

2024 | 25



LANDESTHEATER
DETMOLD



DIE DREI GROSCHEN OPER

Bertolt Brecht
Kurt Weill
Elisabeth Hauptmann



what's your next milestone?

Als Druckdienstleister mit ostwestfälischen Wurzeln vereinen wir sämtliche Produktionsschritte unter einem Dach. Der hochtechnisierte Produktionsprozess, ein breit aufgestellter Maschinenpark und das Fach- und Materialwissen von über 70 Jahren Druckproduktion ermöglichen uns, Ihr Druckprodukt mit Inspirationen noch zu verbessern.

Lassen Sie uns in einem ersten Termin gemeinsam bewerten, wie wir Sie unterstützen können. Unser kompetentes Vertriebsteam freut sich auf Ihre Kontaktaufnahme.

www.boesmann.de

BÖSMANN **db**
ein unternehmen
der giesdorf mediengruppe **medien + druck**



LANDESTHEATER
DETMOLD



DIE DREIGROSCHENOPER

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

Premiere:

Sonntag, 29. September 2024

19:30 Uhr

Landestheater Detmold

»Erst kommt das
Fressen, dann
kommt die Moral.«



Mackie Messer	Paul Enev
Jonathan Jeremiah Peachum	Patrick Hellenbrand
Celia Peachum, <i>seine Frau</i>	Manuela Stüßer / Lotte Kortenhaus
Polly Peachum, <i>seine Tochter</i>	Ewa Noack
Brown, <i>Polizeichef</i>	Leonard Lange
Lucy, <i>seine Tochter</i>	Alexandra Riemann
Die Spelunken-Jenny	Katharina Otte
Smith	Gernot Schmidt
Filch / Münz-Matthias	Emanuel Weber
Hakenfinger-Jakob / Bettler	Adrian Thomser
Huren	Alexandra Riemann, Ewa Noack
Jimmy / Bettler / Konstabler	Statisterie des Landestheaters

Cello	Sabine Vavassori / Jörg Haastert / Soojin Byun
Kontrabass	Leszek Dabrowski / Jörg Schirpke / Bogdan Lita
Trompete	Daniel Konttori / Tabea Löbbecke / Thomas Görg
Posaune	Matthias Weiß / Akiko Watanabe / Manuel Morgenthaler
Schlagwerk	Ulf Liebe / Vadim Vladimirskij / Eunji Park
Bandoneon	Martin Frommholz / Toma Neill
Gitarre / Banjo	Steffen Kegel / Jakob Lübke / Martin Rudkowski
Reed I	Thorsten Floth / Ulrich Petermann
Reed II	Anja Heix / Thomas Krause

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden, 50 Minuten, eine Pause

Aufführungsrechte: Suhrkamp Verlag AG Berlin

Regie **Jan Steinbach**
Musikalische Leitung **Michael Spassov**
Bühne **Franz Dittrich**
Kostüm **Carla Nele Friedrich**
Dramaturgie **Katrin Aissen**
Licht **Udo Groll**
Ton **Vladimir Karadjov**
Maske **Katharina Drauschke**

Regieassistentz / Abendspielleitung: **Lena Schubert** • Inspizienz: **Elke Wittek** • Soufflage: **Lydia Voigt** • Regiehospitantz: **Mayra Rana Yildirim** • Technische Einrichtung: **Frank Berger** • Requisite: **Andreas Unger** • Musikalische Einstudierung: **Michael Spassov** • Notenbibliothek: **Susanne Meiwes**

Technische Direktion: **Dirk Wiegler** • Bühneninspektor: **André Leenen** • Produktionsleitung: **Timo Oberkrome** • Leitung Beleuchtungstechnik: **Udo Groll** • Leitung Tontechnik: **Mathias Jäger** • Leitung Maskenbildnerei: **Katharina Drauschke** • Ausstattungsleitung: **Jule Dohrn-van Rossum** • Assistentin der Ausstattungsleitung: **Victoria Unverzagt** • Leitung Malsaal: **Ute Höfinghoff** • Leitung Tischlerei: **Steven Diekmann** • Leitung Kostümabteilung: **Andrea Kölzer** • Leitung Schlosserei: **Miguel Hasler** • Leitung Dekorationsabteilung: **Jörn Becker** • Leitung Statisterie: **Ralf Kramer**

Herstellung der Dekoration und der Kostüme in den Werkstätten des Landestheaters Detmold

Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone auszuschalten.





→ Schnell ins Stück

»Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?« – diese provokante Frage legt Bertolt Brecht dem legendären Ganoven und Womanizer Mackie Messer in der »Dreigroschenoper« in den Mund. Gleichzeitig lustvoll augenzwinkernde Milieuschilderung der Londoner Unterwelt wie kritisch-satirisches Porträt der politischen und gesellschaftlichen Eliten seiner Zeit: Parabelhaft siedelt Brecht die Handlung in der Halbwelt der Bettler, Gangster und Prostituierten im Londoner Stadtteil Soho an, wo sich zwei rivalisierende Geschäftsmodelle gegenüberstehen: Zum einen ist da der Unternehmer Jonathan Jeremiah Peachum, der die Agentur »Bettlers Freund« betreibt und seine »Angestellten« nach dem Prinzip der Verwertungsoptimierung möglichst mitleiderregend ausstattet, um den maximalen Profit aus dem schlechten Gewissen der Besserverdienenden zu ziehen. Und zum anderen die Gangsterbande um Macheath, genannt Mackie Messer, die sich dem Business von Raub und Mord verschrieben hat. Beide fischen im gleichen Teich. Als sich Peachums Tochter Polly hinter dem Rücken ihrer Eltern mit Macheath vermählt, eskaliert der Konflikt ...

Als Brechts »Dreigroschenoper« 1928 am Theater am Schiffbauerdamm in Berlin uraufgeführt wurde, landete der Autor einen sensationellen Erfolg. Auch die innovative Musik von Kurt Weill, in die der Komponist Stilelemente von Blues, Jazz, Tango und Jahrmarktsmusik aufnahm, trug sicherlich zum phänomenalen Erfolg bei. Zugleich Provokation und Spektakel, mit legendären Songs wie »Die Moritat von Mackie Messer«, »Die Seeräuber-Jenny« oder dem »Kanon-Song«, wurde »Die Dreigroschenoper« zum erfolgreichsten deutschen Bühnenwerk des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht wandte sich aber entschieden gegen ein reines »Amüsiertheater«. Sein Stück war auch als Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen konzipiert. Er verwehrt sich dezidiert gegen die Interpretation der »Dreigroschenoper« als romantische Räubergeschichte: »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.« Mit Mitteln des epischen Theaters, mit bewusst zur Schau getragenen Brüchen zwischen der Handlung im Londoner Verbrechermilieu und Showelementen, wollte er, dass die Zuschauer*innen – ganz nach seinem berühmten Motto »Glottzt nicht so romantisch!« – die Handlung und die dargestellten gesellschaftlichen Verhältnisse bewusst-distanziert hinterfragen.

Katrin Aissen





→ Die turbulente Entstehungs- geschichte der »Dreigroschenoper«

Im Winter 1927/28 übersetzte Elisabeth Hauptmann John Gays *Beggar's Opera* (1728) ins Deutsche. Sie war durch die englische Presse auf das Werk aufmerksam geworden. *The Beggar's Opera* war 1920 wiederentdeckt worden und wurde in London seither mit großem Erfolg gespielt.

Wohl im März 1928 wurde Brecht von Ernst Josef Aufricht angesprochen, ob er nicht ein neues Stück für ihn habe. Aufricht hatte vor Kurzem das »Theater am Schiffbauerdamm« gepachtet und suchte nun nach einem passenden Stück für die Neueröffnung des Hauses unter seiner Direktion, die am 31. August 1928 stattfinden sollte. Brecht bot ihm eine Bearbeitung der von Elisabeth Hauptmann übersetzten *Beggar's Opera* an. Aufricht ging auf den Vorschlag ein. Weniger

begeistert war er anfangs von Brechts Idee, auch die Musik erneuern zu lassen und damit den jungen avantgardistischen Komponisten Kurt Weill zu beauftragen. (Die ursprüngliche Musik zur *Beggar's Opera* stammte von Johann Christoph Pepusch.)

Nachdem Aufricht seine Bedenken gegen Weill fallen gelassen hatte, erarbeiteten Brecht und Hauptmann bis Anfang Mai 1928 eine erste Fassung. Ende April begann Kurt Weill mit der Komposition. Am 26. April schlossen Brecht und Weill mit dem traditionsreichen Berliner Theaterverlag Felix Bloch Erben einen Vertrag über die Bearbeitung von John Gays *Beggar's Opera* ab, in dem die folgende Aufteilung der Tantiemen festgelegt wurde: 62,5 Prozent für Brecht, 25 Prozent für Weill und 12,5 Prozent für Hauptmann. Fuegi weist in seiner Brecht-Biografie darauf hin, dass Weill bei vorangegangenen Opernprojekten 50 Prozent erhalten hatte. Fuegi schreibt ferner – unter Berufung auf Lotte Lenya –, Brecht habe Weill vor dem Verlagsgebäude abgepasst und ihm deutlich gemacht, dass Aufricht ohnehin gezögert habe, ihn mit an Bord zu nehmen. Auf diese Weise »weichgekocht«, habe Weill kurz darauf den bereits fertig vorbereiteten Vertrag unterzeichnet. Elisabeth Hauptmann war gar nicht anwesend, ihre Unterschrift wurde nicht benötigt.

Da nun die Zeit drängte, zogen sich Brecht und Weill für einige Wochen nach Saint-Cyr-sur-Mer an der Côte d'Azur zurück. Kurt Weills Frau Lotte Lenya erinnerte sich 1955, Brecht und Weill hätten damals »Tag und Nacht wie die Verrückten« gearbeitet. In den Wochen in Südfrankreich »entstanden eine neue Textfassung sowie wesentliche Teile der Komposition«.

Im Juni stellte der Verlag Felix Bloch Erben von der in Frankreich entstandenen Fassung ein Bühnenmanuskript her. Der Titel lautete: *The Beggar's Opera.* / *Die Luden-Oper* / *Von John Gray [sic].* / *Übersetzt von Elisabeth Hauptmann.* / *Deutsche Bearbeitung: Bert Brecht.* / *Musik: Kurt Weill.*



Brecht arbeitete indessen weiter an dem Stück. Mitte Juli schrieb er an Helene Weigel, er habe »Beggars Opera« usw. fertiggemacht«. Weill seinerseits meldete am 22. Juli an die Universal Edition, man möge den größtenteils bereits gesetzten Klavierauszug noch nicht vervielfältigen, da noch zwei Nummern fehlten.

Die Proben begannen am 10. August. In den folgenden drei Wochen bis zur Uraufführung wurden nochmals erhebliche Veränderungen am Stück vorgenommen. Unter anderem wurde die »Ballade von der sexuellen Hörigkeit« gestrichen, weil die Darstellerin der Frau Peachum, Rosa Valetti, den Text zu anstößig fand.

Die berühmte erste Nummer des Stücks, die »Moritat von Mackie Messer«, geht nach Lotte Lenyas Bericht auf die Forderung von Harald Paulsen, dem Darsteller des Macheath, nach einem Eingangssong ganz für ihn allein zurück und entstand erst in der letzten Probenphase. In dem Song »sollte möglichst auch noch die himmelblaue Krawatte vorkommen«, die er sich umzubinden gedachte. Brecht hörte mürrisch zu und sagte kein Wort. Aber schon am nächsten Tag brachte er die Strophen der Moritat vom Mackie Messer mit und gab sie Weill zur Vertonung.« Sogar der Titel der Oper wurde noch in letzter Minute geändert. Brechts Freund und Förderer, der erfolgreiche Schriftsteller Lion Feuchtwanger (nach anderen Quellen: dessen Frau) machte den Vorschlag, das Stück *Die Dreigroschenoper* zu nennen, den Brecht sofort aufgriff.

Die Generalprobe am Abend des 30. August war – dem Bericht Lotte Lenyas zufolge – »ein Witz. Sie dauerte bis fünf Uhr früh. Wir waren alle miteinander vollständig erledigt. Alles schrie und fluchte durcheinander.« Daraufhin kürzten Brecht, Weill und Aufricht das Stück am Vormittag des Premiertags um eine Dreiviertelstunde, was zu Protesten der betroffenen Schauspieler führte. Mittags fand dann noch einmal eine Durchlaufprobe statt, die aufgrund der Erschöpfung aller Beteiligten einigermaßen konfliktfrei verlief.

Bei der Uraufführung sprang, den meisten Berichten zufolge, vom »Kanonen-Song« an der Funke über. Der halbhohe Vorhang (die nachmals berühmte »Brecht-Gardine«) des für das Bühnenbild verantwortlichen Caspar Neher sorgte für ein Flair von ärmlichem Straßentheater und machte die Zuschauer zu Zeugen des Szenenumbaus. Im Hintergrund auf einem Podium saßen die sieben Musiker der »Lewis Ruth Band« unter der Leitung von Theo Mackeben, die die insgesamt 23 Instrumente von Kurt Weills Partitur spielten.



→ Zur Inszenierung

Im Gespräch mit dem Regisseur Jan Steinbach

Das Interview führte die Dramaturgin Katrin Aissen

Du hast mir im Vorfeld erzählt, dass »Die Dreigroschenoper« deine erste Brecht-Inszenierung ist. Was ist für dich das Herausfordernde an Brecht?

Brecht ist eine sehr wichtige Theaterpersönlichkeit des 20. Jahrhunderts, an der man gar nicht vorbeikommt. Er hat eine so große Auswirkung auf die gesamte Theaterarbeit nach ihm, dass man durchaus Respekt haben kann, seine Dramen auf die Bühne zu bringen. Aufgrund der vielfältigen Rezeptionsgeschichte besteht eine riesige Erwartungshaltung, man muss so vielen Aspekten gerecht werden, dass ich das Gefühl hatte, ich muss erstmal gewisse Erfahrungen sammeln, damit ich dann mit einer größeren Souveränität an diese Aufgabe herangehen kann. Gleichzeitig hat mich Brechts Art, Theater zu denken, nämlich das Theatermachen offen zu legen, dem Publikum immer wieder klar zu machen, dass es im Theater sitzt, schon immer fasziniert.

Was interessiert dich insbesondere an der »Dreigroschenoper«?

Ich hatte große Lust auf diese fleischigen Figuren, die pointierten Dialoge und die großartigen Songs, die sofort ins Ohr und ins Blut

gehen. Außerdem interessiert mich auch dieses sehr böse Gesellschaftsbild, das Brecht mit ironischem Augenzwinkern und sarkastischen Kommentaren in den Köpfen der Zuschauer*innen platziert. Das alles macht »Die Dreigroschenoper« für mich zu einem unglaublich reichhaltigen Stück.

Mit welchen konkreten Themen hast du dich in deiner Inszenierungsarbeit auseinandergesetzt?

Zum einen interessiert mich die Korruptierbarkeit des Menschen im Allgemeinen. Egal, welchen Teil der Gesellschaft man betrachtet, überall ist ein gewisser Machtmissbrauch und eine Vetternwirtschaft zu spüren. Zum anderen ist Mackie Messer aber ein Verführer und Manipulator. Das ist wohl aktueller denn je. Gerade heutzutage kann man noch einfacher verführt werden – zum Beispiel durch mediale Manipulationen, die immer schwerer zu durchschauen sind. Spannend an Brechts Vorgehensweise ist, dass durch die bewussten Unterbrechungen der Handlung und durch das Offenlegen der Theaterrmittel immer wieder verhindert wird, dass das Publikum sich in die Figuren hinein fühlt. Somit führt Brecht den Zuschauer*innen immer wieder vor Augen: Ihr werdet gerade manipuliert. Jetzt steigen wir wieder in die Handlung ein und ihr werdet in die Geschichte hereingesogen, jetzt steigen wir aber wieder aus. Ihr seht, wir haben mit euch gespielt. Dadurch sagt er dem Publikum immer wieder: Seid kritisch, seid wachsam – nicht nur im Theater, sondern auch, wenn ihr Medien konsumiert.

Zusammen mit dem Bühnenbildner Franz Dittrich hast du zwei abstrahierte, auf das Wesentliche reduzierte Häuser auf die Bühne gestellt. Was waren eure konzeptionellen Überlegungen hierbei?

Zunächst hatte Franz mir einen Straßenzug als Bühnenbild vorgeschlagen, der im weitesten Sinne realistisch war. Aber wir dachten

beide: Das hat noch nicht diese Brecht'sche Leichtigkeit, wir müssen zeichenhafter arbeiten und wir müssen flexibler sein. So haben wir den Entwurf immer mehr reduziert und umgeformt, sodass das Ergebnis eine Hausfassade war, die drehbar ist und die den Archetypus eines Hauses darstellt. Wenn man es ansieht, denkt man: »Das ist wie das Haus vom Nikolaus« – es ist nur ein Hausumriss. Wichtig war uns die Möglichkeit, eine Drehung durchzuführen, sodass man ebenfalls die Rückseite betrachten kann. Damit wird auch das Fassadenhafte der Gesellschaft betont. Wir haben schließlich noch ein zweites identisches Haus hinzugefügt – mit dem Gedanken an die zwei Parteien: das Ehepaar Peachum und die Verbrecherbande um Mackie Messer. Man hat vordergründig eine Gleichheit der Häuser, aber innen können sie unterschiedlich aussehen.

Brecht arbeitet ja immer wieder mit Verfremdungseffekten. Mit welchen Formen der Verfremdung hast du gearbeitet?

Ein Element der Verfremdung ist, dass wir immer sehen, wie sich die Schauspieler*innen für die jeweilige Szene zunächst in Position begeben, und dann wohnen wir dem Vorgang bei, wie sie zur Figur werden. Außerdem werden die Kapitelüberschriften, die schon den Inhalt der folgenden Szene vorwegnehmen, von den Spielenden vorgetragen. Dabei treten sie als Schauspieler*innen vors Publikum und tauchen erst im Anschluss in die Figur ein. Es gibt auch immer wieder Momente innerhalb der Szenen, in denen die Spielenden aus der Figur heraustreten und sich unerwarteterweise direkt an die Zuschauer*innen wenden.

Zum Schluss noch ein paar Worte zur Musik von Kurt Weill, die ja sehr vielfältig ist – es gibt verschiedenste Anleihen aus Jazz, Swing und Zirkusmusik, aber auch Balladen und persiflierte, ironisch gebrochene Opern- oder Operettenarien werden zitiert.

Was ist für dich das Spannende an der Musik? Und wie funktioniert die Verfremdung in der Musik?

Zum einen ist es ja schon eine Verfremdung, dass eine Szene von der Musik unterbrochen wird, die Figuren plötzlich anfangen zu singen und somit eine völlig andere Spielatmosphäre entsteht. Mich fasziniert tatsächlich die Vielfalt der Musik, von der du gesprochen hast, und dann dass es sowohl unglaublich eingängige Songs gibt wie auch Songs, in die man erst nach mehrmaligem Hören richtig eintauchen kann. Zum Beispiel »Die Abbitte« von Mackie Messer, mit der ich mich anfangs etwas schwergetan habe, aber die ich mittlerweile richtig gut finde. Diese große Variabilität in der Musik, die, auch wenn sie viele verschiedene Wurzeln hat, doch den Geist der 20er Jahre atmet, mag ich wahnsinnig gerne. Dass die Lieder einerseits etwas Populäres haben, aber auf der anderen Seite auch immer wieder zeigen, dass Herr Weill nicht einfach ein Popmusiker, sondern auch ein absolut versierter Komponist war. Auch die Tatsache, dass das Geschehen und die Figuren manchmal der Stimmung in der Musik konträr gegenüberstehen, ist eine spannende Brechung. Z.B. wenn ein Liebeslied in einer großen Süßigkeit erklingt, es inhaltlich aber auch darum geht, dass diese Liebe vielleicht nur von kurzer Dauer ist. Oder die Tatsache, dass ein vermeintlich »niedereres« Thema, bei dem es um einen Zuhälter und eine Prostituierte geht, in einem melancholischen Lied besungen wird, war bei der Uraufführung sicherlich eine gewisse böse Spitze für das Publikum, das wahrscheinlich anderes erwartet hat.







→ Reich und Arm

Laut einem Bericht des Entwicklungsprogramms der Vereinten Nationen, UNDP, befinden sich 80 Prozent des gesamten Weltvermögens im Besitz von nur einem Viertel der globalen Bevölkerung. Die Schere zwischen Arm und Reich geht immer weiter auseinander.

Die ungleiche Verteilung der Einkommen und Vermögen ist in den Entwicklungsländern am größten, doch auch in den reichen Industrieländern schrumpft der Mittelstand.

Die Schere zwischen Reich und Arm ist in den Entwicklungsländern unmittelbar sichtbar. Dort leben viele Menschen in absoluter Armut, also von weniger als 1,25 US-Dollar pro Tag und Person. Dort geht es ums nackte Überleben. In den Industrieländern hat Armut ein anderes Gesicht, die meisten sind jedoch ebenfalls von dieser Entwicklung betroffen.

Im vergangenen Jahrzehnt ist die Einkommensschere nicht nur in besonders ungleichen Ländern wie Israel und den USA weiter auseinander gegangen, sondern auch in Ländern mit traditionell eher geringen Unterschieden. Dazu zählen neben Deutschland auch Dänemark, Schweden und andere nordeuropäische Länder, so eine Studie der OECD, der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung.

Wo in Deutschland früher ein Durchschnittseinkommen für eine vierköpfige Familie reichte, ist das seit 30 Jahren nicht mehr der Fall. Heute, so die Studie der OECD, verdient das oberste Zehntel der deutschen Bevölkerung acht Mal so viel wie das untere. Das liegt vor allem daran, dass die unteren Einkommen in den vergangenen Jahrzehnten



nur wenig gestiegen sind. Auch gibt es heute doppelt so viele Teilzeitbeschäftigte wie vor 25 Jahren.

Viele Menschen, in armen wie in reichen Ländern, kommen nicht mehr mit ihrem Einkommen aus. Die Kosten für den Lebensunterhalt steigen immer weiter, während die Löhne und Gehälter stagnieren. Gleichzeitig ist durch die Finanz- und Wirtschaftskrise der Sozialbereich schwer angeschlagen.

Mehr Geld für Gesundheit, für Bildung, für sozial Benachteiligte? Könnte das dazu beitragen die Armut zu reduzieren? »Ja!«, sagt Cecile Molinier vom UNDP und nennt einige Beispiele. Zum Beispiel werde das Einkommensgefälle durch einen progressiven Einkommensteuertarif ausgeglichen. Wer mehr verdient, zahlt auch mehr Steuern.

Viele Kinder in Entwicklungsländern müssen vorzeitig die Grundschule verlassen – vor allem in ländlichen Gegenden. Die Chance auf

»Erst muß es möglich sein
auch armen Leuten
Vom großen Brotlaib sich
ihr Teil zu schneiden.«

den Besuch von weiterführenden Schulen oder gar Universitäten ist dementsprechend gering.

Auch in Industrieländern ist der Zugang zu Bildung oft nicht gerecht. Kinder aus der Oberschicht in Deutschland haben zum Beispiel eine dreimal höhere Chance auf ein Gymnasium zu kommen, als Kinder aus Arbeiterfamilien oder aus Familien mit Migrationshintergrund. An deutschen Universitäten kommen nur knapp sechs Prozent der Studierenden aus nicht-akademischen oder sozial schwachen Elternhäusern.

Laut einem Bericht der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) könnten aber gerade Grundversorgung und Bildung der zunehmenden Einkommensungleichheit in der Welt entgegenwirken. Solange die Teilhabe an den Gesundheits- und Bildungssystemen nicht einfacher und gerechter wird, wird die Kluft zwischen Reich und Arm immer größer werden, warnt die OECD.

Eric Segueda Wendpanga



Impressum:

Herausgeber: Landestheater Detmold • Spielzeit 2024/25 • Programmheft 3 • Intendantin:
Kirsten Uttendorf • Verwaltungsdirektor: Stefan Dörr • Redaktion: Katrin Aissen • Probenfotos:
Jochen Quast • Grafik: Pink Gorilla Design, Hamburg • Herstellung: Bösmann Medien und Druck
GmbH & Co. KG • Redaktionsschluss 24.9.2024

Textnachweise:

Hans-Georg Schede: Die turbulente Entstehungsgeschichte der »Dreigroschenoper«. In: Ders.:
Bertolt Brecht. Die Dreigroschenoper, Braunschweig 2013 • Eric Segueda Wendpanga: Soziale
Ungleichheit wächst. In: Deutsche Welle: <https://www.dw.com/de/die-globale-schere-zwischen-reich-und-arm/a-15688312>

Schnell ins Stück und das Interview mit Jan Steinbach sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Zugunsten der besseren Lesbarkeit sind Kürzungen innerhalb der Texte nicht gekennzeichnet.
Die Rechtschreibung folgt den Quellen. Die Überschriften stammen zum Teil von der Redaktion.

Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen,
bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

Gefördert durch das

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

WDR 3





 **wortmann**

Besondere Momente erleben.

Genießen Sie die Kultur in Lippe.

Die Inszenierungen des Landestheaters lassen uns den Augenblick auf eine ganz besondere Weise erleben. Weil uns das Wohl unserer Mitmenschen wichtig ist, fördern wir die Kultur in der Region. Klingt gut, oder?

Weil's um mehr als Geld geht.



Sparkassen
in Lippe