

Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper

Eugen Berthold Friedrich Brecht wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg als Sohn eines Direktors einer Papierfabrik geboren. Ab 1917 gehörte er der literarischen Bohème Münchens an. Bereits für sein zweites Stück, das den Titel *Trommeln in der Nacht* trägt und den Spartakus-Aufstand vom 5./6. Januar 1919 thematisiert, erhielt er 1922 den Kleist-Preis. Brecht lebte ab 1924 in Berlin, wo 1928 die *Dreigroschenoper* entstand und am 31. August desselben Jahres unter der Regie von Erich Engel im Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wurde. Nach dem Reichstagsbrand am 27.2.1933 ging der Autor ins Exil nach Dänemark (Svendborg auf Fünen), anschließend für den Zeitraum zwischen 1941 und 1947 nach Kalifornien. Erst 1949 kehrte er in die SBZ (Sowjetische Besatzungszone) zurück, allerdings im Besitz eines österreichischen Passes. Im selben Jahr gründete Brechts damalige Gattin Helene Weigel das „Berliner Ensemble“



Brecht, in erster Linie als Dramatiker bekannt, kann nur schwer für eine bestimmte literarische Strömung veranschlagt werden, auch wenn sein Erstlingswerk *Baal* (1922) expressionistische Züge aufweist. Ebenso problematisch ist die Vereinnahmung für den >Marxismus< bzw. für das >politische Theater<:

Der >Proletarier<, wie er in den Texten Brechts begegnet und wie er ihn selbst bisweilen mimte, **ist eine kalkulierte Stilisierung im Interesse** anti-bourgeoiser Provokation und dient wesentlich der Selbstbehauptung als >Künstler<.

Besondere Bedeutung für Brechts Poetik erlangt die **>Dialektik<** als Analyse- und Argumentationsmethode, die in der Hauptsache auf Hegel und Marx zurückgeht. Grob vereinfacht basiert diese Methode auf dem schematischen **Dreischritt** (Triade) **These, Antithese und Synthese** (geschichtsphilosophisches Beispiel: Kapitalismus (Thesis) – Diktatur des Proletariats (Antithesis) – Klassenlose Gesellschaft (Synthesis)).

Brechts poetische Dialektik stellt vor allem das Prinzip des Widerspruchs in den Mittelpunkt, wobei er auf das **Unterlaufen scheinbarer Sicherheiten im Alltag** und somit das **Aufbrechen von Gewohnheiten** abzielt. Folgende Beispiele u.a. aus den Buckower Elegien (1953) illustrieren **das dialektische Kern-Motiv der ständigen Bewegung**:

DER RADWECHSEL

Ich sitze am Straßenrand
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

DIE LÖSUNG

Nach dem Aufstand des 17. Juni
Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbandes
In der Stalinallee Flugblätter verteilen
Auf denen zu lesen war, daß das Volk
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
Und es nur durch verdoppelte Arbeit
Zurückerobern könne. Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Löste das Volk auf und
Wählte ein anderes?

(Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 12: Gedichte 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 310)

Geschichten vom Herrn Keuner

Das Wiedersehen

Ein Mann, der Herrn K. lange nicht gesehen hatte, begrüßte ihn mit den Worten: >Sie haben sich gar nicht verändert.<
>Oh!< sagte Herr K. und erbleichte.

(In: Bertolt Brecht: Versuche. H. 1: Versuche 1-3. Berlin: Kiepenheuer, 1930. H. 5: Versuche 13. Ebd. 1932. H. 12: Versuche 27-32. Berlin: Suhrkamp, 1953. – In: Bertolt Brecht: Kalendergeschichten. Berlin: Gebrüder Weiß, 1949.)

Charakteristika von Brechts Schreibweise:

1) >Verfremdungseffekt< (>V-Effekt<)

Brecht definiert den so genannten >Verfremdungseffekt< (1936 eingeführter Begriff) als **Mittel zur Vermeidung dramatischer Illusion**. Der Autor fordert in klarem Gegensatz zur Lessing-Tradition (Konzept des bürgerlichen Trauerspiels) die Distanz des Schauspielers zu der von ihm nicht gespielten, sondern >gezeigten< Rolle, um die >Illusion< des Zuschauers zu verhindern, es mit einer >echten< Handlung zu tun zu haben. Während das illusionistische Theater auf Identifikation der Zuschauer mit den Bühnen-Charakteren abzielt (>Einfühlung<), geht es Brecht um **Distanz im Interesse rationaler Kontrolle**. Sie soll dem Betrachter kausal-logische Schlüsse erlauben und ihn kritisch urteilen lassen; Vertrautes soll als fremd erscheinen und damit als veränderbar wahrgenommen werden. Die Strategie besteht in der fortwährenden **Störung der Zuschauer**, um deren Aufmerksamkeit auf die **Künstlichkeit der Vorführung** zu sichern. Ein wesentlicher >V-Effekt< wird durch das **>Montage-Prinzip<** abgedeckt, das die Handlung durch das Einspielen von Filmen oder Songs, das Zeigen von Transparenten oder Plakaten etc. durchbricht. Brecht selbst kommentiert das Stilmittel der Verfremdung in einer Glosse, die im Kontext der Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* (1919) am 29.9.1922 in München entstand:

»Glosse für die Bühne«

Diese Komödie wurde in München nach den Angaben Caspar Nehers vor folgenden Kulissen gespielt: Hinter den etwa zwei Meter hohen Pappschirmen, die Zimmerwände darstellten, war die große Stadt in kindlicher Weise aufgemalt. Jeweils einige Sekunden vor dem Auftauchen Kraglers glühte der Mond rot auf. Die Geräusche wurden dünn angedeutet. Die Marseillaise wurde im letzten Akt durch ein Grammophon gespielt. [...] Es empfiehlt sich, im Zuschauerraum einige Plakate mit Sprüchen wie >Glotzt nicht so romantisch< aufzuhängen.

(Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 24: Schriften 4. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar - Frankfurt am Main 1988, S. 14)

Inwieweit >V-Effekte< der dialektischen Denkbewegung und somit dem Aufbrechen von Denk-Gewohnheiten dienen, zeigt eine weitere Definition an anderer Stelle:

»Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen«

(Bertolt Brecht: *Über experimentelles Theater*. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 22: Schriften 2. Teil 1. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar - Frankfurt am Main 1988, S. 554)

2) >Episches Theater<

In bewusster Abgrenzung zur bürgerlichen, also lessingschen Deutung (!) der Katharsis-Konzeption fordert Brecht statt des illusionistischen Bühnenerlebnisses, das den Zuschauer gefühlsmäßig ergreift, eine **demonstrierend (>gestisch<)-erzählende (>epische<) Form**, die den Theaterbesucher mittels Distanz zum rationalen Betrachter und Beurteiler macht. Der Eindruck von >Unmittelbarkeit<, wie ihn die klassische Theater-Konzeption zu erzielen sucht, wird bei Brecht durch >V-Effekte< (**kommentierende Erzähler** (nicht selten Sänger), **Kommentierung durch Songs, Chor, Spruchbänder, Projektionen und Plakate, Elemente der Zeitraffung, extreme Künstlichkeit der Sprache, Einsatz derber Komik u.a.**) illusorisch gebrochen und als Konstruktion entlarvt. Ein Paradebeispiel für die Verwendung von >V-Effekten< liefert das 1944/1945 entstandene Stück *Der kaukasische Kreidekreis*.

3) >Lehrstücke< (Analogbildung zu >Lehrgedicht<)

Wie die Bezeichnung schon nahe legt, verfolgen Brechts Lehrstücke **didaktische Zwecke**. Es geht ihnen um die **abstrakt-parabelhafte Veranschaulichung einer Lehre**, wobei auch sie zum Zweck der Demonstration von falschen oder richtigen Verhaltensweisen auf >V-Effekte< zurückgreifen. Zumeist werden den Zuschauern an **Modellsituationen** äußerst brisante Themen zur Diskussion gestellt. Verwirklicht findet sich diese Form der Lehrdichtung beispielsweise in dem 1930 entstandenen, aber mehrfach überarbeiteten Stück *Die Maßnahme*, das mit der Musik von Hanns Eisler am 10.12.1930 in Berlin uraufgeführt wurde. Dabei darf gerade *Die Maßnahme* nicht >undialektisch< verstanden werden: Das im Stück >verhandelte< Problem des Konflikt zwischen politischer Strategie und Menschlichkeit ist mit der >gezeigten< Lösung (Tötung des jungen Genossen, der Fehler begangen hat) keineswegs eindeutig bewältigt - Zuschauer bzw. Leser müssen sich vielmehr mit der vorgeführten Lösung auseinandersetzen, was zu durchaus anderen Ergebnissen führen kann als im Stück selbst.

Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay

Die *Dreigroschenoper* wurde am 31. August 1928 in Berlin im Theater am Schiffbauerdamm unter der Regie von Erich Engel mit der Musik von Kurt Weill (1900-1950) uraufgeführt. Inzwischen hat die Literaturwissenschaft den Nachweis erbracht, dass neben Brecht auch andere Autoren, u.a. Elisabeth Hauptmann, an der Textkonstitution beteiligt gewesen sind. Die Anregung zur *Dreigroschenoper* erhielt Brecht durch **John Gays *Beggar's Opera*** (Uraufführung in London am 29.1.1728), eine satirisch angelegte Parodie auf die Tradition der höfischen Barockoper. Wie Gay verwendet Brecht bewusst zahlreiche **populäre Trivial-**

Motive wie beispielsweise die **Schlagermusik** seiner Zeit. Des Weiteren aktualisierte er die Vorlage sehr freizügig durch Strophen von Villon und Stoffelemente von Kipling. Eine gewisse „Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“ (GBA 21, 316) räumte er selbst ein. Ursprünglich sollte der Text den Titel *Gesinde* oder *Die Luden-Oper* tragen, worin eventuell eine Anspielung auf Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* zu erkennen ist.

Darüber hinaus handelt es sich bei dem Stück, wie der Titel unterstreicht, um eine Oper; damit wird in ironischer Absicht ein Anspruch auf bürgerliche Unterhaltung formuliert, den die poetische wie musikalische >Montage-Technik< bricht (z. B. durch die **Kombination unterschiedlicher Musikstile** (beispielsweise Jazz und Kirchenchoräle)



Folie 3: B. Brecht & K. Weill.

Die **Handlung des Stückes** ist bewusst **unrealistisch gehalten**: Gezeigt wird der Konkurrenzkampf zweier Krimineller bzw. Kaufleute. Jonathan Peachum tätigt Großhandelsgeschäfte mit Bettlern. Er organisiert ihren lizenzierten Einsatz und kassiert einen großen Teil ihrer Einnahmen. Seine Tochter Polly verliebt sich in den Verbrecher Macheath, der seinerseits den Londoner Straßenraub und Einbruch kontrolliert. Im Beisein seiner Bande und seines Freundes Tiger Brown, dem Polizeichef von Scotland Yard, heiraten die beiden. Peachum, der diese Schande (bzw. Konkurrenz) nicht

tragen will, zwingt Brown zur Verhaftung Macheaths, der von der Prostituierten Jenny denunziert wird. Eines von Macheaths Mädchen, Lucy, verhilft ihm zur Flucht. Peachum erzwingt jedoch die Wiederverhaftung seines Rivalen durch Androhung eines Bettler-Skandals beim Krönungszug der Königin. Der dem Erpresser hilflos ausgelieferte Brown verhaftet seinen Freund erneut, der nun gehenkt werden soll. Dann jedoch kippt die Handlung: Ein reitender Bote des Königs bringt die Begnadigung (literarischer Topos!). Der Todeskandidat wird in den erblichen Adelsstand erhoben und mit Schloss und Lebensrente ausgestattet.

Brecht hat sein Stück selbst kommentiert. Die nachfolgenden **Anmerkungen zur Dreigroschenoper** formulieren nochmals in aller Deutlichkeit das Konzept des >epischen Theaters<, dem es unter massiver Aufwendung von >V-Effekten< insbesondere um die **Forcierung der dialektischen Denkbewegung** geht:

»Die Tafeln, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden, sind ein primitiver Anlauf zur *Literarisierung des Theaters*. Diese Literarisierung des Theaters muß, wie überhaupt die Literarisierung aller öffentlichen Angelegenheiten, in größtem Ausmaß weiterentwickelt werden.«

(Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 24: Schriften 4. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 58)

»Der *Räuber Macheath* ist vom Schauspieler darzustellen als bürgerliche Erscheinung. Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum: ein Räuber sei kein Bürger. Dieser Irrtum hat als Vater einen anderen Irrtum: ein Bürger sei kein Räuber.«

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

(Ebd., S. 62f.)

Die landläufigen Klischees und Vorurteile, die hier abgerufen werden, sollen in aufklärerischer Manier überwunden werden. In Hinsicht auf die **Dramaturgie der Distanz im Interesse rationalen Verstehens** besteht eine deutliche Affinität zwischen Brecht und Gottsched. Während Letzterer jedoch in Form >konkreter< Lehrsätze dem Zuschauer klare Handlungsanweisungen an die Hand gibt, verharret Brechts Text

in einer Art **offener dialektischer Provokation!** Diese wird nicht nur auf sprachlicher, sondern auch auf musikalischer Ebene unterstrichen, wie die durch Kurt Weill in Szene gesetzte **Moritat-Struktur (>Bänkelsang<)** der *Dreigroschenoper* verrät. Sie reagiert auf Johan Gays >Ballad opera<, die ein Gegenstück zur durchkomponierten italienischen Barockoper bildet.

Anti-bourgeoise Kern-Idee des gesamten Stückes ist die Parallelität von Bürgertum und Unterwelt. Dialektisch gewendet heißt das: **Die Bürgerlichkeit des Verbrechens entspricht der Kriminalität des Bürgertums.**

»Meine Damen und Herren. Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biedereren Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes? [...] Das Zusammentreffen einiger unglücklicher Umstände hat mich zu Fall gebracht. Gut - ich falle.«

(Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 2: Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar - Frankfurt am Main 1988, S. 229-322, hier S. 305)