

# *cabaret*



# STAATSOPERETTE



# BROADWAY IN DRESDEN

---

MUSICAL · TANZ · OPERETTE · REVUE · KONZERT · OPER

# *cabaret*

*buch von* **JOE MASTEROFF**

*nach dem Stück »ich bin eine kamera«*

*von* **JOHN VAN DRUTEN**

*und erzählungen von* **CHRISTOPHER ISHERWOOD**

*gesangstexte von* **FRED EBB**

*musik von* **JOHN KANDER**

*deutsch von* **ROBERT GILBERT**

*in der reduzierten orchesterfassung von* **CHRIS WALKER**

*originalproduktion am broadway unter leitung von* **HAROLD PRINCE**

## **AUFFÜHRUNGSRECHTE**

Felix Bloch Erben GmbH & Co.KG, Berlin

[www.felix-bloch-erben.de](http://www.felix-bloch-erben.de)

## *team*

**Musikalische Leitung** Peter Christian Feigel  
**Regie** Matthias Reichwald  
**Bühne** Karoly Risz  
**Kostüme** Nini von Selzam  
**Choreografie** Volker Michl  
**Dramaturgie** Judith Wiemers  
**Chorleitung** Thomas Runge  
**Sound-Design** Martin Wingerath

## *besetzung*

**Sally Bowles** Aswintha Vermeulen  
**Conférencier** Marcus Günzel  
**Clifford Bradshaw** Adrian Djokić  
**Fräulein Schneider** Silke Richter  
**Herr Schultz** Bryan Rothfuss  
**Ernst Ludwig** Gero Wendorff  
**Fräulein Kost** Kaya Loewe  
**Lulu, ein Kit Kat-Girl** Nina Kemptner  
**Telefon-Girl** Jeannette Oswald  
**Bobby** Eliton Da Silva de Barros  
**Max** Vladislav Vlasov

Ballett, Chor und Orchester der Staatsoperette Dresden

<b>Studienleitung</b>	Niki Liogka
<b>Musikalische Einstudierung und Korrepetition</b>	Aleksandra Borodulina, Minsang Cho, Eve-Riina Rannik
<b>Korrepetition Ballett</b>	Yoko Meißner
<b>Regieassistentz und Abendspielleitung</b>	Conny Poppe
<b>Choreografische Assistentz</b>	Mandy Coleman
<b>Inspizienz</b>	Kerstin Schwarzer
<b>Soufflage</b>	Jeannette Oswald
<b>Technische Direktion</b>	Stephan Aleith
<b>Technische Einrichtung</b>	Jörg Gerathewohl
<b>Licht</b>	Bertram Kunz
<b>Ton</b>	Diana Hütter, Tetsuro Kanai, Felix Hirthammer
<b>Werkstatt-Produktionsleitung</b>	Martin Neumann
<b>Produktionsleitung Kostüm</b>	Anke Aleith
<b>Ausstattungsassistentin</b>	Tina Schneiderat
<b>Masken und Frisuren</b>	Thorsten Fietze
<b>FSJ Regie / Ausstattung</b>	Benedikt Protze
<b>Regiehospitantz</b>	Helene Fordan

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen/Doreen Schwarz (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

**Premiere 17. April 2025, 18 Uhr**

Dauer ca. 2 Stunden 50 Minuten  
inklusive 25 Minuten Pause

# cabaret

## handlung

**1. Akt** Silvester 1929: Der junge amerikanische Schriftsteller Clifford Bradshaw reist nach Deutschland, um dort an seinem Roman zu arbeiten. Im Zugabteil lernt er Ernst Ludwig kennen, der die Bekanntschaft mit dem unscheinbaren Ausländer nutzt, um ein Gepäckstück unbemerkt über die Grenze zu schmuggeln. Angekommen in Berlin, vermittelt Ernst dem neuen Freund ein Zimmer in der bescheidenen Pension von Fräulein Schneider. Zu den dort residierenden Gästen gehören Herr Schultz, der einen kleinen Obsthandel betreibt, sowie Fräulein Kost, die ihren Lebensunterhalt mit sexuellen Dienstleistungen bestreitet. Abends taucht Cliff in die berauschte Welt des Cabarets ein. Im Kit Kat Klub präsentiert der Conférencier die schillernde Hauptattraktion des Bühnenprogramms: Showgirl Sally Bowles. Im Gespräch übers Tischtelefon entspinnt sich ein Flirt zwischen Cliff und Sally. Am nächsten Tag trifft Ernst zum Englischunterricht bei Cliff ein und bietet ihm an, einen Auftrag in Paris zu übernehmen, um sein Einkommen aufzubessern. Die beiden werden von Sally unterbrochen, die verkündet, sie werde bei Cliff einziehen müssen. Derweil unterhält Fräulein Kost ihre Kunden und Fräulein Schneider kommt Herrn Schultz näher.

Ein zweiter Frühling kündigt sich an, doch der unheilvolle „morgige Tag“ wirft seine Schatten voraus. Sally gesteht Cliff, dass sie schwanger ist. Unter finanziellem Druck nimmt Cliff den Auftrag Ernsts an, Schwarzgeld aus Paris nach Berlin zu bringen, obwohl er weiß, dass er damit in dessen ominöse politische Geschäfte involviert wird. Fräulein Schneider und Herr Schultz geben ihre Verlobung bekannt und laden zu einem ausgelassenen Fest ein. Als Herr Schultz ein jüdisches Lied präsentiert, gibt sich Ernst als Nationalsozialist zu erkennen und rät Fräulein Schneider von der Hochzeit ab. Fräulein Kost und Ernst stimmen eine Hymne auf ein neues Deutschland an.

**2. Akt** In die Pension und ins Cabaret sind Angst und Misstrauen eingezogen. Fräulein Schneider löst die Verlobung mit Herrn Schultz – zu groß ist die Sorge, sie könne ihren Gewerbeschein unter einer neuen Regierung verlieren. Herr Schultz versucht, sie und sich selbst zu beruhigen, doch die Bedrohung lässt sich nicht mehr ignorieren. Cliff schmiedet Pläne, um mit Sally nach Amerika zurückzukehren, doch sie weigert sich, von den politischen Entwicklungen Notiz zu nehmen und ihre Karriere aufzugeben. Es drängt sie zurück auf die Bühne. Im Kit Kat Klub kommt es zum Eklat zwischen Cliff und Ernst. Zurück in der Pension begegnet Cliff Herrn Schultz, der sich mit gepackten Koffern verabschiedet. Auch Sally trifft ein. Sie gesteht Cliff, die Schwangerschaft abgebrochen zu haben. Allein reist er ab. Zurück bleibt ein Cabaret, auf dessen Bühne eine neue Zeit beginnt.

# „*kleinste Risse*“

Interview mit Regisseur **Matthias Reichwald**

***Cabaret* an der Staatsoperette zu inszenieren war dir ein persönliches Anliegen.**

**Was interessiert dich an diesem Stoff?**

Es gibt zwei aufkeimende Liebesbeziehungen in dieser Geschichte – zwei zarte Pflänzchen, die beide sehr schnell wieder verblühen. Zum einen das Verhältnis zwischen den beiden aus dem Ausland eingereisten Sally und Cliff, zum anderen die Zuneigung zwischen der Vermieterin Fräulein Schneider und dem jüdischen Obsthändler Herr Schultz. Beide Beziehungen kommen durch die gesellschaftlichen Umstände unter die Räder. Dieses Nebeneinander der Konflikte, das private Drama im Politischen, der politische Riss im Privaten, erinnert an die großen Dramen Friedrich Schillers. Genau das hat mich an *Cabaret* immer fasziniert.

**In den letzten Jahren steht *Cabaret* auf vielen Theaterspielplänen. Warum ist es interessant, dieses Musical jetzt und hier in Dresden zu spielen?**

Das Stück beschreibt sehr plastisch den heraufziehenden Nationalsozialismus in den frühen 1930er Jahren. Es fängt in meinen Augen sowohl ein, wie dieses neue System Druck auf den Einzelnen und die Einzelne ausübt, als auch, wie es sich durch einschleichende Akzeptanz und stilles Einverständnis stückweise immer weiter festigt. Dieser erzählerische Fokus lässt auch einen gedanklichen Bogen zu den Fragen und Verwerfungen zu, mit denen die Stadtgesellschaft Dresdens heute politisch zu kämpfen hat. Letztendlich ist dies ein Stoff über Zuschreibung und Ausgrenzung, über das Auseinanderdriften von Menschen, die gerade eben noch gemeinschaftlich zusammenlebten. Ein Stoff über kleinste Risse und minimale Verschiebungen, über winzige Entscheidungen, die etwas verändern, und über die kleinen Momente des Lebens, an denen wir manchmal falsch abbiegen. Das ist nichts, was historisch spezifisch ist. All das, was im Stück durch eine gewisse Gruppendynamik geschieht, ist jederzeit und überall denkbar – und passiert auch hier bei uns. *Cabaret* hier in Dresden zu spielen, ist aber auch aus historischer Perspektive interessant.

**Was meinst du damit genau?**

Der NS-Staat war, neben allen Repressalien, eben auch eine Konsensdiktatur. Und die vermeintlich „unschuldige Kulturstadt“ Dresden spielte auch in der Zeit von 1933 bis 1945 eine spezielle Rolle. Es brannten bereits am 8. März 1933, also nur drei Tage nach der

Reichstagswahl, unter Polizeischutz die ersten Bücher – und das auf dem Wettiner Platz, über den man heute das Gelände des Kraftwerk Mitte betritt. Im Novemberpogrom von 1938 wurde im Herzen der Stadt die Alte Synagoge geplündert und niedergebrannt – ein Gebäude von Gottfried Semper. Es gab hier die Reichstheaterwoche, die Reichsgartenschau und darüber hinaus konkrete Pläne für ein monumentales Gau-Forum im Herzen der Altstadt. Die rund 5000 jüdischen Menschen, die in Dresden lebten, wurden wie überall im Land systematisch und vor aller Augen vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen. Das heißt, tausende Dresdner\*innen haben stillschweigend mitgetragen, dass jüdische Mitmenschen kein Buch ausleihen und keine Theater besuchen konnten. Später wurden sie in sogenannten „Judenhäusern“ und schließlich in einem riesigen Zwischenlager auf dem Hellerberg zusammengepfercht. Nur etwa 50 Menschen überlebten bis Februar 1945. Es ist aus meiner Sicht also besonders spannend, gerade hier diese Geschichte erlebbar zu machen und von den Figuren und ihren Nöten zu erzählen.

**Die Handlung beobachtet eine Handvoll Protagonist\*innen, in deren Leben sich langsam ein gesellschaftlicher Wandel einschleicht. Was sind das für Menschen?**

Das sind alles Menschen, die auf ihre ureigene Weise versuchen, ihres Glückes Schmied zu sein, sich mit dem Wind zu biegen und nicht unter die Räder zu kommen. Figuren, die

sich anpassen, die sich geschlagen geben, die sich ihre Sehnsüchte selbst verbieten oder sich am sogenannten Riemen reißen. Aber auch Figuren, die sich vergessen und vollkommen aus der Haut fahren können.

*das sind menschen,  
die versuchen,  
sich mit dem wind  
zu biegen*

**War die Romanvorlage *Leb wohl, Berlin* von Christopher Isherwood Inspiration für deinen Zugriff auf das Stück?**

Ja, sehr! Allein schon der Aspekt, dass Isherwood seine Berliner Geschichten zunächst *Die Verlorenen* nennen wollte, hat meine Lesart für den Stoff sehr geprägt. Ich finde zum Beispiel die Art der Beschreibung des Zusammenlebens der verschiedenen Untermieter\*innen im Hause Schneider absolut wunderbar – ein Kaleidoskop der Zeit, eine Art Arche Noah für gestrandete Lebenskünstler\*innen. Eine Person schläft beispielsweise im Wohnzimmer hinter einem Paravent, eine andere gar auf einem Zwischenboden.

**Apropos Künstler\*innen: An der Staatsoperette stehen ein Solist\*innen-Ensemble, ein Chor und Ballett zur Verfügung. Ihr habt euch für eine Kern-Truppe aus elf Spielenden entschieden. Wie kam es zu dieser Entscheidung und wie setzt sich die Gruppe zusammen?**

Ich wollte diesen Stoff sehr bewusst mit einer heterogenen Truppe erzählen. Ein Ensemble, in dem unterschiedliche künstlerische Biografien – Schauspieler\*innen, (Musical-)Sänger\*innen, Tänzer\*innen – miteinander verschmelzen und man einerseits die Individualität, aber andererseits auch die Kraft der Gemeinschaft feiert und ins Zentrum der Erzählung stellt. Für Momente großer gesellschaftlicher Bewegung und Veränderung bringen wir den Chor und das Ballett mit ins Spiel. Ansonsten lässt ein relativ kleiner Personenkreis diese Geschichte entstehen – im besten Fall wird sie dadurch besonders nahbar und gewinnt an Intensität.

**Wir sehen auf der Bühne nicht nur die Figuren der Handlung. Du hast im Zusammenhang des Konzepts immer auf die Ebene der Trägerinnen und Träger der Figuren verwiesen. Was ist damit gemeint?**

Man ist auf der Bühne in vielen Situationen einfach die Figur, in anderen aber eben manchmal auch „nur“ ihr Träger oder ihre Trägerin. Man beobachtet, begleitet, fokussiert mitunter Situationen, in denen die eigene Rolle eigentlich im Stück nicht anwesend ist, man aber trotzdem als Darsteller\*in den Moment des kollektiven Erzählens nicht gänzlich verlässt. Die Teilhabe an solchen Szenen kann dem Darsteller oder der Darstellerin eine bestimmte emotionale Aufladung schenken und den Impuls verändern, aus dem heraus man die eigene Figur wieder in das Spiel „einwechself“. Die Figur ist einem gewissermaßen anvertraut und an die Hand gegeben, man trägt sie sichtbar durch die Untiefen dieses Stücks und begleitet sie parallel dazu auch durch die Gruppendynamischen Prozesse innerhalb des Ensembles.

**Die Charaktere bewegen sich in einem ungewöhnlichen Stückaufbau. Es wird zwischen dem Kit Kat Klub und den Zimmern der Pension Schneider hin- und hergesprungen. Wie habt ihr die vielen Raumwechsel gelöst?**

Neben den beiden genannten gibt es zusätzlich dritte Orte im Stück, undefinierte wie etwa beim ersten musikalischen Erwachen des „Morgigen Tags“ und definierte wie der Zug oder das Obstgeschäft von Herrn Schultz. Wir haben uns bewusst für eine multifunktionale Spielfläche entschieden, für ein leeres Bühnenpodest, das im Shakespear'schen Sinne immer wieder neu überschrieben und immer wieder komplett neutralisiert werden kann. Man könnte auch sagen: Bretter, die für einen kurzen Moment eine kleine Welt bedeuten.

**Wofür steht dieses Cabaret – in was für eine Welt schauen wir hinein?**

Der Kit Kat Klub selbst ist sicherlich eine Art Zuhause für libertäre Freigeister, ein Hafen, vielleicht auch eine Nische für sexuelle Offenheit und politische Toleranz. Der vielbeschworene Schmelztiegel. Aber im Stückverlauf wird auch klar: Diese Welt ist nicht abgetrennt vom politischen Alltag, von wirtschaftlichen Realitäten, von einem Zeitgeist. Das Cabaret kann

ein schützender Raum sein, aber letztendlich ist auch dieser gesellschaftlichem Wandel unterworfen. In der Musicalhandlung – und mehr noch in unserer Setzung – wird das Cabaret politisiert.

**Was hat es mit der silbernen Welt auf sich, die sich wie eine Schicht über alles im zweiten Teil zieht?**

Es ist zum einen eine Art neuer Glanz für die Welt unserer Figuren, zum anderen aber für den Raum als solches auch eine Form der Versiegelung. Wir haben eine theatrale Übersetzung gesucht für die Ästhetik des neuen, restriktiven politischen Systems. Diese verbindet schicken Hochglanz mit dem Motiv der Entindividualisierung. Der Raum und das Spielbrett werden durch die Versilberung ein weiteres Mal neu überschrieben.

**Wo viele Inszenierungen von *Cabaret* den Nationalsozialismus mit historischen Elementen wie Hakenkreuzbinden und Uniformen auf die Bühne bringen, gibt es in dieser Inszenierung dergleichen fast nicht zu sehen. Warum diese Entscheidung?**

Zum einen hatte ich aus dem Bauch heraus Hemmungen, den Symbolen und Uniformen dieser Zeit ein weiteres Podium zu geben, und sei es auch nur als Theaterdekoration. Zum anderen wollten wir unbedingt vermeiden, dass man die Inszenierung wie ein historisches „Märchen“ lesen kann und sich als Zuschauende\*r innerlich auf eine unbeteiligt beobachtende Position zurückzieht in der Annahme, das Stück habe nichts mehr mit uns zu tun.

**Das Aufkommen einer neuen politischen Ordnung macht ihr szenisch vor allem an einer Figur fest: Ernst Ludwig. Was interessiert dich an ihm?**

Im Originalstück steht die politische Zeitenwende gewissermaßen noch vor der Tür und kündigt sich erst an, mir war es aber wichtig, auch Verantwortlichkeiten zu zeigen und etwas von dem Charisma Ernst Ludwigs einzufangen – der Figur, die deutlich mit einer nationalsozialistischen Gesinnung gezeigt wird. Der Verführer wird quasi zum Führer, auch wenn das natürlich ein großes und belastetes Wort ist.

***Cabaret* ist im Kern kein Show-Musical – die Musik kommt aus der kleinen Form, aus dem Kabarettistischen. Wie lässt sich trotzdem eine emotionale Kraft entfalten?**

Ich empfinde *Cabaret* eher als Collage, in seiner Struktur fast ähnlich einem Schauspiel mit Musik. Die Songs haben manchmal einen sehr politischen, fast aufklärerischen Charakter, nahezu im Sinne von Brecht und Weill. Es gibt keinerlei Musik als Dekoration, keine Musik, die einfach nur schön ist oder *nice to have*. Oft sind die Anlässe für die Songs sehr klar, die Verschneidung von Szene und Musik äußerst intelligent und vielsagend. Die Musik ist insgesamt sehr gestisch und in ihrer Direktheit auch emotional aufgeladen – ich hoffe, das Publikum empfindet das ebenso.

Das Gespräch führte Judith Wiemers.

# „wie geht's weiter?“

## über *Cabaret*

von Judith Wiemers

*Die Verlorenen* – so wollte Christopher Isherwood sie eigentlich betiteln, seine Novellen-Sammlung über das Berlin der frühen 1930er Jahre, die zur Grundlage des Musicals *Cabaret* (1966) wurde. In den literarischen Fragmenten, schließlich zusammengefasst als Roman *Goodbye to Berlin*, skizziert der amerikanische Schriftsteller ausgehend von seiner Zeit in der deutschen Metropole am Ende der Weimarer Republik eine Handvoll Figuren: Berliner Pflanzen und Zugereiste. Er lässt sie als Stellvertreter\*innen einer Ära auftreten, die nach dem einen Weltkrieg kurz aufblühte, aber durch Inflation und Weltwirtschaftskrise gezeichnet in die Arme der Nationalsozialisten und auf den nächsten Krieg zu taumelte. Isherwoods Protagonist\*innen irren – wie viele ihrer realen Patinnen und Paten – orientierungslos durch eine Gesellschaft, die unter sozialen Problemen ächzt und sich zunehmend gespalten in extreme politische Positionen flüchtet auf der Suche nach Führungsstärke. Den schwankenden Boden unter ihren Füßen machen sie zum Tanzparkett, lassen sich vom Jazz weiter aus dem Takt bringen – vergnügungssüchtig, gedankenverloren.

Ein Kabarett zum Ausgangspunkt einer Musical-Bearbeitung des Isherwood-Stoffes zu machen, kam also nicht von ungefähr. Joe Masteroff, Dialogautor des Dreiergespanns mit Komponist John Kander und Lieddichter Fred Ebb, sah in dem von ihm erdachten Titel *Cabaret* eine Metapher für Deutschland am Rande der Diktatur: aufgegeben, fratzenhaft, moralisch korrumpierbar. Wie in der Stückhandlung der *Kit Kat Klub* bot das berühmte Berliner Nachtleben der Zwischenkriegszeit Bürger\*innen und Schaulustigen ein Paralleluniversum, das für wenige Stunden vergessen ließ, was bei Tageslicht nicht zu ignorieren war: Armut, Arbeits- und Wohnungslosigkeit, Gewalt. Und es erlaubte auf und abseits der Bühne eine Art der Selbstaulebung und Freizügigkeit, die tagsüber verpönt, wenn nicht gar gesetzlich verboten war. Der *Führer durch das lasterhafte Berlin* von Curt Moreck, erschienen 1931, beschreibt, wie Städter vom Nachmittagstee ohne Pause bis in die Morgenstunden in allen erdenklichen Etablissements der Halb- und Unterwelt durchfeiern konnten. Von Vergnügungspalästen, wo Tischtelefone zum Flirt auf kurzer Distanz einluden, über Tingeltangel-Bühnen mit leicht bekleideten Damen jedweder Körperform bis hin zum Eldorado, einem Club für homosexuelle Männer mit Drag-Vorliebe, fanden sich sämtliche Nuancen und Fetische. Auch der queere Isherwood war für diese erotische Spielwiese nach Berlin gekommen. Nach einem ersten Besuch bei seinem Dichterfreund W. H. Auden zog es

ihn im November 1929 zurück in die Reichshauptstadt, die bis Mai 1933 sein Zuhause blieb. „Berlin bedeutete Jungs“, lässt sich in seiner Autobiografie lesen, und mit diesen Jungs verbrachte Isherwood durchwachte Nächte. Eine rein platonische Freundschaft hingegen pflegte er zu seiner Zimmernachbarin, der britischen Nachtclubsängerin Jean Ross – eine exaltierte Persönlichkeit, die offen über Sex und ihre Abtreibung sprach, und die Isherwood in der fiktiven Sally Bowles verewigte. Die *Cabaret*-Schöpfer kürten sie zur Attraktion des Kit Kat Klubs und zum durch die Szenen wirbelnden Dreh- und Angelpunkt ihres Musicals. Als männlichen Protagonisten wählten sie nicht etwa den an den Isherwood'schen Ich-Erzähler angelehnten Cliff, sondern einen Conférencier, der den Strudel der Zerstreuung in Gang setzt. Als schlüpfrige Figur steht er zwischen Spielebene und Zuschauenden, kommentiert zynisch, moderiert verführerisch. Als der politische Wind Richtung rechts dreht, bleibt unklar, auf welcher Seite er steht: eine treffende Chiffre für die oft behauptete Unschuld scheinbar unpolitischer Unterhaltung im Nationalsozialismus. Den Conférencier erdacht hatte Uraufführungsproduzent und -regisseur Harold Prince. In der Nachkriegszeit der 1950er Jahre erlebte er, als amerikanischer Soldat in Stuttgart stationiert, einen kleinwüchsigen Conférencier in einer zum *Club Maxim's* umfunktionierten ausgebombten Kirche. Die Haare streng gescheitelt und von Pomade glänzend, die Lippen zum Kussmund geschminkt, führte diese bizarre Figur durch das Programm.

Für die Musiksprache und eine nüchterne Grundstimmung bezog das *Cabaret*-Team seine Inspiration hingegen direkt aus dem Kosmos der Weimarer Republik. John Kander vertiefte sich in historische Aufnahmen Berliner Diseusen wie Claire Waldoff oder Margot Lion, die zur Klavierbegleitung Chansons von Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky und Kurt Weill zum Besten gaben. Der Sound, den Kander entdeckte, hatte nur wenig mit amerikanischem Jazz der 1920er Jahre zu tun. Vielmehr hatte sich in deutschen Städten nach Ende des Ersten Weltkriegs ein zwar von amerikanischer Musik inspirierter, aber eigenständiger Klang entwickelt. Das, was Berliner Bands wie etwa die Weintraub Synkopators zu Gehör brachten, war eine Mischung aus Tanzmusik, Chanson, New Orleans-Jazz und Clownerie. Der Tonfall des Jazz à la Berlin war – ganz im Sinne der Neuen Sachlichkeit – ungerührt, direkt, lakonisch. John Kander und Frank Ebb übernahmen ihn in *Cabaret* und die unverblümete Ansprache gepaart mit pointierten Dialogen, eingestreuten Show-Nummern und dem Milieu der zwiespältigen Berliner Zwischenkriegszeit war genau das Experiment, worauf der Broadway gewartet hatte. Die Uraufführung am 20. November 1966 machte das Stück und seine bis dato eher unbekanntem Schöpfer über Nacht zu einer Sensation und erneuerte das kriselnde Musical von Grund auf. Mit Lotte Lenya, die 1928 in Berlin die *Dreigroschenoper* mit aus der Taufe gehoben hatte und 1933 mit Kurt Weill Richtung Amerika geflohen war, stand – in der Rolle der Vermieterin Fräulein Schneider – die untergegangene Ära leibhaftig auf der Bühne.

Für ein amerikanisches Publikum war der theatrale Aufstieg der Nationalsozialisten mit einem Abstand von über 30 Jahren mitunter bereits aus einer emotionalen Distanz zu beobachten, und dennoch war *Cabaret* nie als nostalgischer Blick in die Vergangenheit konzipiert. Gewisse Überschneidungen zwischen der Weimarer Republik und dem Amerika der mittleren 1960er Jahre gab es denn auch, erlebte das Land doch offene Gewalt gegen Afroamerikaner\*innen im Zuge des Civil Rights Movement, eine Verschärfung des Vietnamkriegs und einen wirtschaftlichen Abschwung, der für manche Erinnerungen an die Great Depression weckte. Im Theater, ein erprobtes Refugium in krisengebeutelten Zeiten, ließen die *Cabaret*-Macher die Zuschauenden ihre eigene gesellschaftliche Verantwortung nicht vergessen. Der Bühnenbildner Boris Aronson montierte einen gigantischen Spiegel über der Spielfläche, der angeschrägt das szenische Geschehen, aber auch den Zuschauersaal reflektierte. Auch die oscarprämierte Verfilmung von Bob Fosse mit Liza Minelli in der Hauptrolle aus dem Jahr 1972 nutzt die Spiegelung des Publikums im Kit Kat Klub. Diese Geschichte geht uns alle an, scheint dieses Mittel zu sagen, denn sie erzählt im Kern von Menschen, die dabei zusehen, wie eine Demokratie zerfällt. Für das Gefühl der Ohnmacht, aber auch die Entscheidung, nicht aktiv zu werden im Angesicht sich zuspitzender Krisen, fand Christopher Isherwood direkt zu Beginn seines Romans *Goodbye to Berlin* ein berühmt gewordenes Bild: „Ich bin eine Kamera mit geöffnetem Verschluss – ziemlich passiv, aufnehmend, nicht denkend.“ Die erste Bearbeitung für die Bühne vom britischen Dramatiker John Van Druten im Jahr 1951 griff diese Formulierung als zentralen Gedanken in seinem Stücker Titel *I Am a Camera* auf. Sie treiben lassen – das tun eigentlich alle *Cabaret*-Figuren. Nur der Nationalsozialist Ernst Ludwig, der als schrecklicher Gewinner aus der Geschichte hervorgeht, handelt selbstbestimmt. Die anderen – Benachbarte, Freund\*innen, Liebende – lassen sich vergiften und verängstigen vom Hass auf die vermeintlich Fremden, von Populismus und Parolen. Sie kündigen ihre zwischenmenschlichen Beziehungen auf, driften auseinander. Wie in Schockstarre, schicksals ergeben, fragt Fräulein Schneider sich und uns im Theatersaal: „Wie geht's weiter?“

Das politische Anliegen und der implizite Handlungsauftrag von *Cabaret* bleibt über die Zeiten bestehen und ist im Hier und Heute so relevant, wie es seine Urheber sicher nie voraussahen. Selbst in der DDR, in der Importe aus dem kapitalistischen Ausland argwöhnisch beäugt wurden, ließ sich die Botschaft des Stücks mit der sozialistischen Parteilinie vereinbaren. 1976, kurz nachdem der Film auch in Ost-Kinos zu sehen war, feierte *Cabaret* als eines der ersten Musicals überhaupt an der Staatsoperette seine DDR-Erstaufführung. In internen Dokumenten rund um die Produktion fasst die Dramaturgin Gerhild Ortwein die Essenz des Stücks prägnant zusammen: „Es geht um Desinteresse an Politik, um Indifferenz, kleinbürgerliches Mitläufertum, das aus Angst um den Besitz und aus Opportunismus und der Karriere willen letzten Endes der politischen Verführung erliegt und damit zum Helfershelfer des Faschismus wird. Es geht darum, den Anfängen zu wehren.“