

Die Drei groschen oper

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

Die Drei- groschenoper

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, inklusive Pause

Macheath, genannt Mackie Messer **Lukas Beeler**

Jonathan Jeremiah Peachum **Luis Quintana**

Celia Peachum **Antje Prust**

Polly Peachum **Rose Lohmann**

Brown **Viet Anh Alexander Tran**

Lucy **Fabienne-Deniz Hammer**

Spelunken-Jenny **Marlene Goksch** (Juni 2026), **Nika Mišković** (ab Oktober 2026)

Moritatensängerin/Pastor Kimbal **Linda Elsner**

Münzmatthias/Filch/Konstabler **Sarah Quarshie**

Hakenfingerjakob/Smith/Konstabler **Puah Abdellaoui**

Chorleitung **Isabell Zehaczek**

Chor **Assiba Akoho, Eva Cantürk, Elif Demirhan, Züleyha Er, Gülizar Genç, Janina Goerhke-Sander, Nesrin Hatun, Sabah Kamcili, Beate Marschke, Candan Onsoni, Perihan Özen, Ramona Pöpping, Regina Schulz, Christof Schubert, Aliye Tepe, Sema Uzun**

Klavier und Harmonium Elisabeth Waanders

Altsaxofon, Klarinette und Flöte Maximilian Shaikh-Yousef

Tenorsaxofon, Bassklarinette und Flöte Jakob Jentgens

Fagott, Bassklarinette oder Posaune Henning Nierstenhöfer

Trompete Lars Däubler

Bass, Banjo und Gitarre Yotam Schlezinger

Schlagzeug, Percussion, Multiinstrumentalist Martin Engelbach

Regie Julia Wissert

Musikalische Leitung Yotam Schlezinger

Musikalische Co-Leitung, Vocal Coaching Isabelle Pabst

Bühnenbild Thilo Ullrich

Kostüme Lorena Díaz Stephens

Dramaturgie Cosima Schubert, Jasco Viefhues

Künstlerische Produktionsleitung Frauke Becker, Mara Henni Klimek

Theatervermittlung Sarah Jasinszczak

Sprechtraining Sybille Krobs-Rotter

Licht/Video Markus Fuchs

Ton Robin Lockhart, Björn Netten, Gürkan Erdugan, Jörn Michutta

Regieassistent Jasmin Johann, Madita Scülfort

Bühnenbildassistent Sandra Maria Kania, Constanze Kriester

Kostümassistent Slynrya Kongyoo, Soraya Ouderhm

Inspizienz Monika Gies-Hasmann, Christoph Öhl

Soufflage Klara Brandi, Fiona Holl

Videodokumentation Tobias Hoeft

Regiehospitant Dana Ilske

Direktion Technik und Ausstattung Christopher Hucklebrink

Technische Ltg. Schauspiel Sibylle Stuck

Werkstättenleitung Jan Schäfer; Stellv. Werkstätten Ltg. Thomas Hömme

Technische Produktionsleitung Christiane Thomas

Werkstättenleitung Bühnenmeister Hannes Bewermeier,

Jan-Hendrik Hegemann, Tim Walkenhorst

Bühnentechnik Johannes Bohl, Thorsten Busch, Tobias Busch, Fritz Claus, Lothar Fischer, Michael Fuhrmann, Yves-Heiko Gies, Markus Guder, Jonas Hartmann, Christian Heinrich, Frank Herbe, Dieter Klüter, Oliver Lenz, Sarah Müller, Stephanie Schubert, Markus Schulz, Christian Schmidt, Maxim Skrypka

Licht und Videotechnik Stefan Gimbel (Ltg.)

Beleuchtungsmeister Markus Fuchs, Stefan Gimbel

Beleuchtung Zisis Dalalakakis, Manuela Trogemann, Michael Heidecker, Meike Hitzegrad, Marco Leo, Umut Özkan, Nicolas Rohr, Rahim Gavgani, Till Möhrke

Ton Robin Lockhart (Ltg.); Gürkan Erdugan, Lukas Goldbach, Jörn Michutta, Björn Netten

Requisite Dennis Schönfelder (Ltg.); Dirk Domidian, Markus Neuhaus, Nina Thüsing

Maske Monika Knauer (Ltg. Theater Dortmund), Katja Motz (Stellv. Ltg. Schauspiel); Natascha Kohnke, Susanne Mundt, Matthias Ritzrau, Klaudia Kapellmann

Kostümdirektion Monika Maria Cleres

Produktionsleitung Kostüm für das Sprechtheater Katja Struck

Garderobe Christiane Petri (Obergarderobiere); Sabine Gorski, Tanja Grewe, Martina Laukandt, Marion Schmidt, Vanessa Wibberg

Bühnenreinigung Miriam Baumeister, Aylin Akgül

Herausgeber Theater Dortmund (Stand: 29.05.2026)

Geschäftsführender Direktor Tobias Ehinger

Intendantin des Schauspiels Julia Wissert **Redaktion** Cosima Schubert, Jasco Viefhues

Probenfotos Florian Dürkopp (S. 6, 14, 26, 38, 39, 44, 46), Birgit Hupfeld (S. 4, 7, 20, 36)

Gestaltung Theater Dortmund | Marketing **Druck** color-offset-wälter GmbH & Co. KG



Inhalt

Besetzung und Impressum

2

Warum jetzt und warum hier?

von Jasco Viefhues

9

Elisabeth Hauptmann und die Politik der Unsichtbarkeit

von Cosima Schubert

17

Unschuld ist keine Option

Interview mit Regisseurin und
Intendantin Julia Wissert

22

Frauen im Geschäft

von Jasco Viefhues

29

Mehr Seeräuber- Jenny als Braut

Interview mit
der Kostümbildnerin
Lorena Díaz Stephens

32

Es gibt kein richtiges Leben im falschen

von Jasco Viefhues

40

Textnachweise

48

Sponsoren und Förderer

48



Rose Lohmann



Lukas Beeler

„Wie vor zweihundert Jahren haben wir eine Gesellschaftsordnung, in der so ziemlich alle Schichten der Bevölkerung moralische Grundsätze berücksichtigen, indem sie nicht in Moral, sondern natürlich von Moral leben.“

Warum jetzt und warum hier?

Die Dreigroschenoper handelt nicht primär von Armut, sondern von ihrer Inszenierung und Verwertung. Armut ist das Setting, das Kostüm und das Geschäftsmodell. Brecht und Hauptmann arbeiten vielmehr eine Eigentumslogik heraus, die alle Verhältnisse durchdringt: Ehe, Freundschaft und Begehren.

Besitz ist dabei nicht nur eine rechtliche Kategorie, sondern eine Denkform, eine Weise, Menschen, Gefühle und Körper nach ihrem Tauschwert zu ordnen. Genau deshalb ist Eigentumslogik nicht neutral. Marx zeigt: die Arbeitenden verkaufen nicht ein Produkt, sondern ihre Arbeitskraft. Sie selbst werden zur Ware. Und Kapitalismus entsteht nicht durch Fortschritt, Handel oder Erfindungen, sondern durch Ent-

eignung. Erst werden Menschen von dem getrennt, wovon sie leben können. Dann müssen sie arbeiten, um zu überleben.

Im ersten Finale der *Dreigroschenoper* klingt genau das an: „Ein guter Mensch sein? Ja, wer wär's nicht gern?“ Von hier aus führt der Weg zur Klassengesellschaft.

Wer nichts besitzt, muss sich selbst anbieten, und der „Bettlerkönig“ Peachum hat genau das zu seinem Geschäftsmodell gemacht.

Denn Klasse ist keine soziologische Schublade, sondern ein Verhältnis: zwischen denen, die verfügen, und denen, die verfügbar gemacht werden. Und weil dieses Verhältnis nicht konfliktfrei ist, sondern täglich hergestellt, abgesichert und durchgesetzt werden muss, ist Klassengesellschaft immer auch Kampf um Lohn, Zeit und Würde.

Die Dreigroschenoper zeigt uns jedoch nicht nur Klassenstrukturen, sondern auch deformierte Beziehungsformen: Ehe als Vertrag, Freundschaft als taktische Allianz und Begehren als verwaltete Ressource, die aus ihnen hervorgehen.

Hier lässt sich Bini Adamczaks Begriff der *Beziehungsweisen* sehr gut anschließen. In *Beziehungsweise Revolution* verschiebt sie die Frage revolutionärer Veränderung von Staat und Individuum hin zu den Formen, in denen Menschen miteinander verbunden sind: zu Nahbeziehungen und

Fernbeziehungen, zu Geschlechterverhältnissen, Solidarität und gesellschaftlicher Vermittlung. Übertragen auf *Die Dreigroschenoper* heißt das: Sichtbar wird, wie Eigentumsverhältnisse Liebe, Freundschaft, Sexualität, Familie und Loyalität formen, und wie diese Formen umgekehrt die Eigentumsverhältnisse tragen.

In diesem Sinne entwirft *Die Dreigroschenoper* ein Tableau gesellschaftlicher Verhältnisse, das weniger eine Ausnahme zeigt als einen Zustand. Vielleicht können wir daran begreifen, wie weit wir davon entfernt sind, diese Formen tatsächlich zu verändern.

Auch der Ort, an dem dieser Abend stattfindet, gehört zur Geschichte des Stücks. 1928, im Jahr der Uraufführung der *Dreigroschenoper*, hat die Kokerei Hansa ihren Betrieb aufgenommen. Dort wurde aus Kohle Koks, aus dem Koks wurde Gas, und aus dem Gas wurden chemische Nebenprodukte wie Ammoniak, Teer und Benzol gewonnen. Das Ammoniak wurde im Salzlager zu Ammoniumsulfat weiterverarbeitet, zu Kunstdünger, den die Bauern der Umgebung mit Pferdewagen abholen kamen.

Das Salzlager steht auf der sogenannten „weißen Seite“ der Kokerei, der sauberen Seite, der Seite der chemischen Veredelung, im Gegensatz zur „schwarzen Seite“, wo der Koks gedrückt wurde, wo Hitze, Qualm und Kohlenstaub die Lungen der Arbeitenden füllten. Sauber war diese Seite jedoch nur dem Wort nach. Was hier durch Rohre und Behälter floss, war hochgiftig: Benzol, Naphtalin, Teer und Ammoniak. Es drang in Haut, Lungen und Blut der Arbeitenden. Die Schäden der „schwarzen Seite“ waren unmittelbar zu sehen; hier zeigten sie sich später, oft erst nach Jahren. Auch davon erzählt dieser Raum.

Im Salzlager hat Arbeit stattgefunden, industriell, kollektiv, über mehr als sechs Jahrzehnte. Irgendwann rechnete es sich nicht mehr, die Kokerei zu betreiben. Was blieb, ist die Form, die Architektur einer Produktionsstätte, die aufgehört hat, zu produzieren. Vielleicht spricht der Ort genau das aus: Verhältnisse behalten ihre Form, auch nachdem ihr Zweck längst verschwunden ist.

„Von den ‚Huren‘
bis zur Königin,
vom Räuber bis
zum Polizeipräsidenten
durchmisst

Die Dreigroschenoper
das Spektrum einer
frühkapitalistischen
Klassengesellschaft,
in der alle Beziehungen
und Gefühle zwischen
den Menschen am
Gesetz des Marktes
orientiert sind.“

„Mich interessiert
nicht die Modernität des
Stücks, mich interessiert
seine Genauigkeit.
Brecht und Hauptmann
beschreiben keine
Ausnahmen vom System,
keine besonders schlechten
Menschen in besonders
schlechten Verhältnissen.
Sie beschreiben
den Normalzustand.
Und der lässt sich
nicht historisieren.“

„Weills Musik klingt, als hätte sie Gefühle – dabei analysiert sie sie nur.

Jazz, Tango, Bänkelsang: Formen, die aus dem Körper kommen, aus Schmerz und Exzess und kollektiver Erfahrung, auf Analysetemperatur heruntergekühlt.

Diese Spannung zwischen Wärme und Kälte, zwischen dem, was die Musik verspricht, und dem, was sie tut – das ist die Methode. Und das ist auch das, womit wir arbeiten.“





„In den 20er Jahren hatte ich ja Pläne, die habe ich eigentlich bis heute nicht vergessen [...]. Ich wäre sehr froh, wenn ich die Arbeit, die ich jetzt habe, die sich noch mit Brecht befaßt, wenn ich das endlich los hätte, so daß ich wirklich mal zurückschauen könnte, um ein paar Sachen rauszusuchen und mal zu überlegen, was an denen dran war.“

Elisabeth Hauptmann und die Politik der Unsichtbarkeit

1971 sprach Elisabeth Hauptmann in Karlheinz Munds Dokumentarfilm *Die Mit-Arbeiterin. Gespräche mit Elisabeth Hauptmann* über ihre Arbeit für Bertolt Brecht. Und über das, was davon übrigblieb. Sie formuliert den Wunsch nach einem eigenen Werk, nach einer eigenen Geschichte, nach einem Blick zurück auf das, was sie jenseits Brechts geschrieben und gedacht hatte. Zwei Jahre später, 1973, starb sie in Ost-Berlin.

Ihr Satz wirkt bis heute nach: als leise, aber schmerzhaft Bilanz einer Frau, deren Arbeit zentral war und deren Name dennoch an den Rand gedrängt wurde.

Elisabeth Hauptmann gehört zu jenen Frauen, ohne die das Theater des 20. Jahrhunderts anders aussehen würde und die doch aus seiner offiziellen Geschichte weitgehend verschwunden sind. Sie war Übersetzerin, Autorin, Dramaturgin, Rechercheurin und eine der wichtigsten Mitarbeiterinnen Bertolt Brechts. Vor allem aber war sie an der Entstehung der *Dreigroschenoper* maßgeblich beteiligt. Sie machte Brecht auf John Gays *The Beggar's Opera* aufmerksam, übersetzte die Vorlage ins Deutsche und schuf damit die Voraussetzung für jenes Stück, das 1928 am Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wurde und bis heute zu den bekanntesten Werken des modernen Theaters zählt.

Dass Elisabeth Hauptmann in der Geschichte der *Dreigroschenoper* lange vor allem als „Mitarbeiterin“ oder bestenfalls als Übersetzerin erschien, ist kein Zufall. Es verweist auf ein strukturelles Muster kultureller Produktion. Frauen arbeiteten mit, recherchierten, formulierten, übersetzten, redigierten und erfanden. Veröffentlicht, erinnert und kanonisiert wurden aber meist die Namen der Männer. Die Geschichte des Theaters ist nicht nur eine Geschichte großer Autoren, sondern auch eine Geschichte systematisch verdeckter Zusammenarbeit.

Auf dem Verlagseinband des Erstdrucks der *Dreigroschenoper* stand immerhin der Hinweis: „Übersetzt von Elisabeth Hauptmann“. Dieser Anteil war ihr nie ganz abzusprechen und wird bis heute bei Aufführungen meist noch genannt. Doch genau darin zeigt sich das Problem. Sichtbar blieb nur das, was sich eindeutig nachweisen ließ. Alles darüber hinaus – dramaturgische Impulse, sprachliche Formungen, strukturelle Eingriffe, Mitschrift, Mitdenken, Mitentwerfen – konnte aus dem Bild gedrängt werden. So wurde aus einer zentralen künstlerischen Kraft eine Fußnote.

Hauptmann brachte nicht nur ihre außergewöhnlichen Englischkenntnisse und ihre Kenntnis angloamerikanischer Literatur ein. Sie erschloss mit ihrer Übersetzung auch Stoff, Tonlage und Form einer Vorlage, die für Brecht zentral werden sollte. Aus John Gays satirischer *Ballad Opera* entwickelte sich in intensiver Zusammenarbeit ein neues Stück, das die bürgerliche Gesellschaft nicht moralisch belehrt, sondern ihre ökonomischen und sozialen Widersprüche offenlegt. *Die Dreigroschenoper* entstand nicht in der Isolation eines schöpferischen Einzelgenies, sondern in einem Arbeitszusammenhang, in dem Ideen zirkulierten, Texte bearbeitet, Entwürfe verworfen und neu zusammengesetzt wurden. Genau diese Form kollektiver

Produktion wurde später jedoch in die Erzählung vom großen Autor umgedeutet. Die Frage nach Elisabeth Hauptmanns Anteil ist deshalb mehr als eine literaturwissenschaftliche Detailfrage. Sie berührt ein politisches Problem: Wer darf als Urheber*in gelten? Wessen Arbeit erscheint als schöpferisch, wessen nur als Zuarbeit? Und warum werden Frauen in kulturellen Zusammenhängen so hartnäckig in Rollen festgeschrieben, die ihre intellektuelle und künstlerische Leistung verkleinern – als Sekretärin, Muse, Geliebte, Helferin?

Diese Form der Unsichtbarmachung ist Bestandteil eines Kulturbetriebs, der männliche Signaturen privilegiert und weibliche Mitproduktion entwertet.

Dabei ging es nie nur um symbolische Anerkennung, sondern auch um materielle Verhältnisse. Elisabeth Hauptmann erhielt für *Die Dreigroschenoper* lediglich 12,5 Prozent der Tantiemen. Der überwiegende Teil ging an Brecht und Weill. Das verweist auf ein Machtverhältnis, das geistige Arbeit nicht neutral verteilt, sondern hierarchisiert.

**„Wer genannt wird,
wird bezahlt und erinnert.
Wer nicht genannt wird,
verschwindet.“**

Heute ist Elisabeth Hauptmanns Name vor allem dort präsent, wo ihre Mitarbeit wissenschaftlich neu bewertet wird. Der amerikanische Germanist John Fuegi kam 1994 in *Brecht & Co.* zu der Einschätzung, *Die Dreigroschenoper* sei zu 80 Prozent ihr Werk gewesen. Selbst der Brecht-Forscher Werner Mittenzwei resümierte 1986: „Wenn das Werk auch durch verschiedene Faktoren zu einem Erfolg wurde, der eigentliche Erfolgsmanager war sie.“

Solche Zuschreibungen legen offen, dass Hauptmanns künstlerischer und inhaltlicher Anteil an „Brechts Werk“ über Jahrzehnte systematisch unterschätzt wurde. Und dass die Debatte darüber bis heute häufig so geführt wird, als bedrohe jede Sichtbarmachung weiblicher Mitarbeit den Rang des männlichen Autors. Als würde Brecht kleiner, wenn Hauptmann mitgenannt wird. Tatsächlich geschieht das Gegenteil: Das Werk wird historisch präziser, ästhetisch genauer und politisch ehrlicher lesbar.

Wer heute eine Ausgabe der *Dreigroschenoper*, von *Mann ist Mann* oder von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* kauft, findet in der Regel nur einen Namen: Bertolt Brecht (und hin und wieder eben Kurt Weill). Hinweise auf Elisabeth Hauptmann oder andere Co-Autorinnen der „Firma Brecht“, und da gab es viele (z.B. Ruth Berlau und Margarete Steffin), fehlen meist vollständig.

Kaum ein Verlag, Theater oder Schulbuch macht sich die Mühe, die Mitarbeiter*innen sichtbar zu machen oder ihre Beiträge ernsthaft zur Diskussion zu stellen. Hinter dem Verweis, die genauen Anteile ließen sich heute nicht mehr exakt bestimmen, lässt sich die Frage bequem entsorgen. Doch gerade diese Bequemlichkeit ist politisch. Denn sie schützt nicht die historische Genauigkeit, sondern bestehende Machtverhältnisse im kulturellen Gedächtnis. Sie sorgt dafür, dass kollektive Arbeit weiterhin als Werk einzelner Männer erscheint und dass die Geschichte weiblicher Produktivität im Modus der Randnotiz verbleibt.

Elisabeth Hauptmann wieder in die Geschichte der *Dreigroschenoper* einzuschreiben, heißt deshalb nicht, einem vermeintlichen Genie nachträglich etwas wegzunehmen. Es heißt, Theater als kollektive Kunstform ernst zu nehmen und die politischen Bedingungen seiner Überlieferung mit zu bedenken.

Hauptmann war keine Randfigur im Brecht-Kreis, sondern ein zentraler künstlerischer Einfluss. Als Übersetzerin, als Autorin und als Mitdenkende.

Die Frage nach Hauptmanns Mitautor*innenschaft und ihr Einfluss auf die Figurenzeichnung haben unseren Umgang und unsere Auseinandersetzung mit dem Stoff maßgeblich beeinflusst.

Die Frauenfiguren erscheinen unter diesem Blickwinkel nicht mehr nur als Objekte männlicher Machtspiele oder als bloße Funktionsträgerinnen im epischen Theater, sondern als Gestalten, deren Handlungsmacht, Widersprüchlichkeit und emotionale Tiefe möglicherweise aus einer weiblichen Perspektive heraus entworfen wurden. Diese Lesart lädt dazu ein, vermeintlich zynische oder stereotype Darstellungen neu zu befragen. Sind Pollys taktische Geschäftsübernahme oder Jennys berühmter Verrat an Mackie Messer vielleicht weniger misogynen Klischees als vielmehr nüchterne Bestandsaufnahmen weiblicher Überlebensstrategien in einer patriarchalen Welt?

Das Wissen um Hauptmanns Beitrag macht *Die Dreigroschenoper* zu einem Text, der nicht nur die bürgerliche Moral und die kapitalistische Logik kritisiert, sondern ein Licht auf die Bedingungen ihrer eigenen Entstehung wirft. An dieser Nahtstelle von Gefühl und Ökonomie, von Text und Produktionsgeschichte, gewinnt der Abend seine politische Präzision.

Elisabeth Hauptmann steht exemplarisch für eine Geschichte weiblicher Produktivität, die nicht fehlte, sondern unsichtbar gemacht wurde.





Unschuld ist keine Option

Interview mit der Intendantin und
Regisseurin Julia Wissert

Julia, in deiner Inszenierung rücken die Frauenfiguren stark ins Zentrum. Welche Rolle spielen ihre Körper in dieser Welt?

Wissert: Mich interessiert, dass die Frauen in der *Dreigroschenoper* nicht einfach psychologische Figuren sind, sondern Körper in einem System. Diese Körper werden angesehen, begehrt, verheiratet, verkauft, verwaltet und verraten. Sie sind nie nur privat. Sie sind Teil einer Ökonomie.

Das gilt für Polly, für Jenny, für Lucy, aber auch für Celia Peachum.

Alle vier entwickeln Strategien, um in einer Welt handlungsfähig zu bleiben, die ihnen eigentlich keine freie Position anbietet.

Welche Strategien sind das?

Wissert: Polly heiratet Mackie und versucht damit, ihre Position neu zu bestimmen. Das ist nicht nur Romantik, sondern auch ein Zugriff auf Macht.

Sie verlässt den Familienbetrieb und landet sofort in einem anderen Geschäft. Interessant ist, wie schnell sie dessen Sprache lernt. Jenny dagegen kennt Mackies Gewalt- und Verwertungslogik sehr genau. Ihr Verrat ist keine moralische Schwäche, sondern eine Machtgeste von unten. Lucy versucht, Mackie über Anspruch, Körper und vermeintliche Schwangerschaft an sich zu binden. Und Celia Peachum ist diejenige, die das System am klarsten verwaltet: Ehe, Tochter, Aufstieg, Sicherheit. Sie ist nicht außerhalb der Gewalt, sie organisiert sie mit.

Wie gehst du mit tradierten Bildern weiblicher Körper um?

Wissert: Die Gefahr bei diesem Stück ist groß, alte Bilder einfach zu wiederholen: die naive Braut, die „Hure“, die eifersüchtige Frau, die berechnende Mutter. Mich interessiert

aber nicht, diese Bilder zu bedienen. Ich will zeigen, wie sie entstehen und wem sie nützen. Der Körper wird dann nicht ausgestellt, sondern lesbar gemacht: Wer schaut? Wer bewertet? Wer verdient daran? Wer glaubt, über wen verfügen zu können?

Wird Körperlichkeit damit selbst zur Kritik?

Wissert: Ja, weil diese Körper die Verhältnisse nicht illustrieren, sondern austragen. In der *Dreigroschenoper* ist Liebe nie unschuldig. Begehren ist mit Besitz verbunden, Ehe mit Geschäft, Sexualität mit Abhängigkeit. Aber genau darin liegt auch Widerstand. Die Frauen sind nicht einfach Opfer männlicher Spiele. Sie spielen mit, sie durchschauen Regeln, sie verschieben sie. Das macht sie nicht automatisch frei. Aber es macht sie gefährlich.

Welche Bedeutung hat
Elisabeth Hauptmann für diesen Blick?

Wissert: Hauptmanns Unsichtbarmachung gehört für mich direkt zu diesem Thema. Da ist eine Frau, deren Arbeit zentral war, deren Anteil aber historisch verkleinert wurde. Auch das ist eine Form von Verwertung: Wissen, Sprache, Dramaturgie werden gebraucht, aber nicht entsprechend sichtbar gemacht. Mit diesem Wissen schaue ich anders auf die Frauenfiguren.

Sie halten Systeme am Laufen, emotional, ökonomisch, körperlich – und werden trotzdem oft als Nebenfiguren gelesen. Mich interessiert, diese Arbeit sichtbar zu machen, ohne die Figuren zu idealisieren. Denn in dieser Welt ist Unschuld keine Option. Handlungsmacht aber schon.

„Mit diesem Wissen
schaue ich anders auf die
Frauenfiguren. Sie halten
Systeme am Laufen,
emotional, ökonomisch,
körperlich [...].“





„Ob wir den Kapitalismus
vermissen würden?
Die funkelnden Schau-
fenster, die röhrenden
Motoren, das Getümmel
und die Schlacht?“

Frauen im Geschäft

In der *Dreigroschenoper* verfolgen vier Frauen vier Strategien, um sozialen Aufstieg, Sicherheit oder Handlungsmacht zu gewinnen. Polly Peachum heiratet Mackie Messer und übernimmt mit der Ehe sein Geschäft. Celia Peachum will ihre Tochter vorteilhaft verheiraten und den Aufstieg des Familienunternehmens absichern. Lucy Brown setzt ihren Anspruch auf Mackie mit den Mitteln durch, die ihr zur Verfügung stehen: ihre Stellung als Tochter des Polizeichefs und eine vorgetäuschte Schwangerschaft.

Spelunken-Jenny, die selbst Teil der Verwertungsordnung ist, verrät Mackie an die Polizei, aus Verletzung und natürlich für Geld.

Diese vier Frauen stehen alle unter derselben Bedingung: Ihr Körper gehört ihnen nicht einfach selbst. Er ist kein privater Ort, sondern Teil einer Ordnung, in der Körper bewertet, begehrt, benutzt, verkauft, verheiratet oder verwaltet werden.

Die Dreigroschenoper sagt das nicht explizit. Sie zeigt es uns. Ehe ist nur ein Vertrag, Begehren eine Investition, und Familie ist eine Besitzordnung, in der jede Person eine Funktion hat.

Was *Die Dreigroschenoper* an den vier Frauen zeigt, hat Paul B. Preciado theoretisch gefasst. Preciado ist Philosoph, Autor und einer der wichtigsten gegenwärtigen Theoretiker von Körper, Geschlecht, Sexualität und Macht. In *Testo Junkie* beschreibt er, wie moderne Gesellschaften Körper nicht nur durch Gesetze oder Verbote kontrollieren, sondern auch durch Medizin, Hormone, Pornografie, Konsum und Schönheitsnormen. Dafür verwendet er den Begriff des pharmakopornografischen Regimes. „Pharmako“ verweist auf die pharmazeutische und

hormonelle Steuerung von Körpern: Medikamente, Verhütung, Testosteron, Östrogene, Viagra, Psychopharmaka oder Schönheitsmedizin. „Pornografisch“ meint nicht nur Pornografie im engeren Sinn, sondern die ständige Sichtbarkeit, Bewertung und Zurichtung von Körpern: Wer gilt als attraktiv, verfügbar, begehrenswert, männlich, weiblich, normal? Körper erscheinen uns als natürlich gegeben, sind aber gesellschaftlich hergestellt. Polly, Celia, Lucy und Jenny bewegen sich in einer frühen Form dieser Ordnung, lange bevor sie ihren Namen bekommen hat.

„[...] Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“

Erstes Dreigroschenfinale

Für *Die Dreigroschenoper* ist dieser Begriff natürlich anachronistisch. Brecht und Hauptmann schrieben nicht in einer Gegenwart digitaler Bilder, pharmazeutischer Selbststeuerung und permanenter Körperoptimierung. Aber sie zeigen bereits eine frühere Form derselben Logik: Auch hier sind Körper nicht frei. Sie werden durch Verträge, Blicke, Preise, Versprechen, Gewalt und Abhängigkeiten geformt. In diesem Sinn lassen sich die Frauenfiguren aktualisiert lesen: als Figuren, deren Körper zu Waren, Sicherheiten oder Verhandlungsmasse werden, weil das System ihnen kaum andere Möglichkeiten lässt.

Günther Heeg hat in seinem Vortrag *Kapitalismus/Gefühle. Anachronismus und Utopie in der Dreigroschenoper* diese Konstellation historisch schärfer gefasst. Heeg liest *Die Dreigroschenoper* als Text, in dem sich zwei Formen des Kapitalismus überlagern: ein älterer, asketischer, protestantisch geprägter und ein moderner, auf Fassade, Konsum und kulturelle Oberfläche gestützter.

Aus dieser Doppelstruktur heraus leben die Figuren.

Wenn **Polly** Mackie heiratet, ist das kein bloßer Liebesakt und kein einfacher Regelverstoß, sondern der Versuch, die Eigentumslogik zu ihren Gunsten umzuschreiben. Sie übernimmt Mackies Bande, macht sich unentbehrlich und gewinnt Handlungsspielraum. Doch auch dieser Spielraum bleibt begrenzt. Polly verändert ihre Position im System, nicht das System selbst.

Lucy steht dagegen in einer anderen Konstellation. Sie ist nicht die naive Liebende. Als Tochter von Tiger Brown steht sie in der Nähe der Polizei, der institutionellen Macht. Aber diese Nähe schützt sie kaum. Auch ihr Anspruch auf Mackie muss sich in einer Ordnung behaupten, in der Frauen gegeneinander ausgespielt werden. Zwischen Lucy und Polly wird nicht nur Liebe verhandelt, sondern Zugang: zu Mackie, zu Sicherheit, zu sozialem Halt. Ihre Rivalität ist deshalb keine bloß private Eifersucht. Sie ist strukturell. Zwei Frauen konkurrieren um denselben Mann, weil dieser Mann in ihrer Welt zugleich Liebhaber, Ehemann, Schutzversprechen und Kapital ist.

„Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.“

Zweites Dreigroschenfinale

Jenny macht sich die wenigsten Illusionen. Sie weiß, dass ihr Körper verwertet wird. Sie weiß auch, dass er ihr einziges Kapital ist, solange ihr nichts anderes zugestanden wird. Ihr Verrat an Mackie ist deshalb kein bloßes moralisches Versagen, sondern eine Machthandlung von unten. Die „Hure“ verrät den Räuber an den Staat: nicht, weil sie dem Staat vertraut, sondern weil dieser Verrat die einzige Form von Macht ist, die ihr in diesem Moment bleibt.

Celia Peachum agiert anders. Sie verwaltet nicht zuerst ihren eigenen Körper, sondern die Körper anderer. Als Peachums Frau hat sie eine Position erreicht, die ihr relative Sicherheit bietet. Diese Sicherheit nutzt sie, um Polly zu kontrollieren und die Tochter in die Ordnung von Ehe, Familie und Besitz zurückzuführen. Celia steht damit auf einer zweiten Ebene der Körperökonomie: Sie ist nicht nur Objekt der Verhältnisse, sondern auch deren Verwalterin im Familienbetrieb. Ihre Kalkulation ist brutal, aber konsequent. Sie weiß, wie das System funktioniert, und handelt danach. Genau das macht sie zur Überlebenden einer Ordnung, die Frauen kaum andere Rollen übrig lässt.

Mit Preciados Theorie lesen sich diese Figuren nicht psychologisch. Es geht nicht darum, was Polly, Celia, Lucy oder Jenny „eigentlich“ fühlen. Es geht darum, unter welchen Bedingungen sie fühlen, handeln und begehren können. Ihre Körper sind keine neutralen Ausgangspunkte. Sie sind Orte, an denen Macht, Geld, Geschlecht und soziale Stellung zusammenkommen.

Mit dem Wissen, dass Elisabeth Hauptmann maßgeblich an diesen Figuren beteiligt war, verschiebt sich noch einmal etwas. Die weiblichen Überlebensstrategien in der *Dreigroschenoper* sind dann nicht mehr nur als männliche Projektionen zu verstehen, sondern auch als genaue Beobachtungen aus einer Perspektive, die diese Verhältnisse kennt. Hauptmanns eigene Arbeit an Brechts Seite war selbst Teil einer solchen Ordnung: Ihre Arbeit, ihre Beobachtung und ihre Schreibweise waren zentral, aber ihre Urheberschaft wurde verwaltet, verkleinert und verschwiegen. *Die Dreigroschenoper* zeigt uns ein System, in dem Arbeit, Körper und Begehren verwertet werden. Und dieses System hat das Stück selbst hervorgebracht. Auch das gehört zur *Dreigroschenoper*.

Mehr Seeräuber-Jenny als Braut

Interview mit der Kostümbildnerin
Lorena Díaz Stephens

Du kommst zum zweiten Mal zur *Dreigroschenoper* zurück. Was hat sich in deinem Blick verändert?

Díaz Stephens: Beim ersten Mal habe ich mich stark auf die Kapitalismuskritik konzentriert. Die Figuren sahen aus wie aus einem Popkultur-Musikvideo: Glanz, knallige Farben, Oberflächlichkeit. Jetzt haben mich neben dem politischen Hintergrund vor allem die extremen Gegensätze der Figuren interessiert. Ich habe den Text nicht unbedingt neu entdeckt, aber anders gelesen.

In der *Dreigroschenoper* scheint alles zirkulierbar zu sein: Geld, Moral, Beziehungen, Körper. Was macht das mit Kleidung?

Díaz Stephens: Die Figuren sind manipulativ, opportunistisch und egoistisch. Jede kämpft für die eigenen Interessen, aber immer innerhalb von Mikrostrukturen: Familie, Firma, Freundschaft, Liebesbeziehung. Diese Gruppen haben Codes, die sie erkennbar machen und voneinander abgrenzen. Familie Peachum trägt zum Beispiel Leder und Animal-print. Aber diese optische Verbindung täuscht.

Die Eltern tragen die Narben mehrerer Schönheitsoperationen. Sie sind mehr Fassade als echt. Sie tarnen sich: halb konservativ, halb setzen sie den eigenen Körper als sexuelles Lockmittel für potenzielle Geschäftspartner*innen ein. Diese Dissonanz trägt auch Polly. Ihr Hochzeitskleid ist traditionell weiß, lang, hochgeschlossen, mit Schleppe und langen Ärmeln. Aber es ist aus Kunstschlangenleder, die Schleppe ist geschnürt wie ein Segel, der Rock legt teilweise die Hüftknochen frei, die Bluse erinnert an ein Piratenhemd. Mehr Seeräuber-Jenny als Braut.

Polly, Lucy, Jenny:
Wo liegt ihr Unterschied im Kostüm?

Díaz Stephens: Sie kommen aus unterschiedlichen ökonomischen Substrukturen. Polly gehört zur Welt der Unternehmen.

Ihr Interesse ist es, Mackie Messers Firma zu übernehmen, und dafür zeigt sie Stärke. Lucy kommt aus der Welt der Politik. Ihr Geschäftsmodell ist Korruption, und die tarnt sich am besten in einer institutionellen Uniform. Jennys Geschäftsmodell ist ihr Körper. Sie dissoziiert ihn von ihren inneren Gefühlen, um Geschäftliches und Privates zu trennen.

Verschiebt Elisabeth Hauptmanns Beteiligung deinen Blick auf die Frauenfiguren?

Díaz Stephens: Ja. Die Frauenfiguren reproduzieren keine klassischen Opferbilder. Sie wünschen sich eine Welt, in der sie aktiv ihre Zukunft gestalten können, und tun alles, um diesen Traum zu erreichen. Für mich ist es wichtig, Hauptmanns Beitrag auch ästhetisch sichtbar zu machen.

Was macht der Raum
mit den Kostümen?

Díaz Stephens: Das Salzlager ist ein sehr passender Ort für diese Produktion. Es war bis in die 90er-Jahre Teil eines bedeutenden Industriestandorts; mit der Schließung verloren viele Menschen ihre Arbeit. Der Vergleich zur *Dreigroschenoper* liegt nahe. Backstein, Rost und Stahl wurden deshalb zur Farbpalette des Kostümbilds.

Die Knappheit der Mittel und die Schere zwischen Arm und Reich spiegeln sich in den Gruppen wider: von Maßanfertigung bis Upcycling, in Materialien, Schmuck, Schuhen und Frisuren.

„Das Salzlager ist ein
sehr passender Ort
für diese Produktion [...]
Backstein, Rost und
Stahl wurden deshalb
zur Farbpalette des
Kostümbilds.“







v.l.n.r.: Sarah Quarshie, Puah Abdellaoui, Marlene Goksch



Viet Anh Alexander Tran

Es gibt kein richtiges Leben im falschen

Am 22. November 1941 notiert Bertolt Brecht in seinem Tagebuch, ein gewisser Clarence Muse habe eine Bearbeitung der *Dreigroschenoper* gemacht und wolle eine Aufführung mit Schwarzem Ensemble produzieren. Es ist der erste Satz über ein Projekt, das möglicherweise das radikalste der ganzen *Dreigroschenoper*-Geschichte geworden wäre.

Los Angeles, 1941. Die deutschsprachige Exilgemeinschaft hat sich in Pacific Palisades und Santa Monica eingerichtet. Dort leben und arbeiten Brecht und Helene Weigel, Theodor W. Adorno, Louise und

Hanns Eisler, Lion und Marta Feuchtwanger, Katia und Thomas Mann, Nelly und Heinrich Mann, Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel, Arnold Schönberg, Vicki Baum, Gina Kaus, Victoria Wolff, Elisabeth Frank-Mittler-Lustig, Salka Viertel u.v.a.

Bei Salka und Berthold Viertel in Santa Monica, später ab 1943 in der Villa Aurora, sprechen sie über das alte Europa und das neue „Amerika“, über Politik und Ästhetik, über den Krieg und die Kunst danach. Nur zwanzig Autominuten entfernt liegt *Central Avenue*, das „Harlem of the West“: ein Schwarzes Epizentrum, in dem Musik und Nachtleben längst etwas anderes verhandeln als das, was die europäischen Exilant*innen darüber zu wissen glauben.

In den Theatern, Clubs und Studios der afroamerikanischen Community wird gespielt, komponiert und experimentiert. *Central Avenue* ist kein Nebenschauplatz, sondern ein eigener kultureller Resonanzraum: Charles Mingus wächst hier auf, T-Bone Walker spielt hier, Art Tatum tritt hier auf; Hattie McDaniel arbeitet im Spannungsfeld von Film, Radio und rassistischer Rollenzuschreibung und gewinnt 1940 als erste Schwarze Person und erste Schwarze Schauspieler*in einen Oscar. Sie alle stehen Anfang der vierziger Jahre für die Möglichkeit

und zugleich die Begrenzung Schwarzer Sichtbarkeit im Studiosystem. Clarence Muse, geboren 1889 in Baltimore, Maryland, war in den 1920er Jahren in New York im Umfeld der *Harlem Renaissance*.

Später ging er nach Chicago und dann nach Hollywood. 1929 spielte er in *Hearts in Dixie*, einem frühen Tonfilm mit überwiegend Schwarzer Besetzung; viele Biografien nennen ihn in diesem Zusammenhang als einen der ersten afroamerikanischen Darsteller mit einer Hauptrolle in einem großen Studiofilm. Muse war nicht nur Schauspieler, sondern auch Autor, Regisseur, Sänger, Komponist und juristisch ausgebildet. Er arbeitete über Jahrzehnte in Film, Theater, Radio und Fernsehen und trat in mehr als 150 Filmen auf. 1943 wurde er mit *Run Little Chillun* als erster afroamerikanischer Regisseur einer Broadway-Produktion bekannt.

Clarence Muse will keine Kopie der *Dreigroschenoper*. Er will eine Überführung in eine andere Sprache, einen anderen Körper, einen anderen Raum: eine Produktion, die Jazz nicht als Zitat verwendet, sondern als strukturelles Prinzip, als die Sprache, in der das Stück neu zu sich selbst findet. Das Projekt soll der Gründungsakt eines nationalen Schwarzen Theaters sein, unterstützt von Paul Robeson. *Die Dreigroschenoper* als erstes Stück: ein europäisches Lehrstück über Ausbeutung und Besitz, übersetzt in die Erfahrung von Menschen, für die Ausbeutung und Besitz keine literarischen Motive sind, sondern gelebte Realität.

Brecht ist dafür. Weill ist es zunächst nicht. Brecht bittet Theodor W. Adorno, vermittelnd an Weill zu schreiben. Adornos Brief ist ein faszinierendes und zugleich beschämendes Dokument. Er argumentiert für das Projekt, klug und strategisch, mit dem Instinkt eines Mannes, der die politische Kraft einer solchen Produktion versteht.

Die Dreigroschenoper, schreibt er, lebe entweder von größtmöglicher Werktreue oder von „den radikalsten und weitgehendsten improvisatorischen Freiheiten“. Ein Schwarzes Ensemble biete die einmalige Chance, diese Freiheiten wirklich einzulösen und dem Stück „Stachel und Fremdheit“ zurückzugeben. Weiter schreibt er, man solle eine Aufführung anstreben, bei der die Schwarzen Künstler*innen „weitgehend sich selbst überlassen blieben“. Im englischen Originalbrief heißt es: „Whose general reactions could never be completely grasped by us anyway.“ Also deren Reaktionen wir ohnehin nie vollständig erfassen könnten.

Adornos Brief enthält an einer Stelle eine Formulierung, die Weill in Rage versetzt. Er schreibt, von Anfang an habe der Aufführungsstil der *Dreigroschenoper* auf Jazz-Arrangements beruht, und fügt hinzu, dass die Methode eines Theo Mackeben in Amerika keinen Erfolg hätte, weil sie hinter den amerikanischen rhythmischen Raffinessen weit zurückbleibe. Theo Mackeben war der Dirigent der Uraufführung am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm. Er leitete die Lewis Ruth Band, ein Jazzorchester, und überführte Weills Partitur in jenen *Dreigroschenoper*-Sound, der ihren Erfolg mitgeprägt hat.

Adorno meint damit vielleicht, dass das, was das Stück zu dem gemacht hat, was es wurde, nicht allein an Weills Noten lag, sondern auch an Mackebens Umgang mit den Jazz-Formen, die dort angelegt waren. Und dieser Stil, sagt Adorno, reicht in „Amerika“ nicht aus. Warum also sollte man das Stück nicht jetzt, hier, durch ein Schwarzes Ensemble in seinen eigentlichen Resonanzraum zurückführen?

Weill antwortet am 7. April 1942 auf Englisch. Adornos Einschätzung des Broadway sei „absolutely wrong“. Seine Vorstellung

von der Entstehungsgeschichte der *Dreigroschenoper* beruhe auf Fehlinformationen: „Where did you get the notion that the performance of *Dreigroschenoper* was always based on the jazz-arrangement? Have you never seen my orchestra score? Don't you know that this score has always been played exactly as I have written it?“ Und weiter: „There were no ‚rhythmische Künste‘ in Mackeben's interpretation that he didn't find in my score.“

Dann, fast beiläufig, folgt der Satz, der keine weitere Erklärung braucht: Ob Adorno wirklich glaube, fragt Weill, ein Schwarzer Musiker zweiten Ranges in Los Angeles könne diese Arbeit besser machen als er selbst. Diese Form, fügt er hinzu, sei von weißen Musikern und Arrangeuren zu weit größerer Vollendung gebracht worden als von Schwarzen Musikern. Er selbst habe sie studiert und zuletzt ausgiebig verwendet: „It is no secret.“

Weill bestreitet, dass Mackeben dem Stück etwas Eigenes hinzugefügt hat, und gesteht im nächsten Atemzug, dass er selbst Jazz studiert und verwendet hat. Und beschämen-derweise spricht er Schwarzen Jazzmusiker*innen ab, ihren weißen Kolleg*innen ebenbürtig zu sein. Er weist Adornos Prämisse zurück und bestätigt sie zugleich. Was ihn trifft, ist nicht nur die Behauptung selbst, sondern die Konsequenz, die daraus folgt: dass Schwarze Musiker*innen mit dieser Musik etwas anstellen könnten, das seinem eigenen Können ebenbürtig oder gar überlegen wäre.

Hier wird die Partitur zur Eigentumsform. Kurt Weill beansprucht nicht nur die Urheberschaft, sondern die vollständige Kontrolle über die Bedingungen jeder Aufführung. Wem gehört der Klang der *Dreigroschenoper*: dem Komponisten, der ihn notiert

hat, den europäischen Interpret*innen, die ihn historisch geprägt haben, oder einer Schwarzen amerikanischen Musikkultur, deren Formen das Stück längst berührt?

Weills Ablehnung ist nicht bloße Laune, sondern auch eine Marktanalyse. Würde man *Die Dreigroschenoper* von einer Schwarzen „Theatertruppe“ in Kalifornien aufführen lassen, so fürchtet er, könne dies die Aufnahme des Stücks ins amerikanische Repertoire „wahrscheinlich für immer, mindestens aber für die nächsten zehn Jahre“ zunichtemachen. Nach der „ganzen Struktur des amerikanischen Theaters“ sei es „sehr schwierig, ein Stück, das einmal durchgefallen ist, wieder herauszubringen, selbst wenn es eine so gute Reputation hat wie *Die Dreigroschenoper*“.

Die Westküste, an der Clarence Muse seine Version der *Dreigroschenoper* realisieren will, erscheint Weill nicht als Labor, sondern als Risiko; *Central Avenue* nicht als Ort möglicher Erneuerung, sondern als Umweg, der New York und den Broadway gefährdet.

Bemerkenswert ist, dass Weill die Idee einer Schwarzen *Dreigroschenoper* keineswegs fremd war. Er fügt erklärend hinzu, er habe „schon vor Jahren mit einem amerikanischen Autor an einer [Schwarzen] Fassung der *Dreigroschenoper* gearbeitet“. Auch dieses Projekt habe er jedoch aufgegeben, weil sich gezeigt habe, „dass die Idee, eine neue deutsche Bearbeitung einer englischen *ballad opera* des 17. Jahrhunderts von amerikanischen [Schwarzen Darstellerinnen und Darstellern] darstellen zu lassen, so ‚sophisticated‘ war, dass es das Publikum vollständig verwirrt hätte“.

Dann erklärt sich Weill am Ende bereit, Muse die Produktion in Kalifornien zu erlauben. Aus „Fair Play“, schreibt er. „This poor fellow Clarence Muse wrote me a desperate letter.

He is really in an awful position.“ Also der Schauspieler, Regisseur, Autor, Komponist: „this poor fellow“.

Am 15. April 1942 notiert Brecht in seinem Arbeitsjournal, Weill habe dem Projekt Schwierigkeiten gemacht; er habe Adorno gebeten, vermittelnd an Weill zu schreiben, und Weill habe daraufhin mit einem „bösen Brief voll von Angriffen“ auf ihn selbst und einem „Lobgesang auf den Broadway“ geantwortet, der alles hervorbringe, „wenn es nur gut sei“.

Schon 1936 hatte Adorno in seinem „Jazz-Aufsatz“ eine ähnliche Struktur ausformuliert: Jazz erscheint ihm nicht als eigensinnige kulturelle Praxis, sondern als ein von kapitalistischer Tauschlogik vorgeformtes Produkt; die vermeintliche Authentizität Schwarzer Musik behandelt er als Projektion. Genau deshalb ist sein Brief an Weill so ambivalent. Er erkennt die ästhetische Sprengkraft einer Schwarzen *Dreigroschenoper*, aber er beschreibt die Künstler*innen zugleich als eine Gruppe, deren Reaktionen „von uns“ nicht vollständig zu begreifen seien. Anerkennung und Distanzierung fallen in denselben Satz.

Eben diese Struktur zeigt auch Weills Brief: die Aneignung einer Kulturform und die gleichzeitige Entwertung derer, die sie hervorgebracht haben.

Die spätere amerikanische Geschichte der *Dreigroschenoper* verläuft dann nicht über Clarence Muse, sondern über Marc Blitzstein. Auch Blitzstein hatte seit seinem Theaterbesuch 1929 in Wiesbaden immer wieder mit dem Gedanken gespielt, den gesamten Text der *Dreigroschenoper* zu übersetzen. Dabei wollte er an Weills Partitur, für die er eine tiefe Bewunderung hegte, möglichst wenige Änderungen vornehmen. Blitzstein beschreibt die Partitur als ein Gefüge verschiedener musikalischer Schichten:

Es gebe darin „den frühitalienischen, Händelschen klassischen Opernstil“, mal ernsthaft, mal parodistisch, etwa in Ouver-türe, Morgenchoral, Reitendem Boten und zweitem Finale. Daneben gebe es den „Tanzdielen-Stil“, mit konventioneller Schlagerbegleitung, der sich durch Weills Erfindungsreichtum in Harmonik und Melodik „in eine ganz eigene Welt“ beuge: in der Moritat, im Barbara-Song, in der Unzulänglichkeit. Und schließlich zeige sich Weills „künstlerische Freiheit“ in den übrigen Nummern, in denen er „die einfachsten und natürlichsten Tonfolgen mit den fortschrittlichsten musikalischen Experimenten seiner Zeit kombiniert“.

Gerade deshalb ist Blitzsteins Weg der Gegenentwurf zu Muse. Nicht radikale Über-führung, sondern kontrollierte Vermittlung; nicht ein neuer sozialer Körper für das Stück, sondern eine amerikanische Fassung, die Weills Partitur schützt und den Theatermarkt erreicht. Die historische Pointe liegt darin, dass sich schließlich nicht die Fassung durchsetzt, die das Stück am radikalsten verschiebt, sondern jene, die es am wirksamsten in den amerikanischen Theatermarkt übersetzt.

Hinweis zur Quellenpraxis: In den historischen Quellen werden rassistische Begriffe verwendet, die hier nicht reproduziert werden. Wo sie in Zitaten vorkommen, werden sie durch kontextgenaue Begriffe ersetzt oder paraphrasiert. Die rassifizierende Struktur der Argumentation bleibt dabei erkennbar.









Gay, John. *The Beggar's Opera*. London: John Watts, 1728.

Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. 1867. Marx-Engels-Werke, Bd. 23. Berlin: Dietz, 1962.

Brecht, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. Nach John Gays *The Beggar's Opera*. 1928. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.

Brecht, Bertolt. *Über die Dreigroschenoper*. 1929. In *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24: Schriften 4. Texte zu Stücken. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp, 1991.

Brecht, Bertolt. *Über die Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten*. In *Schriften zum Theater*. Berlin: Suhrkamp, 2001.

Brecht, Bertolt. *Journale 2: 1941–1955*. In *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 27. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp, 1995.

Rottweiler, Hektor [d. i. Theodor W. Adorno]. *Über Jazz*. Zeitschrift für Sozialforschung 5, Nr. 2, 1936, S. 235–259.

Kurt Weill. *A Letter Surfaces. Weill's Reply to Theodor W. Adorno in April 1942*. Kurt Weill Newsletter 21, Nr. 2, Fall 2003, S. 4–5.

Mund, Karlheinz (Regie). *Die Mit-Arbeiterin. Gespräche mit Elisabeth Hauptmann*. Konzept: Annerose Richter. DDR: DEFA-Studio für Kurzfilme/Fernsehen der DDR, 1972.

Fuegi, John. *Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. New York: Grove Press, 1994.

Preciado, Paul B. *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Translated by Bruce Benderson. New York: The Feminist Press at CUNY, 2013.

Adamczak, Bini. *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Berlin: Suhrkamp, 2017.

Heeg, Günther. *Kapitalismus/Gefühle. Anachronismus und Utopie in der Dreigroschenoper*. E-CIBS, Heft 1 (2021).

Schöler, Leonie. *Beklaute Frauen. Denkerinnen, Forscherinnen, Pionierinnen: Die unsichtbaren Heldinnen der Geschichte*. München: Penguin Verlag, 2024.

Gröschner, Annett und Hippe, Christian. *Laxeit in Fragen geistigen Eigentums. Brecht und Urheberrecht*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.

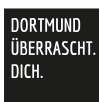
Kotte, Claudia. *Elisabeth Hauptmann (1897–1973)*. ZeitZeichen, WDR, 20. April 2023 (Radiobeitrag & Podcast).



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Fachhochschule
Dortmund
University of Applied Sciences and Arts



„Denn wovon
lebt der
Mensch?“

SCHA
US DI
EL DO
RT M
UND