

Staatstheater
Mainz

A man wearing a grey cap and a dark coat is holding a sign that says "Hab er" and a cigarette. The background is dark with some blurred lights.

Die Drei-
groschen-
oper

von Bertolt Brecht
unter Mitarbeit
von Elisabeth Hauptmann
Musik von Kurt Weill

DIE DREIGROSCHENOPER

von Bertolt Brecht
unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann
Musik von Kurt Weill (1928)

Jonathan Jeremiah Peachum, Chef einer Bettlerplatte ... Holger Kraft
Frau Peachum ... Stephanie Kämmer
Polly Peachum, ihre Tochter ... Maren Schwier
Macheath, Chef einer Platte von Straßenbanditen ... Henner Momann
Brown, Polizeichef von London ... Denis Larisch
Lucy, seine Tochter ... Liudmila Maytak
Moritatensängerin ... Anika Baumann
Trauerweidenwalter ... Georg Schießl
Hakenfingerjakob ... David T. Meyer
Münzmatthias ... Anika Baumann
Sägerobert ... Pina Scheidegger
Jimmy II ... Joshua Grölz
Filch, einer von Peachums Bettlern ... David T. Meyer
Spelunkenjenny ... Verena Tönjes
Smith, erster Konstabler ... Anika Baumann
Huren ... Anika Baumann, Joshua Grölz, Pina Scheidegger, Georg Schießl

Statisterie des Staatstheater Mainz
Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Musikalische Leitung ... Samuel Hogarth
Inszenierung ... Jan Neumann
Bühne ... Cary Gayler
Kostüme ... Nini von Selzam
Licht ... Ulrich Schneider
Dramaturgie ... Jörg Vorhaben, Sonja Westerbeck

Aufführungsdauer
ca. 2 Stunden 45 Minuten, Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte
Suhrkamp Verlag AG Berlin
Universal Edition

Premiere am 27. September 2025
Großes Haus

Regieassistenz ... Simon Fuchs
Abendspielleitung ... Simon Fuchs, Romika Eisold
Nachdirigat und musikalische Assistenz ... Andri Joël Harison
Studienleitung ... Fiona Macleod
Korrepetition ... Giulia Mandruzzato
Ausstattungsassistenz ... José Miguel Hernández Labrot, Lina Maria Stein
Inspizienz ... Wolfram Tetzner
Soufflage ... Susanne Pohl
Regiehospitantz: Mirja Kost, Tex Stoffer
Kostümhospitantz ... Luisa Thureau
Leiterin der Statisterie ... Mareike Piringer

Technischer Leiter ... Dominik Maria Scheiermann
Produktions- und Werkstättenleiter ... Bertil Brakemeier
Produktionsleitung und Konstruktion ... Antonia Piesk, Niels Sonnemann
*Mitarbeiter*innen der Technischen Leitung ...* David Amend, Anne Bugner
Einrichtung Bühne ... Markus Förster
Leiter der Bühnentechnik ... Justus Matla, Christian Quilitz
Lichtoperator ... Björn Lemmertz
Leiter der Beleuchtung ... Ulrich Schneider
Tontechnik ... Kevin Hermann, Peter Münch, Miloslav Popov, Enis Potoku
Video ... Christoph Schödel
Leiter der Ton- und Videotechnik ... Andreas Stiller
Requisite ... Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger, Franziska von Holst
Leiter der Requisite ... Fred Haderk
Leiterin der Dekorationswerkstatt ... Isabella Krupp
Leiter der Schreinerei ... Ingo-Rainer Seefeldt
Leiter der Schlosserei ... Erich Bohr
Leiterin des Malsaals ... Bettina von Keitz

Kostümdirektorin ... Ute Noack
Stellv. Kostümdirektorin ... Antonia Hilchenbach
Damengewandmeisterinnen ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft
Herren- und Kindergewandmeister ... Thomas Kremer, Falk Neubert
Kostümbearbeitung ... Lisa Maline Busse
Modistin ... Petra Kohl
Fundusverwaltung ... Ingrid Lupescu, Cora Volz
Koordination Garderobenwesen ... Irina A. Kraft, Julia Seiler
Chefmaskenbildner ... Guido Paefgen
Stellv. Chefmaskenbildner ... Thomas Hilckmann
*Maskenbildner*innen ...* Michelle Deutz, Jasmin Braun, Anne Stetzer, Lara Köhler, Sabine Feldhofer, Alma Baier, Annika Engels



Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben
Und Sünd' und Missetat vermeiden kann,
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben,
Dann könnt ihr reden: Dann fängt es an.
Ihr, die ihr euren Wanst und uns're Bravheit liebt,
Das eine wisst ein für allemal:
Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt,
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.
Erst muss es möglich sein auch armen Leuten,
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst.
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich
Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.

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

Bertolt Brecht

ZUM STÜCK

Jonathan Peachum, erfolgreicher Unternehmer in Sachen organisiertes Betteln, hat London fest im Griff. Keiner, der es hier als Bettler zu etwas bringen will, kommt an ihm vorbei. Nur ausgerechnet seine Tochter Polly hört nicht auf ihn. Sie hat Heiratspläne mit Macheath, genannt Mackie Messer, der ebenfalls eine Größe in der Londoner Unterwelt ist und eine Truppe anführt, die im Auftrag stiehlt und mordet. Macheath verfügt über gute Kontakte zu den offiziellen Stellen, insbesondere zu Polizeichef Tiger-Brown. Diese sind sehr nützlich, um die eine oder andere unschöne

(Mords-) Geschichte zu keinem Problem werden zu lassen. Aber nun will ihm nicht nur Pollys Vater an den Kragen; da die Krönung der Königin naht, kann der Polizeichef eine Horde Bettler auf den Straßen Londons nicht gebrauchen. Außerdem bringen sich bei Macheath noch andere Frauen in Erinnerung, denen er die Heirat versprochen hat und die auf Rache sinnen. Darunter befindet sich auch Lucy, die Tochter von Tiger-Brown ...



ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DREIGROSCHENOPER

Bertolt Brecht und Kurt Weill hatten 1927 zum ersten Mal an einem „Songspiel“ als einen Auftrag für Baden-Baden zusammengearbeitet und wollten dies gerne fortsetzen. Es sollte eine abendfüllende Oper werden. Elisabeth Hauptmann, die immer auf der Suche nach geeigneten Stoffen für Brecht war, wurde 1927 durch Freunde in England auf die *Beggar's Opera* von John Gay aufmerksam, die 1920 in London ausgegraben wurde und zwei Jahre dort zu sehen war. Sie übersetzte das Stück ins Deutsche und Brecht bearbeitete es, der Arbeitstitel war *Gesinde*. Weill ging die Originalmusik durch, hielt diese aber für nicht geeignet und schrieb eine völlig neue Musik, für deren Texte er auch Gedichte von François Villon und Rudyard Kipling umsetzte. Für Brecht war dieses Projekt zunächst tatsächlich nur ein Nebenwerk.

Im Frühjahr 1928 versuchte Brecht dem Theaterunternehmer Ernst Josef Aufricht, der auf der Suche nach einem Stoff für die Neueröffnung des Theaters am Schiffbauerdamm war, ein anderes Werk zu verkaufen, da dieser aber nicht darauf ansprang, erzählte er ihm von der Bearbeitung der *Beggar's Opera*. Das Interesse war geweckt. Obwohl das Stück noch nicht fertig geschrieben war, nahm er es an und die Zeit drängte:

Am 31. August desselben Jahres sollte die Premiere sein. Anfang August begannen die Proben. Nach zehn Tagen reiste die Darstellerin der Polly, Carola Neher, ab, da ihr Mann, der Schriftsteller Klabund, in Davos im Sterben lag. Nach seinem Tod sagte sie alle weiteren Proben ab. Alle Bemühungen sie zurück zu holen, waren erfolglos und so übernahm vier Tage vor der Premiere Roma Bahn die Rolle der Polly.

Die Probleme in der Produktion gingen aber noch weiter und es kamen Zweifel am Erfolg des Stückes auf. Auch zwischen Brecht und dem Regisseur kam es zum Streit darüber, wie die Songs von der Handlung abzusetzen sind. Die Generalprobe dauerte bis zum frühen Morgen grauen. Und Brecht veränderte noch bis zuletzt den Text.

Die Uraufführung der *Dreigroschenoper*, der Titel war ein Vorschlag von Lion Feuchtwanger gewesen, ging als größter Erfolg der zwanziger Jahre in die Theatergeschichte ein. Ironischerweise wurde Brechts Angriff auf das bürgerliche Leben und den Kapitalismus sein größter wirtschaftlicher Erfolg, der ihn Jahre lang ernährte. Auch beim Abschluss des Vertrages mit Felix Bloch Erben, erwies sich Brecht als sehr geschäftstüchtig und keinesfalls gerecht: Er schaffte es, den Vertrag, so auszuhandeln, dass er 62,5% der Tantiemen bekam, Weill 25% und Elisabeth Hauptmann 12,5%. Innerhalb von fünf Jahren wurde das Werk in achtzehn Sprachen übersetzt und mehr als zehntausend Mal aufgeführt.





Habgier

Lügen

Rücksichtslosigkeit

Missetat

Ignoranz

Gier

Liebe

Hochmut

Neid



Dreigroschenoper 1928 und 2025: Wo stehen wir mit diesem ikonischen Stück als „offene Kritik an verkleideten Missstände“ thematisch heute?

Brechts inhaltliche Ausrichtung der *Dreigroschenoper* ist auf den ersten Blick klar kapitalismuskritisch. Auf den zweiten Blick aber rückt sie sehr universell den Menschen an sich in den Mittelpunkt, kritisiert also nicht einfach „die da oben“, sondern, wenn man so will, uns alle. Die Songs behandeln all die großen Gefühle, die unser Handeln antreiben: Sehnsucht, Trieb, Eifersucht, Rachsucht usw. ... Es geht um Freundschaft, Verrat, unser Verhältnis zu Krieg – und die Vorstellung von oder einfach Sehnsucht nach Liebe. Die kapitalistischen Verhältnisse, die Ungerechtigkeit produziert, ändern sich nicht, weil der Mensch so ist, wie er ist. Klingt moralisch, ist aber wahnsinnig unterhaltsam.

Brecht und seine zu lange vergessene Mit-Autorin Elisabeth Hauptmann, die wohl Brecht ja erst auf die Vorlage zur *Dreigroschenoper*, *The Beggar's Opera* von 1728 aufmerksam gemacht hat, überspitzen und verfremden bewusst: Die Handlung belassen sie in einem fiktiven historischen London, um aber vom Hier und Heute des Jahres 1928 zu erzählen. Darin sehen wir durchaus die Verpflichtung, sie mit

dem Hier und heute in Verbindung zu bringen. Ohne dass die Unterhaltung zu kurz kommt. *Die Dreigroschenoper* war bei der Uraufführung in Berlin eine höchst unterhaltsame, spöttisch-satirische Kritik an der Gegenwart – und als solche wollen wir sie auch hier und heute in Mainz erzählen. Ein Balanceakt.

In welcher „Landschaft“ bewegen sich die Figuren?

Die Dreigroschenoper hat durch den satirischen, ja spöttisch-ironischen Ansatz etwas durch und durch realitätsverhaftetes, funktioniert aber vor allem als Räuberpistole, wildes Märchen und vielleicht auch als große Liebesgeschichte. Wir spielen das Stück in einem heutigen U-Bahnhof, also in einem sozialen Raum, in dem sich unterschiedliche Gesellschaftsschichten begegnen und in Berührung kommen können – und der im wahrsten Sinne des Wortes der Unterwelt zugeordnet ist: Kleinkriminelle sind genauso unterwegs wie ausgemachte Verbrecher, wie gut situierte Passanten im Alltagstrott neben Prostituierten und Menschen, die andere um Unterstützung bitten, die existenziell in Not sind.

Im Gegensatz zum real assoziierten Bühnenbild können Kostümbild und Maskenbild gelesen werden, die sich verfremdend Anleihen aus der Pop-Art nehmen, insbesondere bei einem Hauptvertreter dieser Kunstrichtung, Roy Lichtenstein. Pop-Art steht für das Serielle und damit auch für die

Reproduzierbarkeit; spielt also mit den kapitalistischen Produktionsverhältnissen. Die Figuren auf der Bühne tragen Comic-Gesichter mit aufgemalten Tränen und aufgerissenen Mündern, ein Zeichen dafür, wie sie ihre Emotionen einsetzen – oder ihnen ausgeliefert sind. Und sie sind einem so nah, dadurch, dass wir eine bestimmte Form von Bürgerlichkeit behandeln, die wir durchaus bei uns selbst feststellen können. Diese (spieß-)bürgerlichen Alltags-, Geschäfts- und Familienkonflikte im Bettler- oder Gauner-Milieu wiederzuentdecken, ist ambivalent berührend – und amüsant.

Du hast selbst in deiner Zeit als Schauspieler in der Dreigroschenoper mitgewirkt. Welche Erfahrungen bringt das für deine Figurenzeichnung?

Meine erste Aufgabe als Schauspielanfänger war, einen aus der „Platte“ zu spielen, also aus Mackie Messers Verbrecherbande. Die Ästhetik der Inszenierung war unglaublich klar und karg: kaum Bühnenbild, alles schwarz-weiß-grau, auch die Kostüme, die unglaublich hochwertig waren – wir trugen als „Platte“ ironischerweise alle Maßanzüge aus feinstem Stoff und bekamen jeder ein Paar maßgefertigte Lederschuhe auf unsere stolpernden Anfängerfüße gezogen! Diese Klarheit der ästhetischen Setzung setzte sich auch in einem hohen Spiel- und Sprechtempo fort, und selbst die Musik wurde in

einem Wahnsinns-Tempo gespielt. Das hatte alles etwas sehr Kaltes – am Ende der *Dreigroschenoper* werden wir aufgefordert, dass wir „das Unrecht nicht zu sehr verfolgen sollten“, da es sowieso bald von selbst erfriert. Nach nun über 20 Jahren finde ich diesen gesamtästhetischen Ansatz immer noch klug und spannend – auch wenn wir hier in Mainz jetzt einen völlig anderen, üppigeren und bewusst bunten Ansatz verfolgt haben. Trotzdem: im Grunde versuchen wir dasselbe: eine (fiktive) Welt darstellen, die unsere meint – und warm ist die trotz aller Farbigkeit nicht.

Welche Szenen oder Textpassagen haben dich besonders herausgefordert?

Eigentlich alle. Die Szenen scheinen auf den ersten Blick nicht unbedingt komplex, aber wie sie zu spielen sind, das ist nicht ohne. Die Dialoge sind Konversations-Oberflächen, an einigen Stellen sicher auch etwas angegraut. Aber dann entfalten sich Satz für Satz ihre tieferen Bedeutungsebenen. Anscheinend plaudern die Figuren, dann entdeckst du, wie tief ihre Sprache von kapitalistischen Begriffen und Floskeln durchdrungen sind, oder dass sie eigentlich alle die ganze Zeit damit beschäftigt sind, anderen etwas vorzuspielen. Die Texte sind Sprach- und Sprechfassaden. Dazu kommt Brechts Forderung an die Schauspielenden, stets sichtbar zu bleiben, in ihrer Haltung zum Bühnengeschehen.

Und unter allem liegt, besonders auch in Weills großartiger Musik, ein wunderbar feiner, fieser Spott. Den herauszukristallisieren, finde ich herausfordernd.

Die Musik von Kurt Weill ist alles andere als unterhaltsames „Beiwerk“ ...

Ohne Weills Musik wäre *Die Dreigroschenoper* gar nicht *Die Dreigroschenoper*, keine Frage. Weills Musik ist nicht nur unglaublich reich an musikstilistischen Zitaten, sondern überraschend, klug und dabei auch noch unterhaltsam. Vor allem aber empfinde ich sie als zutiefst narrativ. Sie erweitert den Plot und alle Charaktere ins Unendliche. Und sie kommentiert das Geschehen, die Figuren, und damit wieder: uns.

Sam Hogarth, den musikalischen Leiter und sein Team bei der Arbeit zu erleben, und sich gemeinsam mit dem Ensemble zu einem tieferen Verständnis, was *Die Dreigroschenoper* alles sein kann, (ver-)führen zu lassen, war für mich faszinierend und inspirierend. Es ging ihm immer auch um ein dichtes Ineinandergreifen von Musik und Liedtext, wobei die Musik ja einen immensen Sog entfaltet, auch weil sie so bekannt ist. Die Songs waren damals Welt-Hits und sind es teils bis heute. Weills Musik reißt mit und lenkt ab, um uns plötzlich in wenigen Takten auf den Kern der Szene oder einer Figur zu stoßen. Ich finde, sie ist wie der Text eigentlich beißende Satire. Sie führt uns unsere

Sehnsüchte vor, unsere Taktiken, das zu bekommen, was wir wollen, unsere Manipulationsfähigkeit und unsere nicht immer förderliche Fähigkeit, uns gerne ablenken zu lassen ... Und sie umarmt uns dabei und lacht mit uns und uns gleichzeitig aus.

Dadurch ergibt sich, für jedes Ensemble, jedes musikalische Team und jedes Regieteam, das *Die Dreigroschenoper* bearbeitet, die große Aufgabe, bei aller Unterhaltung, die dieses Meisterwerk bietet und bieten muss, diese eine große Frage an das menschliche Sein zu stellen: wovon lebt der Mensch?



ÜBER DIE DREIGROSCHENOPER Kurt Weill

*Lieber Anbruch!**

Ich danke Ihnen für Ihren Brief und will Ihnen gern einiges sagen über den Weg, den wir, Brecht und ich, mit diesem Werke eingeschlagen haben und den wir weiterzugehen gedenken.

Sie weisen in Ihrem Brief auf die soziologische Bedeutung der *Dreigroschenoper* hin. Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, dass die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern dass auch das Publikum auf eine Auffrischung einer

bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird. Warum sollen wir nicht, nachdem nun auch Goethe durch das Medium eines Operettentensors wieder auf Erden erschienen ist, noch eine weitere Reihe geschichtlicher oder zumindest fürstlicher Persönlichkeiten am zweiten Aktschluss ihren tragischen Aufschrei von sich geben? Das erledigt sich von selbst, und ich glaube gar nicht, dass hier eine Lücke frei wird, die es auszufüllen lohnt. Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, dass hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist,



die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikum hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich *die Dreigroschenoper* in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des l'art pur l'art-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluss an die Jugendmusikbewegung, die mit alledem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel – das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharrt noch in ihre *splendid isolation*. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden Oper und Theater als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muss man hören: „Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!“ Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet

worden, und alles, was man „Tradition der Oper“ nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung.

Es gibt aber heute in der ganzen Welt keine Kunstform von so ausgesprochen gesellschaftlicher Haltung mehr, und besonders das Theater hat sich mit Entschiedenheit einer Richtung zugewandt, die man wohl eher gesellschaftsbildend bezeichnen kann. Wenn also der Rahmen der Oper eine derartige Annäherung an das Zeittheater nicht erträgt, muss eben dieser Rahmen gesprengt werden.

**Es handelt sich um die Wiener Musikzeitschrift „Musikblätter des Anbruch“.*

FOTOS

S.1. Anika Baumann
S.4. Liudmila Maytak, Henner Momann
S.6. Anika Baumann, Pia Scheidegger,
David T. Meyer, Georg Schiebl, Joshua Grözl,
Henner Momann
S.8. Anika Baumann
S.9. David T. Meyer, Maren Schwier
S.10./11. Ensemble
S. 15. Denis Larisch, Holger Kraft
S. 16. Verena Tönjes, David T. Meyer,
Henner Momann, Joschua Grözl, Anika
Baumann, Georg Schiebl
S.19. Stephanie Kämmer, Holger Kraft
S.20. Henner Momann

NACHWEISE

Zum Stück und zur *Entstehungsgeschichte* sind Beiträge von Jörg Vorhaben.

Das Interview mit Jan Neumann führte Sonja Westerbeck.

Kurt Weill: Über Die Dreigroschenoper; aus: *Die Dreigroschenoper/ The Rake's Progress - Texte, Materialien, Kommentare*; Atilla Csampai, Dietmar Holland (Hrsg.), Hamburg 1987.

Alle Probenfotos stammen von © Andreas J. Etter.

Impressum

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Jörg Vorhaben/Sonja Westerbeck

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



A man with long dark hair and a beard, wearing a grey tank top and white and black striped trousers, stands on a stage. He is holding a black book or folder. The background consists of heavy, draped blue curtains. A vertical stream of golden confetti or sparkles falls from the top center of the frame. The lighting is dramatic, highlighting the man against the dark background.

Denn wovon lebt der Mensch?

Bertolt Brecht



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)