolle und die Identifikation des Publikums mit der Figur abzielen. Diese Theorien des dramatischen Theaters, u. a. vorangetrieben vom Schauspieler und Regisseur Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, waren zum damaligen Zeitpunkt weit verbreitet und allgemein anerkannt; es geht dabei darum, eine Handlung möglichst realistisch auf der Theaterbühne darzustellen, sodass das Publikum zum Mitfühlen angeregt wird und vollkommen in das Geschehen eintauchen kann.

Brecht wollte zu diesem Realismus einen Gegenentwurf schaffen, den er selbst folgendermaßen beschreibt:



"Das Wesentliche am epischen Theater ist vielleicht, dass es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen." (Brecht 1963, S. 186)

Es geht ihm also um die kritische Betrachtung einer Handlung, die vom Publikum nicht nur konsumiert werden soll. Stattdessen sollen Zuschauende dazu angeregt werden, durch die Betrachtung des Bühnengeschehens letztlich ihre eigenen Umstände zu reflektieren und zu hinterfragen.

Um diese Reflexion zu unterstützen, arbeitet Brechts Episches Theater mit sogenannten **Verfremdungs-Effekten**, auch kurz V-Effekte genannt. Bei dieser Verfremdung geht es darum, eine Handlung eben nicht realistisch darzustellen, sondern stattdessen zu erzählen und dabei gleichzeitig zu kommentieren. Es soll jeweils sichtbar werden, dass es sich um Theater handelt – ein möglicher Verfremdungs-Effekt dafür ist beispielsweise, die Bühnenmaschinerie sichtbar zu machen, auf einen Vorhang zu verzichten etc. – und dass es immer einen Handlungsspielraum gibt.

So ist beispielsweise Bertolt Brechts große Kritik an der antiken Tragödie, dass alle Handlungsabläufe als vorbestimmt und damit als unveränderlich und unabwendbar dargestellt werden. Brecht aber will an den Verstand und die Selbstermächtigung seines Publikums appellieren; durch V-Effekte soll sein Theater sichtbar machen, dass es immer andere Möglichkeiten des Handelns gibt. Durch Rollenwechsel, Replays und andere Mittel soll deutlich werden: Dieser Charakter verhält sich so, könnte sich aber auch anders verhalten oder ein anderer Charakter in der gleichen Situation würde anders handeln.

Damit will Brecht ein aktives Zuschauen fördern und das Publikum zum Nachdenken, Kritisieren und Handeln anregen.

#### Ouellen:

Bertolt Brecht (1963), "Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters", in: ders., *Schriften zum Theater*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

http://www.theater-info.de/episches theater.html (zuletzt aufgerufen am 17.05.2023)

Bild: <a href="https://en.wikiquote.org/wiki/Bertolt\_Brecht">https://en.wikiquote.org/wiki/Bertolt\_Brecht</a> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2023)

#### 2.3 ÜBER DIE ENTSTEHUNG DER DREIGROSCHENOPER

Am 31. August 1928 fand im Theater am Schiffbauerdamm, dem späteren Berliner Ensemble, die Uraufführung der DREIGROSCHENOPER statt. Die Berliner Theaterwelt hatte sich eingefunden und erwartete, wenn man den Zeitzeugen glauben darf, eher ein Desaster als einen Triumph: Aus den Proben waren Berichte von Konflikten und Umbesetzungen sowie einer möglichen Premierenverschiebung herausgedrungen. Es war von einem "Himmelfahrtsunternehmen" die Rede und die Generalprobe hatte bis 5 Uhr morgens am Premierentag gedauert.

#### Auf dem Programmzettel wurde angekündigt:

DIE DREIGROSCHENOPER (The Beggar's Opera) Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und 8 Bildern nach dem Englischen des John Gay (Eingelegte Balladen von François Villon und Rudyard Kipling) Übersetzung: Elisabeth Hauptmann

Bearbeitung: Brecht Musik: Kurt Weill

Tatsächlich wurde das "Stück mit Musik" also als "Bearbeitung" der genau 200 Jahre zuvor in London uraufgeführten BEGGAR'S OPERA des aus dem Umfeld von Jonathan Swift stammenden Autoren John Gay mit Kompositionen des deutschstämmigen Johann Christoph Pepusch angekündigt – nicht als das eigenständige Werk, als das wir es heute selbstverständlich wahrnehmen. Und Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann, die das Original ins Deutsche übersetzt hatte, wurde tatsächlich als erste – vor Brecht und vor Weill – genannt. Hauptmanns Autorinnenschaft wurde dann über Jahrzehnte ignoriert, obwohl ihr gemäß des ursprünglichen Tantiemenvertrags 12,5 Prozent zustanden. Erst seit ein paar Jahren ist ihre Nennung für Theater verpflichtend.

Mit der DREIGROSCHENOPER eröffnete der Schauspieler und Theaterunternehmer Ernst Josef Aufricht zugleich das von ihm angemietete und geleitete Privattheater. Dafür hatte er intensiv nach einem Stück gesucht, das Furore machen und seinem nicht subventionierten Unternehmen einen künstlerisch und finanziell erfolgreichen Start bescheren sollte. Lotte Lenya, die Darstellerin der "Jenny" und Ehefrau des Komponisten Kurt Weill, erinnerte sich:

"[…] Tatsächlich fand die erste Begegnung Aufrichts mit Brecht […] im Café Schlichter, statt. Sicher, sagte Brecht, sei er mitten in der Arbeit an einem neuen Stück, aber es sei noch gar nicht abzusehen, wann es fertig würde; im Übrigen habe er es schon einem anderen Regisseur versprochen. Schade. Aber Moment mal, er hatte da noch eine andere Sache bei der Hand, die hatte er so nebenbei angefangen. Sechs Szenen seien bereits fertig, und seinetwegen könne Aufricht gerne einen Blick hineinwerfen."

Tatsächlich hatte Elisabeth Hauptmann bereits ein Jahr zuvor Brecht die BEGGAR'S OPERA als Material für eine Bearbeitung vorgeschlagen. Ohne sie hätte es die DREIGRO-SCHENOPER nie gegeben, wie Hauptmann in einem 1972, ein Jahr vor ihrem Tod, geführten Interview betonte:

"Nein, die wäre sicher nicht gekommen. Aber mein Gott, wozu konnte ich denn englisch, wozu? Ich las von einem interessanten Stück in den englischen Zeitungen. Ich habe dann die Songs durchgesehen und gesagt: also die sollten wir nicht nehmen, nur die Melodie vom ersten, die fand ich so schön. Da hat Brecht jetzt die

anderen Worte: 'Wach auf, du verrotteter Christ…' Und das war ja alles für uns eine Überraschung, wir haben es auf Spaß hin gemacht. Dass der Aufricht dann das Stück haben wollte, ist eine andere Sache. […]"

Nach seinem ersten Treffen mit Brecht las der Produzent Aufricht das bislang vorhandene Material, dem Brecht zunächst den Titel "Gesindel" geben wollte. (Zeitweilig kursierten andere Arbeitstitel wie "Die Ludenoper" oder "Die Mörder sind unter uns". Erst als die Proben bereits liefen, erhielt das Werk auf Anregung von Lion Feuchtwanger seinen endgültigen Titel.) Aufricht war von den Texten begeistert:

"Ich war von der Frechheit und dem trockenen Witz, heute ist beides stumpf geworden, sowie durch die Andeutung eines neuen Stils sofort angetan und entschlossen, mein Theater mit 'Gesindel' zu eröffnen. Wir telefonierten mit Brecht, der uns mitteilte, dass noch ein Musiker dabei wäre, Kurt Weill, dessen zwei Operneinakter DER ZAR LÄSST SICH FOTOGRAFIEREN und DER PROTAGONIST mit Texten von Georg Kaiser in der Charlottenburger Oper zu hören waren. Ich ging bald hin, fand Weills Musik für ein Theaterstück zu atonal und bat Theo Mackeben, den ich mit der musikalischen Einstudierung beauftragt hatte, sich die Originalmusik von Pepusch zu beschaffen, um einen Ersatz bereit zu haben."

Brecht jedoch war entschlossen, die ein Jahr zuvor mit Kurt Weill begonnene Zusammenarbeit fortzusetzen und mit dem Komponisten die Entwicklung einer neuen Theatermusik voranzutreiben [...].

Kurt Weill, der in Berlin bei Busoni und Humperdinck studiert hatte und dessen Frühwerk von avantgardistischen Kompositionstechniken wie der Zwölftonmusik bestimmt gewesen war, hatte sich zuvor schon populären Musiksprachen wie dem Jazz und dem Operettenschlager angenähert und überzeugte so den skeptischen Produzenten Aufricht:

"In der Requisitenkammer stand ein Klavier. Der kleine bebrillte Mann fing an zu spielen und zu singen. Ich glaube, wir alle waren zuerst befremdet. Je länger Weill spielte, desto mehr nahm meine Voreingenommenheit ab. Trotz der Fremdheit hatte diese Musik etwas Naives, zugleich Raffiniertes und Aufregendes, das mich anrührte."

Ernst Josef Aufricht beschloss, dass die Proben am 1. August 1928 beginnen sollten und setzte die Premiere nur knapp viereinhalb Wochen später an. Dies wiederum setzte Brecht und Weill gehörig unter Druck, wie Lotte Lenya erzählte:

"Brecht, dem es vor festen Terminen graute, fiel aus allen Wolken. Es gab aufgeregte Konferenzen. Man kam zu dem Ergebnis, dass Brecht und Weill sofort aus Berlin verschwinden mussten. Wenn sie in der Stadt blieben, würden sie mit der Arbeit, die noch zu tun war, nie und nimmer fertig werden. Irgendjemand schlug einen kleinen Ort an der Riviera vor, der den Beiden Zuflucht bieten sollte. Auf der Stelle wurden telegrafisch ein paar Zimmer bestellt, und am 1. Juni brachen wir auf. [...] Die beiden arbeiteten Tag und Nacht wie die Verrückten, schrieben, änderten, strichen, schrieben aufs Neue und unterbrachen ihre Arbeit nur, um ein paar Minuten ans Meer hinunterzugehen."

Elisabeth Hauptmann war also an der Ausarbeitung der Songs nicht beteiligt. Das Verhältnis von Bertolt Brecht und Kurt Weill beschrieb Lenya wie folgt:

"Brecht und Weill begegneten einander mit der größten Hochachtung, auch wo sie verschiedener Meinung waren, obgleich sich ihre Beziehung nie zu einer festen Freundschaft vertiefte. Manchmal nahm Brecht seine Gitarre zur Hand und schlug ein paar Saiten an, um Kurt eine Vorstellung von seiner Auffassung zu geben. Weill notierte sich diese Einfälle mit seinem kleinen, ernsthaften Lächeln. Er sagte nie nein dazu; immer versprach er, er wolle versuchen, die Anregungen Brechts zu verarbeiten, wenn er zu Hause ans Komponieren ginge."

Angesichts der knappen Zeit bis zum Probenbeginn griff Bertolt Brecht auf bereits existierende Songtexte wie den 'Barbara-Song' oder 'Die Seeräuber-Jenny' zurück, die von Weill neu vertont in die Handlung eingepasst wurden. Dazu adaptierte er mehrere Balladen von François Villon sowie Rudyard Kipling, von dem aber letztlich kein Text in der Aufführung verwendet wurde. Die Proben unter der Regie von Erich Engel begannen planmäßig am 1. August 1928, doch schon bald begann das, was Lotte Lenya eine "Kette von Katastrophen" nannte:

"Ganz Berlin sprach davon, dass der arme Aufricht bis zum Hals in der Tinte saß. Ein Missgeschick jagte das nächste. In Davos lag Klabund im Sterben. Seine Frau Carola Neher, die eine ideale Polly abgegeben hätte, musste alle Proben absagen und fuhr zu ihm in die Schweiz. Aufricht telefonierte verzweifelt herum, um die Rolle neu zu besetzen. Schließlich gab er sie der jungen Roma Bahn. Dann schmiss der Schauspieler, der den Peachum spielen sollte – täusche ich mich, oder war es Peter Lorre? – seine Rolle hin. Erich Ponto wurde aus Dresden zu Hilfe gerufen. Unser Mackie, der Operettenstar Harald Paulsen, und unsere Mrs. Peachum, Rosa Valetti, machten in einem fort ihrer Empörung über das 'unglaubliche Stück' Luft. Ausgerechnet die Valetti, deren eigenes Repertoire alles andere als stubenrein war, schrie und drohte, sie werde diese 'Schweinereien' in der 'Ballade von der sexuellen Hörigkeit' um keinen Preis singen. Am letzten Probentag unterschrieb sie einen Vertrag mit einem anderen Theater, weil sie fest davon überzeugt war, dass sich die DREIGROSCHENOPER höchstens eine Woche lang würde auf dem Spielplan halten können."

Angeblich sah sich Aufricht noch vor der Premiere nach einem neuen Stück um, damit er im Falle eines Desasters sofort eine neue Produktion parat hätte. [...]

#### Auch der Autor und der Regisseur bekamen sich in die Haare:

"Die erste Auseinandersetzung zwischen Engel und Brecht betraf die Songs. Brecht wollte, dass sie so gesungen werden, als ob sie nicht zur Handlung gehörten. Die Bühne verdunkelte sich, vom Schnürboden pendelten vier altmodische Petroleumlampen herab, der Sänger stand allein im Scheinwerferlicht, im Hintergrund wurde die Orgelattrappe sichtbar. Nach dem Song verschwand die Orgel im Dunkel, die Lampen wurden hochgezogen, das Licht blendete so auf, wie es vor dem Song war. Dieses Arrangement wollte Engel unter keinen Umständen akzeptieren. Da Brecht nicht bereit war, Konzessionen zu machen, schlug Engel vor, die Musik zu streichen. Selbstverständlich ging man darauf nicht ein."

Das Ensemble war eine wilde Mischung aus Schauspielern wie Erich Ponto (als Peachum), Kabarettstars wir Rosa Valetti (Mrs. Peachum) oder Kurt Gerron (Tiger Brown), kommunistischen Laiendarstellern wie Naphtali Lehrmann als Bettler Filch sowie dem Operettenstar Harald Paulsen als Mackie Messer. Für ihre Kostüme waren die Darsteller\_innen selber verantwortlich, woraus sich weitere Streitigkeiten ergaben, wie Aufricht berichtete:

"Der Darsteller des Macheath, Harald Paulsen, der meist in Operetten aufgetreten war, zeigte sich in seinem schwarzen Maßanzug von Hermann Hoffmann, damals ein erstklassiger Herrenschneider. Das Kostüm ergänzte er nach seinem Geschmack mit einer großen, seidenen, hellblauen, flatternden Schleife. Die blaue Schleife in der Farbe seiner Augen, das war ihm die erprobte Sicherheit, auf die ernicht verzichten wollte … An die blaue Schleife klammerte er sich mit beiden Händen, von ihr wollte er sich nicht trennen, eher von der Rolle. Ein ungeheuerliches Gebrüll ging los, das ganze verdichtete sich zu einer Katastrophe, da Paulsen bereits heiser wurde und die Aufführung gefährdet war. Jetzt hatte Brecht einen Einfall. 'Lassen wir ihn so süßlich und charmant', sagte er im Büro, 'Weill und ich führen ihn durch einen Moritat ein, die seine grausigen Schandtaten besingt, umso unheimlicher wirkt er mit seiner hellblauen Schleife.' So entstand der populärste Song der DREI-GROSCHENOPER."

Selbst am Tag der Premiere kam es noch zu Missgeschicken und Streitigkeiten: Nach der erst in den frühen Morgenstunden zu Ende gegangenen Generalprobe wurde etwa eine Dreiviertelstunde des als zu lang empfundenen Stückes gestrichen, darunter der von

Lotte Lenya gesungene "Salomon-Song' sowie das halbe siebte Bild, wovon vor allem Erich Ponto als Peachum betroffen war. Ponto kam am nächsten Tag laut Aufricht mit seinem Koffer ins Theater und ließ sich nur mühevoll davon abhalten, abzureisen. Die lebensgroße Pferdeattrappe, auf der gegen Ende der Boteder Königin kommt, erwies sich als unfallträchtige Fehlkonstruktion; der reitende Bote kam letztlich zu Fuß. Dann war Lotte Lenya, die Darstellerin der Jenny, auf dem Programmzettel vergessen worden, was Kurt Weill zu einem von ihm ungewohnten Wutausbruch veranlasste. Und schließlich hatte man die einander verhassten Großkritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering aus Versehen und zu Beider Missvergnügen nebeneinander platziert …

Schließlich aber begann die Premiere – doch auch dies mit einer Panne, so Aufricht:

"Ich gab das Klingelzeichen zum Anfang. Es kam die Ouvertüre in Form einer Fuge. Das Publikum war konsterniert. Der Vorhang ging auf, ein Teil des Ensembles stand um einen Leierkasten und der Schauspieler Gerron begann zu singen 'Und der Haifisch, der hat Zähne…', aber der Leierkasten gab keinen Laut von sich, man hatte vergessen, ihn anzustellen. Erst in der zweiten Strophe setzte, welche Erlösung, das Orchester ein."

Nicht nur Aufricht erinnerte sich rückblickend, dass die DREIGROSCHENOPER vom Publikum zunächst sehr kühl aufgenommen wurde und damit alle Ängste sich zu bestätigen schienen [...].

Erst der "Kanonen-Song" brach laut Lotte Lenya schließlich das Eis:

"Die Leute machten den Eindruck, als wären sie von vornherein überzeugt davon, dass die Aufführung eine Pleite würde. Dann kam der Kanonen-Song. Ein unglaublicher Sturm erhob sich. Das Publikum raste. Von diesem Moment an konnte nichts mehr schiefgehen."

Die DREIGROSCHENOPER wurde für Kurt Weill und Bertolt Brecht der größte Publikumserfolg ihrer Karrieren. Ernst Josef Aufricht hätte sich keinen besseren Einstand als Theaterbetreiber wünschen können. [...]

Vor allem für Bertolt Brecht kam der künstlerische und finanzielle Erfolg zur rechten Zeit. Elisabeth Hauptmann berichtete 1972 im Interview, dass sowohl er als auch sie damals nicht viel Geld hatten, bevor die Tantiemen in unerwartetem Maße sprudelten. [...]

Trotz des großen Erfolges hatte Brecht zeitlebens ein zwiespältiges Verhältnis zur DREI-GROSCHENOPER, wie sein Biograf Hellmut Karasek berichtet:

"Die populärste Figur Brechts ist sein Räuber Macheath, genannt Mackie Messer; das populärste Werk Brechts ist DIE DREIGROSCHENOPER; der populärste Song Brechts (und Weills) ist die Moritat von Mackie Messer. Ironischerweise scheint Brechts populärste Figur am wenigsten von Brecht zu sein, sein populärstes Werk ist das am hastigsten und flüchtigsten entstandene, dazu mehr die Geburt eines Zufalls als die einer Absicht, außerdem das Stück, das Brecht erstmals und gründlich den (ungerechtfertigten) Ruf eines Plagiators eintrug und, zu allem Überfluss, das Stück, das allem theoretischen Schweiß zum Trotz, den Brecht nachträglich auf sein Werk verwandte, sich von seinen Theaterintentionen am meisten befreit hat."

[...]

Den Text verfasste Rüdiger Bering, Chefdramaturg am Theater Freiburg, für das Programmheft zu DIE DREIGROSCHENOPER. Dies ist eine gekürzte Fassung; der vollständige Text findet sich im Programmheft.

#### 3. DIE FREIBURGER INSZENIERUNG

### 3.1 DIE WELT ALS SPIELMASCHINE – EIN INTERVIEW MIT HERMANN SCHMIDT-RAHMER

Du hast in Deiner Regielaufbahn lange Zeit keinen Brecht inszeniert. Woran lag's? Hat sich's nicht ergeben? Oder hast Du diesen Autor gemieden?

Hermann Schmidt-Rahmer: Ich fand seine Stoffe immer toll, aber seine Stücke zum Teil altbacken wirkend. Bei anderen Autoren greife ich dann in die Texte ein. Das war lange Zeit bei Brecht aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich, obwohl Brecht selber seine Texte immer als Material verstanden hat, das nach Bedarf den theatralen Erfordernissen und gesellschaftlichen Lagen angepasst wurde. Da war er extrem flexibel. Als wir auf der Suche waren nach einem Stück, das dem Phänomen Trump, Strache, Orban und Konsorten gerecht werden würde, stieß ich auf DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE und entdeckte einen Text, der als einziger nicht stehenblieb bei der Empörung über das Demagogische, sondern deutlich zeigt, dass das ganze Zeter- und Mordiogeschrei der Populisten häufig nur eine Nebelkerze ist, die dem Wähler das knallhart neoliberale Programm verdecken soll, um das es eigentlich geht. Dieser Text hat mich zu Brecht bekehrt.

Die DREIGROSCHENOPER erweist sich nicht erst bei der Probenarbeit als ambivalentes Werk. Auch Brecht selbst hatte ein zwiespältiges Verhältnis: Zum einen hatte er das Ganze als Auftragswerk empfunden und große Teile der Dialoge stammen nicht von ihm (sondern von Elisabeth Hauptmanns Übersetzung der BEGGAR'S OPERA). Die Rezeption seiner gesellschaftskritischen Texte wurde schon bei der Uraufführung 1928 überschattet von der Begeisterung über Weills Musik. Zum anderen aber freute Brecht sich über die reichlich strömenden Tantiemen ... Was sind die Widersprüche dieses Werkes?

Hermann Schmidt-Rahmer: Das Stück geriert sich gesellschaftskritisch, aber es entstand in einer Phase, in der sich Brecht noch nicht als entschieden marxistisch reflektierter Autor verstand. Es hat noch viel von dessen kraftmeierischer Bürgerschreck-Attitüde in sich, die seinen frühen Stücken – dem BAAL etwa – zu eigen ist. Was aber schon deutlich aufscheint, ist eine Position, die später alle seine Stücke bestimmt. Die Feststellung nämlich, dass es müßig ist, moralisch über das krumme Leben von Menschen zu urteilen, solang sie in einer Gesellschaft leben, die sie so ausbeutet, dass ihnen gar nichts anderes übrigbleibt als sich regelwidrig zu verhalten, wenn sie überleben wollen. Auf den Satz gebracht heißt das dann:

"Wir wär'n gern gut und nicht so roh, doch die Verhältnisse, die sind nicht so."

Das Kriminelle wird aber in diesem Stück gleichzeitig als notwendige Rebellion idealisiert und als bequeme Verlogenheit kritisiert. Denn Brecht macht mit seinem Wettkampf zwischen dem Gangster Macheath und dem Unternehmer Peachum auch noch eine andere Gleichung auf: Räuber = Bürger bzw. umgekehrt Bürger = Räuber. Das kulminiert dann in dem Satz:

"Was ist der Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?"

Und als drittes Element kommt dann noch die Liebe dazu, deren Wesen zwischen Lust und Ausbeutung oszilliert. Unter dem Strich: das Stück schwankt und schillert. Es ist im Kern viel uneindeutiger, als der Schauspielführer uns auf den ersten Blick erkennen lässt. Ob das von den Autoren so beabsichtigt war, möchte ich bezweifeln, aber es stellt sich im Nachhinein als Qualität heraus.

Die Songtexte sind sehr zynisch, ätzend, brutal. Aber die meisten von uns hören darüber hinweg. Dir ist es aber wichtig, dass man hinhört, was da gesungen wird. Braucht es da einen neuen, ungewohnten V-Effekt? Der soll ja das Gewohnte für das Publikum als das Ungewöhnliche wahrnehmbar machen. Aber an die brechtsche Verfremdung sind Generationen von Theatergängern bereits gewöhnt ...

Hermann Schmidt-Rahmer: Der berühmte Verfremdungs-Effekt, von dem bei Brecht immer die Rede ist, ist ja heute auf dem Theater Mainstream. Es bedarf heute sehr hoher Dosen davon, wenn wir wahrnehmen sollen, dass hier etwas verfremdet wird, weil der Naturalismus auf dem Theater kaum noch inszeniert wird. Und was die Musik betrifft, so ist ja der Widerspruch zwischen der Süffigkeit der Musik und deren Hitqualitäten und den brutalen Worten der Texte bereits ein klassischer V-Effekt. Brecht selbst hatte damit durchaus seine Schwierigkeiten, denn er befürchtete, dass seine Texte durch die Musik nicht ironisiert würden, sondern verniedlicht. Die Musik romantisiert das Asoziale sozusagen und lässt uns gemütlich schmunzelnd ein Verbrechertum feiern und ein Elend belächeln, das uns in realistischer Spielweise abstoßen würde. Bei uns liegt der V-Effekt in den beteiligten Opernstimmen. Denn bei uns singt ein Macheath nicht im rauen Sound des klassischen Brecht-Darstellers, sondern Belcanto.

Was für eine Welt beschreiben Brecht und Weill? Der Regisseur der Uraufführung, Erich Engel, sprach anlässlich einer erneuten Beschäftigung mit dem Werk 1960 am Berliner Ensemble von einem "Stück, das von der Deformation der Menschlichkeit durch ein verrottetes System handelt. Alles wird zur Ware erniedrigt. Jede Gemeinschaft endet mit Verrat. Alles wird käuflich."

Hermann Schmidt-Rahmer: Ja, das ist die Position, die eine marxistische Regie in der DDR in diesem Stück gelesen hat. Das konsequent amoralische Verhalten aller Figuren ist hier Resultat des Lebens im Kapitalismus. Die Schwierigkeit bei einer solchen Lesart ist, dass das Stück diejenigen, die von einem solchen System profitieren, weder erwähnt noch auftreten lässt. Und genau diese Uneindeutigkeit macht das Stück heute interessant. Denn die Spielräume, die wir heute haben, Lebensentwürfe frei zu gestalten, lassen dann die Frage aufkommen, warum viele von uns sie nicht nutzen. Es ist ja in den Wohlstandgesellschaften von heute keineswegs so, dass man alles und jedes auf "die Verhältnisse" schieben kann, die allenfalls revolutionär komplett umgestülpt werden müssten, bevor man sich menschlich verhalten kann. In diesem Rahmen scheint der Satz von den falschen Verhältnissen, in denen kein richtiges Leben möglich sei, plötzlich wie eine Ausrede.

## Und was für eine Welt bringst Du gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Pia Maria Mackert und der Kostümbildnerin Regine Standfuss auf die Bühne?

Hermann Schmidt-Rahmer: Sie zeichnen unsere Welt als eine Spielmaschine: Menschen begeben sich freiwillig und lustvoll in den Wettbewerb um Gewinn und Betrug, versuchen sich auszustechen, zu hintergehen, zu beseitigen. Der Befund ist, dass wir in den

westlichen Konsumgesellschaften uns ja durchaus ungezwungen ins kapitalistische Vergnügen werfen, dabei uns aber immer noch gern als die Opfer eines Systems dazustellen, wenn der Gewinn ausbleibt. Die Alternative des Ausstiegs oder gar die Rebellion wird von uns erst dann in Erwägung gezogen, wenn es uns ausstößt und liegenlässt. Die Figuren sind gut genährt und rundum zufrieden bei uns und dennoch begeben sie sich in ein Spiel gegenseitiger Vernichtung. Das Bild stellt also die Frage: Warum ist das so?

Das Interview wurde geführt von Rüdiger Bering. Es findet sich auch im Programmheft.

#### 3.2 ASSOZIATIONEN UND ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILD UND KOSTÜMEN

Im sogenannten Konzeptionsgespräch zu Beginn der Proben der DREIGROSCHENOPER haben u. a. die Bühnenbildnerin Pia Maria Mackert und die Kostümbildnerin Regine Standfuss ihre Konzepte für die Gestaltung der Bühne und die Kostüme erläutert. Beide haben assoziativ gearbeitet; hier sind einige Bilder, die sie zur Inspiration genutzt haben sowie Skizzen und Entwürfe.

#### Das Bühnenbild (Pia Maria Mackert)

Vorbild für das Bühnenbild waren retro-futuristische Maschinen, die an Flipper-Automaten und andere Spielereien erinnern. Maschinerie wird verniedlicht und soll auf den ersten Blick als harmlose Unterhaltung dargestellt werden. Die folgenden Bilder waren eine Quelle der Inspiration für die Bühnenbildnerin.







So eine Maschinerie ist auch das Bühnenbild von DIE DREIGROSCHENOPER. Durch die Brutalität der Handlung der DREIGROSCHENOPER wird die Verniedlichung und Verharmlosung dieses überdimensionierten Spielautomaten pervertiert. Die Charaktere werden durch das Schillernde und Spielerische in die Maschinerie hineingezogen, begeben sich sogar freiwillig und freudig in sie hinein; letztlich gibt es für sie kein Entkommen.

Der enge Spielraum, den diese Charaktere dadurch haben, wird auch dadurch verdeutlicht, dass das Bühnenbild keinerlei Raumtiefe hat. Es wird allein die Vorderbühne genutzt, das Bühnenbild nimmt kaum mehr als zwei Meter in der Tiefe ein.

Für jedes Bühnenbild wird im Voraus ein Modell in Miniaturformat erstellt. Anhand dieses Modells wird erst auf einer sogenannten Bauprobe ein Probe-Bühnenbild getestet. Damit wird auch geprobt. Parallel wird das originale Bühnenbild gebaut, das dann für die Endproben – meist ca. 2 Wochen vor der Premiere – bespielt wird.



Vom maßstabgetreuen Mini-Modell ...

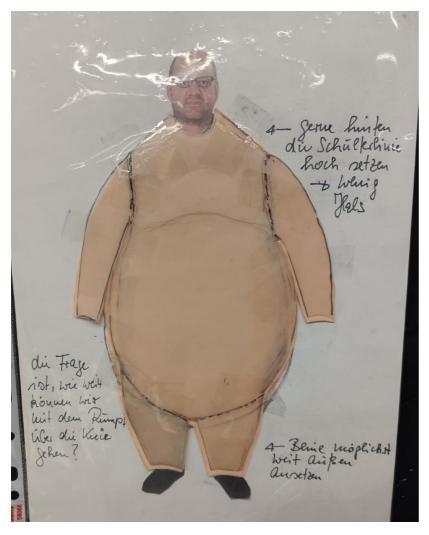


... zum Probenbühnenbild auf der Opernprobebühne.

In der Regel wird auf der Probebühne das originale Bühnenbild nur angedeutet. Das richtige Bühnenbild kommt erst bei den Endproben zum Einsatz. In diesem Fall ist das Bühnenbild aber so speziell, dass das Ensemble von Anfang an ein möglichst exaktes Probenbühnenbild gebraucht hat, um die Abläufe in den verschiedenen Ebenen proben zu können. Schon ab Mitte April, also mehr als drei Wochen vor der Premiere und damit ungewöhnlich früh, fanden die ersten Proben auf der Bühne des Großen Hauses im Originalbühnenbild statt.

#### Die Kostüme (Regine Standfuss)

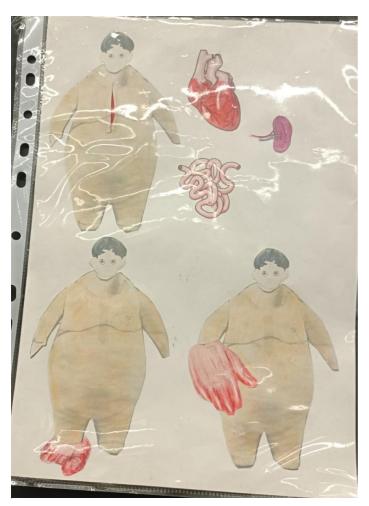
Für die Kostümbildnerin Regine Standfuss galten vor allem zwei Vorlagen als Inspirationsquellen: Die HAPPY TREE FRIENDS und die Menschen im Disney Pixar-Animationsfilm WALL-E.





Während der gesamten Probenzeit hängen diese Skizzen und Entwürfe auf der Probebühne, wo sie weiterhin als Referenz und zur Orientierung genutzt werden.

Auch theaterintern und in der Presse haben diese Kostüme verschiedene Ausdeutungen erfahren und waren kontrovers diskutiert. Es bietet sich an, mit Schulklassen über die Kostüme zu sprechen und deren Assoziationen zu erfragen.





Von Kostümbild-Entwürfen zum fertigen Kostüm



Wie bei den HAPPY TREE FRIENDS wird ein niedliches, Comicfiguren-haftes Aussehen mit blutiger Brutalität gebrochen. Die runden, weichen Formen sollen im Kontrast stehen mit der Grausamkeit und Gewaltbereitschaft der Charaktere.





HAPPY TREE FRIENDS

In der berühmten Moritat von Mackie Messer wird dieses Phänomen bereits benannt:

Und der Haifisch, der hat Zähne Und die trägt er im Gesicht Und Macheath, der hat ein Messer Doch das Messer sieht man nicht.

Diese äußerliche Unscheinbarkeit, die in der Moritat Mackie beschreibt, wird mit diesem Kostümbild auf alle Charaktere übertragen. Sie hantieren mit Waffen, schlagen sich gegenseitig die Gesichter blutig und sägen sich gegenseitig Körperteile ab.



#### Quellen:

Die Skizzen sowie assoziativen Bühnenbild-Inspirationen stammen von Regine Standfuss und Pia Maria Mackert.

#### Bildquellen der HAPPY TREE FRIENDS:

https://yt3.ggpht.com/a/AATXAJz1NM1j8A54B00C-ZkYfvMNarx1jUThq21fLA%3ds900-c-k-c0xffffffff-no-rj-mo (zuletzt aufgerufen am 17.05.2023)

https://www.pxfuel.com/en/desktop-wallpaper-smxgf/download (zuletzt aufgerufen am 17.05.2023)

#### 3.3 DAS LEITUNGSTEAM

#### Johannes Knapp (Musikalische Leitung)

Johannes Knapp studierte Klavier und Dirigieren in Frankfurt am Main und Berlin. Meisterkurse bei Sergiu Celibidache und Georg Solti rundeten sein Studium ab. Als Pianist gewann er mehrere Jugendpreise und mit dem Cellisten Wen-Sinn Yang den Kammermusik-Sonderpreis des Internationalen Musikwettbewerbs Genf. Noch während des Studiums wurde er als Solorepetitor an die Deutsche Oper Berlin verpflichtet, wo er Assistent von Rafael Frühbeck de Burgos und Christian Thielemann war. Über die Stationen Coburg und Halle kam er zum Theater Freiburg, wo er seit vielen Jahren als Dirigent eine feste Größe ist. Gastdirigate führten ihn in die Schweiz, nach Italien und Wien.

#### Hermann Schmidt-Rahmer (Regie und Light-Design)

Hermann Schmidt-Rahmer reflektiert als Autor und Regisseur soziale und politische Landschaften der Gegenwart. Seine Arbeiten suchen die Schnittstelle zwischen dokumentarischem Material und Unterhaltungstheater. Texte und Inszenierungen wie GESPENSTER DES KAPITALS nach Balzac oder ICH HABE NICHTS ZU VERBERGEN / MY LIFE WITH BIG DATA beschäftigen sich mit der Sozialpsychologie von Finanz- oder Datenströmen. Schmidt-Rahmer realisierte Arbeiten am Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspiel Bochum, Theater Basel und am Schauspiel Frankfurt.

Mit Elfriede Jelineks RECHNITZ / DER WÜRGEENGEL wurde er nominiert für den deutschen Theaterpreis DER FAUST. Schmidt-Rahmer ist Professor für Szene an der Universität der Künste Berlin.

#### Pia Maria Mackert (Bühne)

Pia Maria Mackert arbeitet seit 1993 als Bühnen- und Kostümbildnerin in Schauspiel und Oper. Sie arbeitete u. a. am Hamburger Schauspielhaus, dem Akademietheater (Burgtheater) Wien, Oper und Schauspiel Frankfurt, dem Staatsschauspiel Dresden, an den Staatstheatern in Darmstadt, Hannover und Karlsruhe, den Theatern Dortmund, Wuppertal und Bonn, am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Schauspiel Graz, dem Nationaltheater Mannheim und dem Nationaltheatret Oslo.

2014 war sie für den Faust-Preis in der Kategorie Ausstattung nominiert, 2021 für den Nestroy-Preis für ihr Bühnenbild von DIE JAGDGESELLSCHAFT am Akademietheater. Im Februar 2016 entwarf Pia Maria Mackert das Set-Design für den ersten Axel Springer Award für Digitalen Journalismus (Preisträger: Marc Zuckerberg).

Sie arbeitet u. a. mit den Regisseur\_innen Lucia Bihler, Marie Bues, Kay Voges, Marcus Lobbes, Adolf Winkelmann, Hermann Schmidt-Rahmer und Wenzel Storch zusammen.

#### Regine Standfuss (Kostüme)

Die Kostümbildnerin Regine Standfuss gastiert zum erstmal am Theater Freiburg für die Produktion DIE DREIGROSCHENOPER in der Regie von Hermann Schmidt- Rahmer. Zuletzt gestaltete sie die Kostüme u. a. für MIDSUMMER NIGHT'S DREAM von Benjamin Britten bei Opera Zuid in Maastricht. Weitere Produktionen führten sie an nationale und internationale Bühnen, u. a. zur Toneel Groep Amsterdam, Het Nationale Theater Den Haag, das Schauspielhaus Zürich, das Staatstheater Stuttgart, das Schauspielhaus Frankfurt, das Thalia Theater Hamburg, das Theater Basel und das Opernhaus Tirana, Albanien.

Die an der Hochschule der Künste von Berlin ausgebildete Kostümbildnerin arbeitet mit Regisseuren\_innen wie Ola Mafaalani, Martin G. Berger, Philipp Krenn, Michael Talke, Thomas Dannemann, Claudia Meyer, Frank Hilbrich u. a. zusammen. Pläne für die Zukunft umfassen Offenbachs ORPHEUS IN DER UNTERWELT am Theater Bremen und Peter Eötvös SCHLAFLOS an der Oper Graz.

#### **Rüdiger Bering (Dramaturg)**

Rüdiger Bering wurde 1961 in Hannover geboren und wuchs in der Südpfalz auf. 1982-1988 studierte er Theaterwissenschaft und Publizistik an der Freien Universität Berlin. Anschließend war er als freier Dramaturg an verschiedenen Berliner Bühnen tätig. Ab 1991 wurde er künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter für Theatergeschichte und Dramaturgie in den Studiengängen Schauspiel, Musical/Show, Bühnenbild und Kostümbild an der Universität der Künste Berlin. 1997 erschien sein Buch SCHNELLKURS MUSICAL, eine kurze Geschichte des Musicals, die auch in den USA, China und Südkorea erschien. Außerdem verfasst er zahlreiche Übersetzungen von Theaterstücken aus dem Englischen und Französischen.

2008 ging Rüdiger Bering als Geschäftsführender Dramaturg mit Beginn der Intendanz von Peter Carp ans Theater Oberhausen. Dort arbeitete er als Produktionsdramaturg u. a. zusammen mit Regisseuren wie Herbert Fritsch, Kornél Mundruczó, Amir Reza Koohestani oder Andriy Zholdak. 2017 folgte er Peter Carp als Chefdramaturg ans Theater Freiburg.

#### 4. ANREGUNGEN FÜR DIE VERMITTLUNG IM UNTERRICHT

#### 4.1 DAS EPISCHE THEATER: VERFREMDUNGSEFFEKTE

Verfremdungseffekte sind einer der wichtigsten Bestandteile von Bertolt Brechts Epischem Theater (siehe 2.2). In Hermann Schmidt-Rahmers Inszenierung der DREIGROSCHENOPER kommen zahlreiche dieser Effekte zum Einsatz. Hier soll aufgeschlüsselt werden, was für V-Effekte es gibt, wie mit ihnen gearbeitet werden kann und wie sie sich auf die Inszenierung auswirken.

#### 4.1.1 ÜBERSICHT ÜBER VERSCHIEDENE V-EFFEKTE

Gekürzte Zusammenstellung aus dem Reader für "Die große Basisfortbildung Literatur und Theater" von Michael Polty (ZSL Karlsruhe) und Peter Rauls (ZSL Freiburg). In Kooperation mit dem ZSL – Regionalstelle Freiburg veranstaltet das Theater Freiburg mehrmals pro Spielzeit Fortbildungen, die sich auf unsere Inszenierungen beziehen. Weitere Infos und Termine erfahren Sie über LFB Online: <a href="https://lfb.kultus-bw.de/Startseite">https://lfb.kultus-bw.de/Startseite</a>

#### Inhaltsangaben vor der Szene

(gesprochen oder auf Tafeln, Spruchbändern bzw. Projektionen eingeblendet) Bevor das Geschehen gespielt wird, wird eine Tafel hochgehalten, auf der der Inhalt, sei es als Titel, sei es als Abstract, dargestellt wird. Manchmal kann aber auch jemand den Inhalt vorwegnehmen, im Sinne der Story, sodass man sich ganz auf die Motive und den Gang der Handlung konzentrieren kann.

#### Kommentare durch Erzähler oder Songs

Anstatt Handlung darzustellen oder zu erzählen, wird ein Song eingebaut, der den Sinn ebenso vermittelt.

#### Heraustreten aus der Rolle

Um beim Publikum eine Identifikation mit der Figur zu verhindern, tritt der Schauspieler aus seiner Rolle heraus. Das ist möglich über die Methode des ad- spectatores-Sprechen (s.o.), aber auch, indem er bewusst die Bühne verlässt oder sich gar austauschen lässt.

#### "Zeigen" der Figur

Um den Spiel-Charakter hervorzuheben, wird die Figur, die man spielt, "gezeigt", indem durch einleitende Worte wie "Ich bin jetzt Romeo und werde zu Julia gehen, weil …" die eigene Figur distanziert eingeführt wird. Man könnte aber auch einer Figur ein Schild umhängen, auf dem ihr Rollenname steht.

#### Prolog / Epilog

Die Verwendung von Prolog und Epilog bietet die Möglichkeit, die Zuschauer direkt anzusprechen, um z. B. die theatralische Illusion zu zerstören oder die Wahrnehmung des Publikums in eine bestimmte Richtung zu lenken.

#### **Spiel vor dem Vorhang (Entreactes)**

Ein "Entreacte", also ein Zwischenspiel, kann ebenso erklärend verwendet werden. Außerdem unterbricht es den Spielfluss und nimmt dem Geschehen die Spannung. In "Entreactes" können Zeitsprünge betrieben werden, Parallelhandlungen vorgeführt werden, Nebenfiguren zu Wort kommen, aber auch Kommentierungen stattfinden.

#### Einsatz von Masken

Schauspieler\*innen ziehen Masken auf, entweder die ganze Zeit über oder nur temporär, um das Typische oder den gesellschaftlichen Rollenzwang ihrer Figur auszudrücken. So kann z.B. der Polizist mit Maske gespielt werden, weil er sehr zwanghaft handelt.

#### Verzicht auf Vorhang - Sichtbarmachung der Theatermaschinerie

Damit dem Publikum bewusst ist, dass es sich im Theater befindet und sich dem Geschehen distanziert zuwendet (Verhinderung von Identifikation), wird die komplette Illusionsmaschinerie des Theaters des-illusioniert, indem auf einen Vorhang zischen den Szenen verzichtet wird, indem Umbauten vorgeführt werden (gerne auch ohne Umbaumusik, die vom Umbau ablenken könnte), indem sich die Darsteller auf der Bühne ihr Kostüm wechseln und sich umschminken etc.

#### Irritierende Requisiten sparsames Bühnenbild

Das Bühnenbild ist sparsam bzw. auf Symbolisches reduziert und mit irritieren- den Requisiten – z. B. Spruchbändern, sichtbarer Bühnentechnik, Einsatz von Medien – eingerichtet. Damit soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Aussage hin geschärft werden; gleichzeitig wird auf diese Weise aber auch die kritische Distanz zum traditionellen Theater betont.

#### Austausch von Darsteller\*innen - Replay

Diese V-Effekte treten gern in Kombination auf. Ein(e) Darsteller / Darstellerin wird ausgetauscht, um der Szene eine andere Farbe zu geben. Entweder wird so die Szene weitergespielt und plötzlich wird die Rolle anders gefüllt, sodass der Zuschauer gezwungen ist zu beurteilen, was besser passt oder welche neue Nuance hinzukommt, oder es verbindet sich damit ein weiterer V-Effekt, nämlich das Replay, das heißt, eine Szene wird ab einem gewissen Zeitpunkt wiederholt und variiert.

#### Handlung in räumlicher und/oder zeitlicher Distanz

Um ein geschehen in seiner Absurdität oder Fragwürdigkeit sichtbar zu machen, kann der Text in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort verlegt werden. Das Publikum überwindet diese Distanz mit dem "Das-kann-ich-doch- irgendwoher?"-Staunen und wird so intensiver auf Missstände hingewiesen.

#### **Umgekehrte Rollenverteilung**

In einer Mann-Frau-Szene kann es ein wirksames Mittel des "Zeigens" von etwas sein, die Geschlechterverteilung umzudrehen, d.h., der Mann spielt die Frauenrolle und die Frau die Männer-Rolle.

#### Weitere:

Gestisches, stummes Spiel oder Slapstick, Offenes Ende oder alternatives Ende, Kein dramatischer Handlungsverlauf, Aufhebung der natürlichen Chronologie, Episches Erzählen, Potenzierung, Potenzierung (stumm), Akustische Collage, Sprechen ohne Bewegung, Chorische Collage, Figuren-Splitting, Rollenwechsel, Arbeit mit Texttafeln oder Schildern

#### 4.1.2 GEGENÜBERSTELLUNG

Links findet sich der Originaltext der DREIGROSCHENOPER, rechts ein Auszug aus der Stückfassung der Freiburger Inszenierung.

Mögliche Fragestellungen für die Klasse:

- Welche Verfremdungs-Effekte kamen zum Einsatz?
- Welche Wirkung haben diese Verfremdungen?
- PEACHUM Zieh dich aus und zieh das an, aber halt es im Stande!
- FILCH Und was geschieht mit meinen Sachen?
- PEACHUM Gehören der Firma. Ausstattung E: Junger Mann, der bessere Tage gesehen hat, beziehungsweise dem es nicht an der Wiege gesungen wurde.
- FILCH Ach so, das verwenden Sie wieder? Warum kann ich das nicht mit den besseren Tagen machen?
- PEACHUM Weil einem niemand sein eigenes Elend glaubt, mein Sohn. Wenn du Bauchweh hast und du sagst es, dann berührt das nur widerlich. Im Übrigen hast du überhaupt nichts zu fragen, sondern diese Sachen anzuziehen.
- FILCH Sind sie nicht ein wenig schmutzig? Da Peachum ihn durchbohrend anblickt: Entschuldigen Sie, bitte, entschuldigen Sie.
- FRAU PEACHUM Jetzt mach mal ein bisschen plötzlich, Kleiner, ich halte dir deine Hosen nicht bis Weihnachten
- FILCH *plötzlich ganz heftig:* Aber meine Stiefel ziehe ich nicht aus! Auf gar keinen Fall. Da verzichte ich lieber. Das ist das einzige Geschenk meiner armen Mutter, und niemals, nie, ich mag noch so tief gesunken
- FRAU PEACHUM Red' keinen Unsinn, ich weiß doch, dass du dreckige Füße hast.
- FILCH Wo soll ich meine Füße auch waschen? Mitten im Winter!

- FILCH Energische Beschwerde! Volle Reklamation! Viel weniger Stumpf als Stümperei, wofür ich Ihnen, Herr PEACHUM, Franchise Gebühren in den talergeilen Rachen stopfe.
- PEACHUM Das ist ein Top-herausragender Stumpf, nur gehört er auch richtig ANGESCHRAUBT, du Schmarotzer!
- FILCH Der bringt NULL UMSATZ! Da kann ich mir ja gleich das Bein abhacken, wenn ich so einen Schund will. SMITH lacht; FILCH hebt Bein
- PEACHUM ABHACKEN! Ja, das kann ich machen! sägt Bein FILCH; schmerzhafte Reaktion SMITH Was kann ich denn dafür, dass die Leute ein Herz haben wie ein Betonmischer? Ich arbeite hier an einer ausgefeilten Kundenorientierung! So: jetzt müssen die spenden. Oh mein Gott, du siehst furchtbar aus! Hier, dein Fleisch! gibt ihm Stumpf Was kann ich dafür, wenn der Mensch nicht weint!

#### 4.1.3 VERFREMDUNGSEFFEKTE ANWENDEN

Als praktische Aufgabe können einer Schulklasse zwei kleine Ausschnitte aus der DREIGRO-SCHENOPER vorgelegt werden. Diese können in Paaren gespielt werden – einmal unverfremdet, einmal mit verschiedenen Verfremdungs-Effekten (siehe 4.1.1), die sich die Schüler\_innen selbst aussuchen können.

#### Szenen zur Auswahl:

#### 1.

POLLY Ach, Mac, reiß mir nicht das Herz aus dem Leibe. Bleibe

bei mir und lass uns glücklich sein.

MAC Ich muss mir ja selber das Herz aus dem Leibe reißen,

denn ich muss fort, und niemand weiß, wann ich wieder-

kehre.

POLLY Es hat so kurz gedauert, Mac.

MAC Hört es denn auf?

#### 2.

FR. PEACHUM Polly, schlag dem Fass nicht den Boden aus.

POLLY Meine Liebe lass ich mir nicht rauben.

FR. PEACHUM Noch ein Wort, und du kriegst eine Ohrfeige.

POLLY Die Liebe ist aber doch das Höchste auf der Welt.

### 4.1.4 VERFREMDUNG DER LIEDTEXTE DURCH KOMMENTARE UND EINBLENDUNGEN

LUCY: I'd just like to add...that this is completely fucking

inaproriate! (über den Kanonensong)

In der Freiburger Inszenierung von Hermann Schmidt-Rahmer ist der Text stark verkürzt und verändert, die Songs von Kurt Weill mit den Texten von Bertold Brecht sind jedoch größtenteils beibehalten, wenn auch nicht in der originalen Reihenfolge.

Doch wie umgehen mit Textpassagen, die aufgrund z. B. ihres Rassismus und Sexismus aus der Zeit gefallen sind, wie diese aus dem Kanonensong:

MACKIE & TIGER BROWN: Wenn es mal regnete und es begegnete ihnen 'ne neue Rasse, 'ne braune oder blasse, da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

Auch das Frauenbild in Pollys Barbarasong ist fragwürdig:

POLLY: ... und als er kein Geld hatte und als er nicht nett war, und

sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein, und als er nicht wusste, was sich bei einer Dame schickt, zu ihm

sagte ich nicht "Nein".

Auch hier greifen Mittel der Verfremdung, wird kommentiert, Texte werden per Sprechblase eingeblendet, Figuren treten aus ihrer Rolle heraus. Diskutieren Sie mit Ihren Schüler\_innen, welche Wirkung damit erzielt wird.

#### 4.2 NACHBEREITENDER FRAGENKATALOG

Nach einem Theaterbesuch sind viele Fragen offen – und das ist auch gut so! Es gibt keine "dummen Fragen" oder Fragen, die nicht gestellt werden dürften oder sollten.

Nachgespräche mit der Gruppe sind wichtig zum Sammeln und Festhalten von Eindrücken und zum Festigen einer eigenen Meinung bezüglich des Gesehenen. Diese Nachgespräche sind vor allem dann zu empfehlen, wenn die Gruppe vor dem Theaterbesuch keine spielerische bzw. szenische Annäherung im Unterricht durchgeführt hat.

Hier eine mögliche Auswahl zur Anregung:

#### **Zum Inhalt**

- Worum ging es in dem Stück? Was ist passiert? Wann spielte es?
- Wurde etwas nicht verstanden?
- Wer waren die Hauptfiguren? Wie hießen sie? Wie waren diese Charaktere?
- Worin bestanden die einzelnen Beziehungen unter den Figuren?
- Was waren Haupt-, was Nebenhandlungen? Wie waren diese miteinander verwoben?
- Was war spannend? War etwas langweilig?
- An welchen Orten wurde inhaltlich und auf der Bühne gespielt?

#### **Zur Form**

- Wie war das Stück äußerlich unterteilt?
- War es zu lang, zu kurz? Wodurch entstanden z. B. Längen?

#### Zu den Figuren

- Wie sahen sie aus, welche gefielen am besten?
- Waren die Kostüme aktuell oder aus einer anderen Zeit? Wenn ja, aus welcher?
- Welche Rolle war am lustigsten, am ernsthaftesten, am verrücktesten?

#### Zum Bühnenbild

- Wie sah die Bühne aus? Was hatten die Schüler\*innen erwartet?
- Was war zu sehen? Und was nicht?
- Gefiel das Bühnenbild? Wenn ja/nein, warum?
- Gab es Kontraste oder Verbindungen zu den Figuren?
- Ist den Schüler\*innen das Licht aufgefallen?

#### **Zur Musik**

- Wie hat das Orchester mit dem Bühnengeschehen interagiert?
- Wie war die Wirkung der Songs?
- Waren die Liedtexte verständlich?

#### Zum Theaterbesuch bzw. Stück

- Was hat den Schüler\*innen am besten gefallen?
- Was hat ihnen nicht gefallen?
- Welche Fragen sind offen geblieben?

#### 5. PROBENFOTOS

Die Bilder stammen aus den Endproben von DIE DREIGROSCHENOPER und sind @ 2023 Theater Freiburg // Fotos: Britt Schilling













