



# **DIE DREIGROSCHENOPER**

**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern  
von Bertolt Brecht nach John Gays «The Beggar's Opera»  
übersetzt aus dem Englischen von Elisabeth Hauptmann  
Musik von Kurt Weill**

**Mit der Rahmenhandlung «Mammon 1» von Dani Levy**

## **DIE DREIGROSCHENOPER**

Jonathan Jeremiah Peachum, Chef einer Bettlerplatte

**Thomas Reisinger**

Frau Peachum **Cathrin Störmer**

Polly Peachum, ihre Tochter **Paula Hans**

Macheath, Chef einer Platte von Strassenbanditen

**Thiemo Strutzenberger**

Brown, Polizeichef von London **Ingo Tomi**

Lucy, seine Tochter **Pia Händler**

Hackenfingerjakob **Elias Eilinghoff**

Münzmatthias **Jonas Anders**

Sägerobert **Vincent Glander**

Filch, einer von Peachums Bettlern/

Smith, erster Konstabler/Pastor Kimball **Florian Jahr**

Spelunkenjenny, Hure **Myriam Schröder**

Huren **Jonas Anders, Vincent Glander,**

**Thomas Reisinger, Ingo Tomi**

Mammon 1

Professor Pingan, Oberarzt und Spielleiter **Gen Seto**

Professor Wansui, Klinikdirektorin **Nahoko Fort-Nishigami**

Mammon Blau **Thomas Reisinger**

Mammon Schwarz-Weiss **Cathrin Störmer**

Mammon Schwarz **Paula Hans**

Mammon Orange **Thiemo Strutzenberger**

Mammon Weiss **Ingo Tomi**

Mammon Rot **Pia Händler**

Mammon Grün **Elias Eilinghoff**

Mammon Lila **Jonas Anders**

Mammon Gelb **Vincent Glander**

Mammon Gold **Florian Jahr**

Mammon Rosa **Myriam Schröder**

**Statisterie des Theater Basel**

Basel Sinfonietta

Flöte **Regula Bernath, Julian Cawdrey** Posau-  
ne **Anita Kuster, Artur Smolyn** Violoncello **Ekachai**  
**Maskulrat, Martina Brodbeck** Fagott **Till Schnei-**  
**der, Lucas Rössner** Kontrabass **Claudia Brunner,**  
**Sven Kestel** Bandoneon **Jonathan Blaty, Roland**  
**Senft** Klavier **Carlos Gil Gonzalo, Ludovic Van**  
**Hellemont** Harmonium, Celesta **Nadia Belneeva,**  
**Julia Vogelsänger** Gitarre, Banjo, Hawaiigitarre **Urs**  
**Stirnemann, Carlos Vega** Schlagzeug **Kai Littkopf,**  
**Fran Lorkovic** Klarinette **Hanna Langmeier Stenz,**  
**Guido Stier** Pauke **Thomas Waldner, Matthias**  
**Würsch** Trompeten **Lukasz Gothszalk, Jens Bra-**  
**cher, Stephan Jourdan** Saxofone **Sandra Brigger,**  
**Sascha Armbruster, Remo Schnyder**

Inszenierung **Dani Levy**

Musikalische Leitung **Johannes Kalitzke**

Bühne und Video **Jo Schramm**

Kostüme **Jana Findekle, Joki Tewes**

Licht **Roland Edrich**

Dramaturgie **Constanze Kargl, Juliane Luster**

**Premiere** am 8. Februar 2018 im Theater Basel,  
Grosse Bühne

**Aufführungsrechte** Suhrkamp Verlag Berlin

Musikalische Assistenz/Nachdirigat **Nikolaus Reinke**  
Studienleitung **Ansi Verwey**  
Korrepetition **Stephen Delaney, Mihai Grigoriu**  
Regieassistenz **Barbara Luchner,**  
**Maria-Magdalena Kwaschik**  
Bühnenbildassistenz **Frederike Malke**  
Kostümassistenz **Janina Baldhuber, Miriam Balli**  
Dramaturgieassistenz **Sabine Egli**  
Soufflage **Agnes Mathis**  
Inspizienz **Thomas Kolbe**  
Beleuchtungsinspizienz **Fabian Degen, Orina Vogt**  
Regiehospitantz **Sophie Eglin, Orina Vogt, Nora Wahl**  
Bühnenbildhospitantz **Sarah Taroni**  
Dramaturgiehospitantz **Nadine Fritsche**

Für die Produktion verantwortlich:  
Bühnenmeister **René Flock, Jason Nicoll**  
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**  
Ton **Robert Hermann, Jan Fitschen**  
Video **David Fortmann, Cedric Spindler**  
Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer, Corinne Meyer,**  
**Hans Wiedemann, Nathalie Pfister, Jarmila Ramijoue**  
Maske **Susanne Tenner, Daniela Hoseus**  
Ankleidedienst **Barbara Rombach-Dreyer, Nicole Persoz,**  
**Mario Reichlin**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung  
nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten  
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**  
**Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula**  
**Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**  
**Liliana Ercolani**  
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Eine spartenübergreifende Produktion von Schauspiel  
und Oper

Presenting Sponsor:



# PSYCHODRAMA IM WELTALL

Ein Gespräch mit Dani Levy

**Du arbeitest als Filmemacher und hast bereits zahlreiche bei Kritik und Publikum gleichermaßen erfolgreiche Kinofilme gedreht, deren Drehbücher du meistens selbst geschrieben hast. Worin besteht für dich der Reiz, einen klassischen kanonisierten Dramentext zu inszenieren?**

Zuerst muss ich sagen, dass es eine grosse Herausforderung für mich ist, einen Text zu inszenieren, der nicht mein eigener ist, da ich bislang mit meinen eigenen Texten weder eine Interpretationsproblematik hatte noch mich an der Sprache reiben musste. Ich habe Theaterregisseure immer dafür bewundert, dass es ihnen gelingt, sich gemeinsam mit den Schauspielern einen fremden Text anzueignen. Diese Arbeit, die am Theater alltäglich ist, war für mich ungewohntes Terrain. Ausserdem ist «Die Dreigroschenoper» kein Stück, das sich so einfach aufdröseln lässt. Meine Stärke und Kernkompetenz ist es, Stücke zu inszenieren oder Filme zu machen, die psychologisch nachvollziehbar sind. Bei der «Dreigroschenoper» ist eine völlig andere Qualität gefragt, die mich auch reizt, da ich etwas Neues ausprobieren kann. Es war für mich von Anfang keine Option zu sagen, dass ich «Die Dreigroschenoper» mit den Mitteln des realistischen Films inszeniere, was in den 1930er-Jahren beispielsweise gemacht wurde, als das Stück zum ersten Mal verfilmt wurde, oder auch von Wolfgang Staudte in den 1960er-Jahren.

**Was sind die eklatantesten Unterschiede in deiner Arbeitsmethode mit Schauspielern am Theater und im Film?**

Der grösste Unterschied ist, dass ich mit Schauspielern im Film sehr punktuell an einer Szene arbeite. Manchmal mit mehr, manchmal mit weniger Erfolg. Ich versuche, Schauspieler authentisch wirken zu lassen, ihnen die Angst zu nehmen, und auch wenn ihnen das in den einzelnen Takes nur fallweise gelingen sollte, ist die Szene «im Kasten». Im Theater heisst es immer «nach dem Ziel ist vor dem Ziel». Jeder Punkt, den man erreicht hat, kann am nächsten Tag wieder weg sein, das heisst, ich muss mit Schauspielern

eine viel solidere Basis erschaffen, damit das in der Probe Entwickelte wiederhol- und rekonstruierbar ist. Der zweite eklatante Unterschied ist, dass ich beim Film monatelang Zeit habe, alles, was in der Arbeit entstanden ist (Drehbuchschriften, Überarbeiten, Besetzen, Drehen, Licht, Kamera usw.) im Schnitt zu gestalten. Ich habe also nochmals eine Redaktion nach der eigentlichen Arbeit, und die fehlt mir im Theater: Zwischen dem Zeitpunkt des ersten Gesamtablaufs und der Premiere liegt maximal eine Woche. Deswegen denke ich, dass Regisseure und Schauspieler am Theater viel wagemutiger sind als im Film. Im Film gibt es immer eine Art Sicherheitsnetz – ich fühle mich nie so exponiert, so nackt, so im kalten Wind, vor allem, wenn es dann auf die Endproben zugeht.

**Warum hat «Die Dreigroschenoper», die sich regelmässig auf diversen Spielplänen findet, deiner Meinung nach in den letzten neunzig Jahren nichts an ihrer Beliebtheit verloren?**

Ich glaube, das liegt an Brechts Sprache und den eindrücklichen Szenen und selbstverständlich an der grossartigen Musik Weills. Nicht umsonst sind die Songs auch deshalb auf eine Art unsterblich, weil sich die Poesie Brechts kongenial mit den Melodien Weills verbindet. Trotzdem ist es eine Herausforderung, «Die Dreigroschenoper» heute auf die Bühne zu bringen. Es gibt Autoren, deren Dramen einfacher zu inszenieren sind – Brecht ist tatsächlich sehr definiert, aus der «Dreigroschenoper» könnte man schon aus rein rechtlichen Gründen keinen dadaistischen Abend machen, und ich glaube, dass das Stück sich dazu auch einfach nicht anbietet.

**Du fügst der «Dreigroschenoper» eine Rahmenhandlung hinzu, die in einer psychiatrischen Klinik für erkrankte Manager spielt. Wie kamst du auf dieses Setting?**

Ich war von Anfang an überzeugt, dass dies für mich die richtige Herangehensweise ist, das Stück zu inszenieren. Der Grundgedanke, «Die Dreigroschenoper» von den Patienten als Teil ihrer Therapie spielen zu lassen, ist einerseits leicht verständlich, aber wie ich finde auch ziemlich witzig. Durch diese Rahmung fühle

ich mich als Regisseur frei. Sie erlaubt mir, der Brecht'schen Realität, die meiner Meinung nach überhaupt nicht darstellbar ist, ein wenig zu entkommen, mit meiner Inszenierung aber dennoch den Grundsätzen des epischen Theaters zu entsprechen. Ich sehe drei Möglichkeiten, sich der «Dreigroschenoper» zu nähern: Entweder entscheidet man sich für einen radikalen Realismus, was ich für mich ausgeschlossen habe, oder man unternimmt das Gegenteil davon und bricht das Stück auf. Als dritte Möglichkeit bietet sich an, den Showcharakter der Vorlage zu unterstreichen – und das versuche ich mit meiner Idee der Klinikebene, da die Patienten, indem sie in andere Rollen schlüpfen müssen, im weitesten Sinne auch Teil einer Show sind.

### **Wieso befindet sich deine asiatische Psychiatrie im Weltall und in der Zukunft?**

Viele Stücke Brechts spielen in Asien, insbesondere in China, oder sind zumindest asiatisch inspiriert. Ich sehe in der rituellen Kultur Asiens und den strengen gesellschaftlichen Konventionen einen Nährboden für die Auseinandersetzung mit Brecht. In meiner Inszenierung betritt man einen Fantasieraum, der mit Brecht verknüpft ist und gleichzeitig auch Vergnügen bereitet, während damit keine Konkurrenzrealität aufgebaut wird. Die Klinik im Weltall, mit ihren eigenen Gesetzen, hat symbolischen Charakter und grenzt sich damit konsequent von der Realität ab. Sie hat etwas sehr Beispielhaftes. Das gibt mir Freiheit bei der Erschaffung der Charaktere und verleiht der Inszenierung eine zusätzliche Spielebene, was wiederum Brechts Vorstellung vom epischen Theater entspricht.

### **Die Patienten müssen «Die Dreigroschenoper» als Psychodrama spielen. Was ist das Ziel der Behandlung?**

Das Ziel der Behandlung ist kurz gesagt, die Kapitalisten wieder gesund zu machen. Die Klinik, die sich eigentlich als antikapitalistisches Unternehmen versteht, bewirkt mit dieser Behandlung aber das Gegenteil und arbeitet dem Kapitalismus letztendlich sogar in die Hände, indem sie erkrankte Manager, Banker, Juristen und Politiker für das System wieder

einsatzfähig macht, anstatt sie von der Krankheit des Kapitalismus selbst zu heilen. Diese Widersprüchlichkeit lässt mich eben auch an das heutige China denken, ein kommunistisch regiertes Land, das sich aber gänzlich den Prämissen des Turbokapitalismus verschrieben hat. Dies zeigt nicht zuletzt einen eklatanten Widerspruch unserer Zeit: die Diskrepanz zwischen unseren ethisch-philosophischen oder ideellen Vorstellungen vom Zusammenleben und der kalten ökonomischen Realität.

Mac

**DAS SOLL ICH ALLES  
SELBER AUSDENKEN?  
ICH VERLANGE JA  
KEINE OPER HIER.**

Bertolt Brecht, «Die Dreigroschenoper»

# DIE PROLETARISIERUNG DES THEATERS DURCH DEN KLANG DER MUSIK

Ein Gespräch mit Johannes Kalitzke

**Bertolt Brecht und Kurt Weill wollten mit der «Dreigroschenoper» ein völlig neues Genre des musikalischen Theaters schaffen. Wie hat Weill dieses Anliegen in seiner musikalischen Sprache umgesetzt?**

Er hat Formen in das Musiktheater eingeführt, die in einer herkömmlichen Oper bis zu dieser Zeit nicht hätten vorkommen können, nämlich solche der Strassenmusik und eine für die grossstädtische Halbwelt gebräuchliche Mischung aus Tanztypen. Auch das kleine Orchester enthält analog zur Brecht'schen Ästhetik Instrumente, die man damals nur auf der Strasse fand: Drehorgel, Akkordeon, Banjo etc. Es ging ihm um eine Art Proletarisierung des Theaters, auch durch den Klang der Musik.

**Weill greift immer wieder auf bestehende musikalische Formen zurück. Welche sind das? Und mit welchem Effekt hat er sie an den verschiedenen Stellen eingesetzt?**

Walzer, Wiegenlied und Marsch sind Elemente, die auch dem Bänkeltanz und der Moritat nahestehen. Ausserdem schlägt er damit eine Brücke zur Musiktradition, die er ja nicht zerstören, sondern parodieren wollte.

**Im Rahmen der Aufführungsgeschichte wird «Die Dreigroschenoper» als wahres Zwitterwesen zwischen Oper und Schauspiel angesehen – von beiden Sparten oder auch gemischt wird sie aufgeführt. Woher rührt diese Unentschiedenheit?**

Das Dilemma besteht darin, dass viele Gesangelemente durchaus als Klischees der Opernpraxis gesehen werden müssen, teils beabsichtigt als Parodie, teils aber auch dem Umstand geschuldet, dass Weill wie ja auch Hanns Eisler von der spätromantischen Tradition geprägt war. Das rechtfertigt eine Besetzung im Sinne der Oper. Der Inhalt des Stücks verlangt andererseits eine musikalische Interpretation, die sich weniger vom Singen als vom Sprechen her versteht. Die Melodien müssen sich als Träger der Diktion

verstehen lassen. Hier eignet sich der Stimmklang von Schauspieler\_innen oft besser.

**Du hast «Die Dreigroschenoper» bereits einmal dirigiert mit einer Besetzung aus Sänger\_innen und einem Schauspieler. Nun hast du es mit einer reinen Schauspieler\_innenbesetzung zu tun. Welche Variante bevorzugst du und warum? Worin liegen die Unterschiede?**

Ich bevorzuge den Unterschied selbst, sozusagen. Beide Varianten sind reizvoll, die Variante mit Schauspieler\_innen ist natürlich etwas grober im stimmlichen Ausdruck, kommt aber dem unstilisierten, ja ordinären Ausdruck, den sich Brecht und Weill vorgestellt haben, näher, auch wenn zum Ende hin die Herausforderungen für Laien recht hoch werden. Ich bin jedenfalls froh, das Werk unter anderen Umständen noch einmal neu erleben zu können.

**Weill sagte selbst: «Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann.» Worin bestehen die Herausforderungen für das Schauspielensemble?**

Dass die Sänger\_innen erst einmal eine Stimmkraft aufbauen, um im Saal gehört zu werden. Aber Volumen aufbauen geht erfahrungsgemäss relativ schnell. Und wenn eine gewisse Grundmusikalität dazukommt, ist die eingängige Melodik des Stückes auch gut umsetzbar. Grundregeln des Bühnenverkehrs, also auf den Dirigenten schauen, Pausen mitlernen etc., sind manchmal aber neu.

**Die Musik der «Dreigroschenoper» wurde schon oft bearbeitet, von kleineren Instrumentalbesetzungen, Bands etc. gespielt. Für welche Besetzung habt ihr euch für die Neuinszenierung am Theater Basel entschieden? Worin liegen für dich die Vorteile dieser Besetzung?**

Weill hatte sich gewünscht, dass man die Instrumentation und die Musik im Ganzen nicht verändert. Es gibt einige autorisierte Ausnahmen, aber das Flair des Weill'schen Stils vermittelt sich immer noch am besten durchs Original. Welches wir hier auch wiedergeben.

# DANI LEVY

Geboren 1957 in Basel. Nach mehreren Filmprojekten und Theaterengagements in Basel und Berlin legte er mit dem Film «Du mich auch» 1986 sein Regiedebüt vor und drehte in Deutschland und den USA. Gemeinsam mit Stefan Arndt, Wolfgang Becker und Tom Tykwer gründete er 1994 die Filmproduktionsfirma X Filme Creative Pool in Berlin, welche mit Levys «Stille Nacht» 1995 ihren ersten Film auf die Leinwand brachte. Bekannt ist Levy für seine Filme «Menschugge» (1985), seine jüdische Komödie «Alles auf Zucker» (2005), für die er mit zahlreichen Preisen, darunter dem Deutschen Filmpreis und dem Ernst Lubitsch Preis ausgezeichnet wurde, «Mein Führer – Die wahrste Wahrheit über Adolf Hitler» (2007) und «Väter, das Leben ist zu lang» (2010). 2012 inszenierte er für das Schweizer Fernsehen den Tatort «Schmutziger Donnerstag» und legte 2015 für die ARD eine weitere abendfüllende Spielfilmkomödie, «Der Liebling des Himmels», vor. Neben dem Kino führte er auch mehrfach am Theater Regie, so inszenierte er 2004 das Stück «Freie Sicht aufs Mittelmeer» am Theater Basel sowie 2015 die Gesellschaftssatire «Schweizer Schönheit» am Schauspielhaus Zürich. Dani Levy lebt seit 1980 in Berlin und sieht seine jüdisch-schweizerischen Wurzeln als wichtigen Teil seines Lebens und künstlerischen Schaffens. Zuletzt entstand 2016 die Komödie «Die Welt der Wunderlichs». Nach 14 Jahren inszeniert Dani Levy mit «Die Dreigroschenoper» wieder am Theater Basel.

# JOHANNES KALITZKE

Geboren 1959 in Köln, studierte ebenda Kirchenmusik sowie Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium führte ihn zudem nach Paris an das Institut IRCAM, wo er von Vinko Globokar unterrichtet wurde. Sein Erstengagement als Dirigent erhielt er 1984 am «Musiktheater im Revier» in Gelsenkirchen, wo er von 1988 bis 1990 als Chefdirigent tätig war. Ab 1991 übernahm er die künstlerische Leitung der «Musikfabrik» des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen. Johannes Kalitzke ist regelmässig als Gastdirigent bei Ensembles wie dem Klangforum Wien oder dem Collegium Novum und zahlreichen Sinfonieorchestern wie dem des WDR, der BBC oder der Münchner Philharmoniker tätig. Für die musikalische Leitung zeichnete Kalitzke u. a. bei Opernproduktionen an der Staatsoper Unter den Linden, an der Stuttgarter Oper, bei den Wiener Festwochen und bei den Salzburger Festspielen verantwortlich. Kompositionsaufträge erhielt er u. a. für die Donaueschinger Musiktage, die Wittener Tage für neue Musik und verschiedene Rundfunkorchester. Des Weiteren wurde er für zahlreiche Opern und Stummfilm-Orchestermusiken beauftragt. Neben der Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat hat Johannes Kalitzke seit 2015 eine Professur für Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg inne. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München.



**Meine Damen und Herren, ich verabschiede mich hiermit von Ihnen und danke Ihnen, dass Sie gekommen sind. Einige von Ihnen sind mir sehr nahege- standen. Dass Jenny mich angegeben haben soll, erstaunt mich sehr. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, dass die Welt sich gleichbleibt. Das Zusammentref- fen einiger unglücklicher Umstände hat mich zu Fall gebracht. Gut – ich falle.**