Die Dreigroschenoper

Schauspiel

Die Dreigroschenoper

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

---

3 Stunden 15 Minuten mit Pause

With English surtitles

Jonathan Jeremiah Peachum – Jörg Pohl
Celia Peachum, seine Frau – Barbara Colceriu
Polly Peachum, deren Tochter – Aenne Schwarz, Shelia Bluhm
Macheath – Sven Schelker
Brown, Polizeichef – Thomas Niehaus
Lucy, seine Tochter – Cécilia Roumi
Spelunken-Jenny – Elmira Bahrami
Filch / Smith – Paul Schröder
Die Platte / Huren – Elmira Bahrami, Shelia Bluhm,
Barbara Colceriu, Thomas Niehaus, Jörg Pohl, Paul Schröder,
Aenne Schwarz

Bandleitung, Trompete – Anita Wälti
Klavier – Ludovic Van Hellemont
Schlagzeug – Mikołaj Rytowski
Gitarre, Banjo – Rasmus Nissen
Reed 1 – Charlotte Lang
Reed 2 – Lennard Fiehn, Raphael Skoda
Posaune – Ferdinand Silberg
Kontrabass – Aleksander Gabryś

Inszenierung – Antú Romero Nunes
Musikalische Leitung – Sebastian Hoffmann
Bühne – Florian Lösche
Kostüme – Victoria Behr
Lichtdesign – Benjamin Zimmermann
Ton – Jan Fitschen, Miriam Reinhardt
Dramaturgie – Matthias Günther / Angela Osthoff

Produktionsleitung – Flavia Kistler
Korrepetition – Yang Wu / Alexandra Kasatkina
Regieassistenz / Abendspielleitung – Nima Aron Zarnegin
Bühnenbildassistenz – Kristel Evelyn Khan
Kostümassistenz – Karoline Gundermann
Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli
Soufflage – Claudia Karnos
Stimmcoaching – Georgia Knower
Übertiteleinrichtung – Panthea / Lea Vaterlaus
Übertitelinspizienz – Nora Maritz
Produktionshospitanz – Vera Rieger

Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Jason Nicoll, Tobias Vogt
Beleuchtungsmeister – Christian Foskett
Requisite – Tim Fiedler, Frederike Malke-Recinos,
Corinne Meyer, Flynn Meyer, Bernard Studer-Liechty,
Matthias Wäckerlin
Maske – Susanne Tenner, Kay Klettner, Anastasia Schischkin
Ankleidedienst – Mario Reichlin, Natalie Hauswirth,
Florentino Mori, Julia Stöcklin, Désirée Müller,
Charlotte Christen, Anne Hälg
Technische Assistenz und Sicherheit – Helga Gmeiner

Technischer Direktor – Peter Krottenthaler
Bühnenobermeister – Mario Keller
Leitung der Beleuchtung – Cornelius Hunziker
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Leitung Möbel / Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite / Pyrotechnik – Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson

Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Mitarbeit Kostümleitung – Florentino Mori
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Eva Ott, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung / Hüte – Gerlinde Baravalle, Liliana Ercolani
Kostümfundus – Laura Felix-Fatima Marty,
Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Leitung Maske – Gabriele Martin, Stv. Ursel Frank

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.

Aufführungsrechte: Suhrkamp Verlag AG Berlin

Eine Übernahme des Thalia Theaters Hamburg

Mit besonderem Dank an Uiard mit Tanja Groneberg
und Joël Unkauf sowie an Judith Vrancken
für die Unterstützung bei den Tangotanzschritten.

Premiere am 13. Januar 2024, Grosse Bühne

Die Zuhälterballade

In einer Zeit, die längst vergangen ist,
Lebten wir schon zusammen, sie und ich.
Die Zeit liegt fern wie hinter einem Rauch,
Ich schützte sie und sie ernährte mich.
Es geht auch anders, doch so geht es auch.
Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unserm Bett
Und drückte mich zu meinem Kirsch und war sehr nett.
Und wenn er blechte, sprach ich zu ihm: Herr
Wenn Sie mal wieder wollen – bitte sehr.
So hielten wir‘s ein gutes halbes Jahr
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

In jener Zeit, die nun vergangen ist,
War er mein Freund und ich ein junges Ding
Und wenn kein Zaster war, hat er mich angehaucht,
Da hiess es gleich: Du, ich versetz dir deinen Ring.
Ein Ring, ganz gut, doch ohne geht es auch.
Da wurde ich aber tückisch, na ja, weisste:
Ich fragt ihn manchmal direkt, was er sich erdreiste,
Da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt.
Da bin ich manchmal direkt drauf erkrankt!
Das war so schön in diesem halben Jahr,
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

Zu jener Zeit, die nun vergangen ist,
Die aber doch nicht ganz so trüb wie jetzt war.
Wenn man auch nur bei Tag zusammenlag,
Da sie ja, wie gesagt, nachts meist besetzt war!
(Nachts ist es üblich, doch geht’s auch bei Tag!)
Und damals war ich ja dann auch mal hops von dir.
Da machten wir’s dann so: Dann lag ich unter ihr
Weil er das Kind nicht schon im Leib erdrücken wollte,
Das aber doch dann in die Binsen gehen sollte.
Und dann war auch bald aus das halbe Jahr
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

Bertolt Brecht über ‹Die Dreigroschenoper›

Die Handlung

Die ‹Dreigroschenoper›, in England durch zwei Jahrhunderte unter dem Titel ‹The Beggar's Opera› in allen englischen Theatern gespielt, führt in das Milieu von den Verbrechervorstädten Londons, Soho und Whitechapel, die vor zweihundert Jahren so wie heute die Zufluchtsstätte der ärmsten und nicht immer durchsichtigsten Schichten der Londoner Bevölkerung waren. Herr Jonathan Peachum schlägt aus dem Elend auf seine originelle Weise Kapital, indem er gesunde Menschen künstlich zu Krüppeln herausstaffiert und sie betteln schickt, um aus dem Mitleid der wohlhabenden Stände seinen Profit zu ziehen. Er tut das keineswegs aus angeborener Schlechtigkeit. «Ich befinde mich auf der Welt in Notwehr», das ist sein Grundsatz, der ihn in allen seinen Handlungen zur schärfsten Entschiedenheit zwingt.
Er hat in der Londoner Verbrecherwelt nur einen ernsthaften Gegner, und das ist der junge, von den Dämchen vergötterte Gentleman Macheath. Dieser hat Peachums Tochter Polly entführt und auf eine ganz groteske Weise in einem Pferdestall geheiratet. Als Peachum von der Heirat mit seiner Tochter erfährt – die ihn nicht so sehr aus moralischen Gründen schmerzt wie aus sozialen –, beginnt er einen Krieg auf Leben und Tod mit Macheath und seiner Gaunerplatte, dessen Hin und Her den Inhalt der ‹Dreigroschenoper› bildet. Aber schliesslich wird Macheath in des Worten wirklichster Bedeutung vom Galgen herab gerettet, und in einem grossen, etwas parodistischen Opernschluss geht die ganze Affäre gut aus. ‹The Beggar's Opera› wurde im Jahre 1728 zum ersten Mal in Lincoln's Inn Theater aufgeführt.

Der Titel bedeutet nicht etwa, wie manche deutsche Übersetzer geglaubt haben: ‹Die Bettleroper›, d.h. eine Oper, in der eben Bettler vorkommen, sondern ‹Des Bettlers Oper› d.h. eine Oper für Bettler. ‹The Beggar's Opera›, auf Anregung des grossen Jonathan Swift verfasst, war eine Händel-Travestie und hatte, wie berichtet wird, den grossartigen Erfolg, dass Händels Theater ruiniert wurde. Da uns heute ein so grosser Anlass zur Parodie wie die Händelsche Oper fehlt, wurde jede Absicht zu parodieren aufgegeben: die Musik ist vollständig neu komponiert. Nicht fehlen uns Heutigen die soziologischen Anlässe von ‹The Beggar's Opera›: wie vor zweihundert Jahren haben wir eine Gesellschaftsordnung, in der so ziemlich alle Schichten der Bevölkerung, allerdings auf die allerverschiedenste Weise, moralische Grundsätze berücksichtigen, indem sie nicht in Moral, sondern natürlich von Moral leben. Formal stellt die ‹Dreigroschenoper› den Urtypus einer Oper dar: sie enthält die Elemente der Oper und die Elemente des Dramas.

Selbstinterview

Was meinen Sie, macht den Erfolg der ‹Dreigroschenoper› aus?
Ich fürchte, all das, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische. Als die ‹Dreigroschenoper› Erfolg gehabt hatte, machte man einen Film daraus. Man nahm für den Film all das, was ich in dem Stück verspottet hatte, die Romantik, die Sentimentalität usw., und liess den Spott weg. Da war der Erfolg noch grösser.

Und worauf wäre es Ihnen angekommen?
Auf die Gesellschaftskritik. Ich hatte zu zeigen versucht, dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der Strassenbanditen ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben.

Winke für den Schauspieler

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 usf.

Über das Singen der Songs

Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, dass er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stehts voneinander getrennt bleiben, und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermasses der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muss nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr,

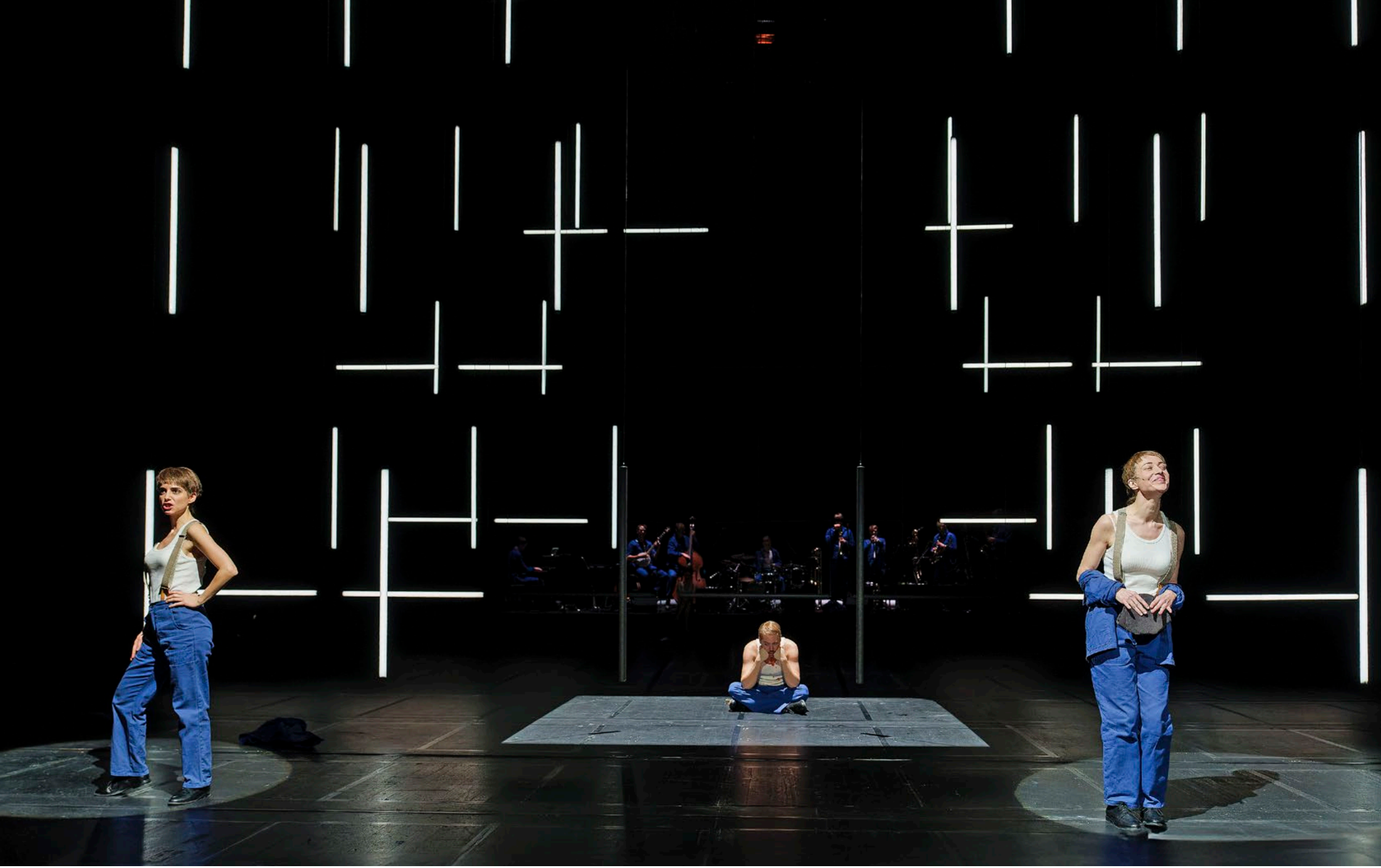
den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise anderen anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die Ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches grosse Wirkung haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muss dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuss an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usf.). Besonders beim Lied ist es wichtig, dass «der Zeigende gezeigt wird».

Ballade vom angenehmen Leben

Da preist man nun das Leben grosser Geister
Das lebt mit einem Buch und nichts im Magen
In einer Hütte, daran Ratten nagen –
Mir bleibe man vom Leib mit solchem Kleister!
Das simple Leben lebe, wer da mag!
Ich habe (unter uns) genug davon.
Kein Vögelchen, von hier bis Babylon
Vertrüge diese Kost nur einen Tag.
Was hilft da Freiheit? Es ist nicht bequem.
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Die Abenteurer mit dem kühnen Wesen
Und ihrer Gier, die Haut zu Markt zu tragen
Die stets so frei sind und die Wahrheit sagen
Damit die Spiesser etwas Kühnes lesen:
Wenn man sie sieht, wie das am Abend friert
Mit kalter Gattin stumm zu Bette geht
Und horcht, ob niemand klatscht und nichts versteht
Und trostlos in das Jahr fünftausend stiert –
Jetzt frag ich Sie nur noch: Ist das bequem?
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Ich selber könnte mich durchaus begreifen
Wenn ich mich lieber gross und einsam sähe.
Doch sah ich solche Leute aus der Nähe
Da sagt ich mir: Das musst du dir verkneifen.
Armut bringt ausser Weisheit auch Verdruss
Und Kühnheit ausser Ruhm auch bittre Mühn
Jetzt warst du arm und einsam, weis' und kühn
Jetzt machst du mit der Grösse aber Schluss.
Dann löst sich ganz von selbst das Glücksproblem:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!



Die Gefühle rationalisieren, weil man Angst vor ihnen hat

Angela Osthoff: Wie ist deine Beziehung zu Brecht?

Antú Romero Nunes: In meiner Schulzeit, als ich dachte, ich will Theater machen, habe ich mir die Spectaculum-Bände genommen und gemerkt, dass Brecht wichtig ist. Da habe ich all seine Stücke gelesen. Und ich habe in der Dreigroschenoper einmal eine Hure gespielt, als ich selber Assistent war, in einem Freilichttheater – es gab nicht viel Geld und deshalb mussten auch die Assistenten spielen – ich war die alte Hure 2. Ich musste auch mitsingen. Deshalb kenne ich das Stück wirklich in- und auswendig. Mit 19 war ich in Chile im Theater und als ich gemerkt habe, dass die wie Brecht arbeiten, habe ich angefangen im Theater zu rauchen. Ich dachte, das muss man so machen. Der Regisseur hat mich darauf angesprochen: Wieso hast du geraucht? Weil du so schreibst, wie Brecht, habe ich gesagt. Und so bekam ich meine erste Assistenz in Chile. Dort habe ich viele Versuche von politischem Verfremdungstheater erlebt. Im Studium an der Ernst Busch haben wir Brechts ‹Kleines Organon› durchgenommen, den Schlüssel zum Spiel: Den Verfremdungseffekt gab es natürlich schon bei Shakespeare. Aber damals wurde die Technik noch nicht benannt. Die Verfremdungstechnik ist

eine Beschreibung vom Abstand, den man als Schauspieler:in zur Figur haben muss. Wenn es dafür einen Namen gibt, kann man ihn einsetzen. Und Brecht hatte damals die emotionalsten Schauspieler:innen der Welt: Helene Weigel und Konsorten, die waren alle totale Emotionsmaschinen. Wenn Schauspieler:innen auf der Probe mit vielen Gefühlen loslegen, ist die Frage, wie man das ordnet, wenn man nicht darüber sprechen kann. Und Brecht hat eine Möglichkeit gefunden, darüber zu sprechen.

AO: Und du hast den Verfremdungseffekt in deiner Inszenierung auf die Spitze getrieben?

AN: Ja, ich habe ihn vor allem umgedreht: Die Phantasie des Zuschauenden ist nämlich viel stärker als alles, was man bauen kann. Und die Kommentarebene von Brecht ist eigentlich schöner als sein Stück. Der Text ist sehr schnell verfasst worden, er ist viel zu lang und viel zu kompliziert. Brecht hat am Premierenmorgen noch bis 4 Uhr an dem Stück herumgeschrieben. Er hat auch nicht nur gute Kritiken bekommen. Aber seine Kommentare, die er im Nachhinein geschrieben hat und das, was er behauptet, was die Dreigroschenoper hätte sein sollen, das ist toll. Das wurde aber nicht inszeniert.

AO: Du hast Brecht zu Brecht verholfen?

AN: Ich glaube, dass Brecht diese Arbeit zumindest akzeptieren würde als einen gültigen Versuch. Bei ‹Der gute Menschen von Sezuan› sagt Brecht: Es muss in einem Land spielen, das wir nicht kennen, in einer Zeit, die wir nicht kennen, man muss aber seine eigene Zeit und sein eigenes Land darin erkennen können. Das habe ich auf die Dreigroschenoper angewandt. Die Brechtfigur, die bei uns auf der Bühne ständig präsent

ist – alle Figuren werden immer wieder zu Brecht und damit zum Kommentator der Spielweise und Situation. Diese Brechtfigur ist so etwas wie ein Grund-Clown, keine Witzfigur, sondern jemand, der sehr beteiligt sein Stück erzählt. Und so erklärt Brecht auch den Verfremdungseffekt: Wie jemand, der einen Unfall sieht, und davon erzählt, so sollte man spielen, also nicht wie jemand, der den Unfall erlebt hat. Das heisst aber keineswegs kalt, sondern in höchster Beteiligung, weil man noch unter Schock steht. Und ich glaube, da liegt der Witz. Ich habe daraus auch die Technik entwickelt, dass es den Privatmenschen, den Spieler und die Figur gibt, und dass eigentlich immer nur der Spieler da ist. Das Publikum aber denkt, dass die Figur oder der Privatmensch da ist. Es geht eigentlich immer darum, die Phantasie des Zuschauers so anzuzünden, dass jeder ein bisschen was anderes sieht. Und bei Brecht kann man sehr gut mitdenken. Sein Witz besteht darin, dass in seiner Belehrung immer nochmal ein Twist steckt. Brecht war ein Entertainer. Der war witzig. Der hat sich mit Walt Disney getroffen, das darf man nicht vergessen. Er hat von den ersten Zeichentricksendung von Walt Disney abgeschaut und zum Beispiel gefragt: Wieso werden die Hufe bei den Pferden lang und erst dann rennen sie los? Wieso kreiert diese Art von Verfremdung Geschwindigkeit? Brecht war ein Mensch des Spektakels und was uns heute vielleicht ein bisschen sperrig vorkommt, kam ihm halt als besonders fluide vor. Brecht hat ganz schön spektakulär grosse Stücke geschrieben, ganz schön spektakulär grosse Sätze. Und was man nicht vergessen darf – in seinem ‹Kleinen Organon› sagt er als allererstes: Theater ist Unterhaltung.

AO: Dich hat Brecht also nie zurückgeschreckt? Ich frage wegen der Rechtelage: Die Brecht-Erben mumifizieren

das Werk momentan noch. Bis 2026 – dann ist Brecht 70 Jahre tot und sein Werk wird gemeinfrei – sind der Regie die Hände ziemlich gebunden.

AN: Ich wollte das Stück zuerst nicht machen. Ich finde es absurd, mit einer Oper über Bettler am Ende Geld zu machen. Aber darum geht es eigentlich. Es geht nämlich nicht um die Bettler, es geht um die Leute, die im Theater sitzen und sich Bettler anschauen und diese Selbstbespiegelung macht Spass und auch das wird thematisiert. Und ich hatte auch deshalb keine Lust, weil man die Texte und die Musik schon so oft gehört hat. Ich habe mich deshalb gefragt, wie es klingt, wenn man Brecht nicht so spricht, wie er normalerweise gesprochen wird. Meine nächste Frage war: Wie würde Brecht die Texte sprechen, und darüber und über Brechts Kommentare habe ich einen Zugang zur Dreigroschenoper gefunden. Trotzdem wollte ich das Stück nicht machen, weil ich das Gefühl hatte, damals am Thalia-Theater als Spektakel-Regisseur engagiert worden zu sein. Und deshalb wollte ich dem Intendanten beweisen, dass im Thalia-Ensemble niemand war, der das singen kann, speziell den Mackie Messer. Wir haben also das gesamte Ensemble vorsingen lassen. Und dann hat mir Sven Schelker einen Strich durch die Rechnung gemacht. Der konnte den Mackie Messer nämlich wunderbar singen und zwar ohne Anstrengung. Dann musste ich es machen. Ich fand den Sven eh schon toll auf der Bühne, aber er war viel zu jung für die Rolle, und er ist auch jetzt noch zu jung. Das war also unsere erste Zusammenarbeit und seitdem arbeiten wir immer zusammen. Wir haben ‹Die Dreigroschenoper› aber nie zu Ende spielen können. Die lief und lief zwar am Thalia-Theater aber dann kam die Pandemie und irgendwie war die Geschichte noch nicht fertig erzählt. Deshalb war es mir wichtig, dass wir dieses Stück in Basel wiederauf-

nehmen und damit auch in Svens Heimatstadt zeigen. Der Schlüssel, den wir für das Stück gefunden haben, der ist auch heute noch gültig. Ich warte darauf, dass jemand einen besseren findet. Ich glaube, es kann noch viel passieren in der Welt und das hat da alles Platz. Das ist ein Abend, der nicht altert.

AO: Du hast während der Proben häufig gesagt: Jetzt kapiere ich ‹Die Dreigroschenoper› erst. Wenn ich das Stück nochmal anfasse, nach acht Jahren. Hast du ein Beispiel dafür?

AN: Ja, ich habe den Schlusschor zum ersten Mal richtig verstanden. Ich habe jetzt verstanden, was es heisst: «Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde / erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt. / Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte / in diesem Tale, das von Jammer schallt.» Es ist eine tief existenzialistische Aussage, zu sagen, dass Recht und Unrecht keine Chance haben, es lohnt sich gar nicht, es hat nichts Bestand. Und ich mochte damals schon, dass Brecht Kapitalismus und Liebe in eine Ordnung bringt. Kapitalismus und Liebe hängen zusammen, Liebe wird schnell zu einer Währung. Sie ist deswegen aber nicht unecht, es gibt sie trotzdem. Und das finde ich fantastisch.

AO: Du findest den Stoff also aktuell?

AN: Ja, sonst würden wir ihn nicht machen. In einer Stadt, in der es ein Bettelverbot gibt, muss man dieses Stück spielen. Das Bürgertum hat sich in den vergangenen hundert Jahren nicht verändert: Die Art von Bürgerlichkeit, die sich damals entwickelt hat, die auch den Nationalsozialismus überhaupt erst möglich gemacht hat, die gibt es ja immer noch und genauso die gesellschaftliche Ordnung, diese Denke und Sprache.

Es geht in der Dreigroschenoper nicht um die Gangster in London, es geht um uns Bürger:innen, die sich Gangster vorstellen.

AO: Ein Satz zur Musik?

AN: Die Musik ist sehr komplex und gleichzeitig sehr simpel. Es gibt ein paar einfache Gesetze. Zum Beispiel spielen immer ein bis fünf Instrumente die Melodie. Die Musik macht deshalb so viel Spass, weil sie so eingängig ist und viel Platz lässt, den Inhalt der Lieder zu interpretieren. Man kann sie nicht zerstören, indem man die Zeilen, die man singt, denkt und an den Mann bringt. Das ist wie bei Shakespeare. Den kann man so ernst oder unernst spielen, wie man will, der geht nie kaputt. Und klar ist ‹Die Dreigroschenoper› nur erfolgreich gewesen, weil die Menschen in Berlin die Songs damals rauf- und runtergesungen haben. ‹Die Dreigroschenoper›-Songs waren einer der ersten grossen Plattenerfolge.

AO: Deine Quintessenz der ‹Dreigroschenoper›?

AN: Brecht ist einer, der nicht aufhören kann, seine Gefühle zu rationalisieren, weil er Angst vor ihnen hat. Warum sollte jemand herumlaufen und ständig über die Liebe und den Kapitalismus, die Halbwelt und die Huren sprechen, wenn er nicht unfassbare Angst davor hätte? Eine typisch mitteleuropäische Angst übrigens. Brecht hat versucht, Worte zu finden für Dinge, wie «die Welt bleibt sich gleich», «man verrät sich gegenseitig immer» – Der ist eigentlich ziemlich hilflos der Brecht und gleichzeitig eine Kitschnudel und das gefällt mir.

Dreigroschensongs

von Bob Dylan

Im Backstage-Bereich war es unerträglich schwül. Die Musiker kamen und gingen, warteten auf ihren Auftritt oder machten noch einen drauf. Wie immer spielte sich die eigentliche Show hier hinten ab. Ich unterhielt mich mit einem dunkelhaarigen Mädchen, Carla Rotolo, die ich flüchtig kannte. Carla stellte mir ihre Schwester vor. Sie hiess Susie, schrieb sich aber Suze. Schon vom ersten Moment an konnte ich den Blick nicht von ihr abwenden. Etwas Erotischeres hatte ich noch nie gesehen.
Suze hatte hinter den Kulissen an einer musikalischen Revue im Theatre de Lys an der Christopher Street mitgewirkt. Es war eine Zusammenstellung einiger Songs von Bertolt Brecht, dem antifaschistischen, marxistischen Dichter und Dramatiker, dessen Werke in Deutschland verboten gewesen waren, und Kurt Weill, dessen Melodien wie eine Mischung aus Oper und Jazz klangen. Mit der durch Bobby McDarin bekannt gewordenen ‹Moritat von Mackie Messer›, war den beiden einst ein grosser Hit gelungen. Als Theaterstück konnte man das Ganze nicht bezeichnen; es war eher eine Abfolge von Songs, die von Schauspielern vorgetragen wurden. Ich ging hin, um auf Suze zu warten, und die rohe Kraft der Songs riss mich sofort vom Stuhl. Songs in klarer, harter Sprache. Sie waren unberechenbar, arhythmisch und sprunghaft – verrückte Visionen.

Die Sänger waren Diebe, Lumpensammler oder Taugenichtse und brüllten und knurrten durcheinander. Die Songs schienen allesamt einer finsteren Tradition zu entspringen, sie hatten Pistolen, Knüppel oder Pflastersteine dabei, oder sie kamen auf Krücken, in orthopädischen Gestellen und in Rollstühlen daher. Ihre Natur war die von Folksongs, aber dann auch wieder nicht, denn dazu waren sie zu raffiniert gebaut.
Nach ein paar Minuten fühlte ich mich, als hätte ich dreissig Stunden weder geschlafen noch gegessen, so stark fesselte mich das alles. Am meisten beeindruckte mich eine atemberaubende Ballade, ‹Und ein Schiff mit acht Segeln›. Die Sängerin war eine etwas maskuline Frau im Gewand einer Putzfrau, die niedere Dienste versieht, die die Betten macht in einem heruntergekommenen Hotel am Meer.
Der Song schlug mich sofort in seinen Bann, und zwar mit dem Refrain über das Schiff mit acht Segeln, der nach jeder Strophe kommt. Diese Stelle erinnerte mich an die Nebelhörner der Schiffe, die ich in meiner Jugend gehört und deren weit hallendes Röhren ich nie vergessen habe. Es war, als erklinge es direkt über uns.
Auch wenn man die Schiffe im Nebel nicht sehen konnte, wusste man doch, dass sie da waren, denn ihr schwerer Donner grollte wie Beethovens Fünfte – zwei tiefe Töne, der erste lang und dunkel wie ein Fagott. Nebelhörner klangen nach grossen Verheissungen. Die mächtigen Schiffe kamen und fuhren davon, eiserne Ungeheuer aus der Tiefe – Schiffe, die alle anderen Spektakel in den Schatten stellten.
Für mich als schmächtiges, introvertiertes, asthmakrankes Kind war das Geräusch so laut, so allumfassend, dass ich es im ganzen Körper spüren konnte und mich förmlich ausgehöhlt fühlte. Da draussen war etwas, das mich verschlingen konnte.
Als ich den Song ein paar Mal gehört hatte, dachte ich nicht mehr an die Nebelhörner und sah die Welt mit den Augen dieser Frau. Es ist ein wilder Song. Der Text ist starker Tobak.

Da geht es heftig zur Sache. Jeder Satz springt einen aus drei Metern Höhe an und huscht über die Strasse, und gleich erwischt einen der nächste wie ein Kinnhaken. Und über allem lastet der gespenstische Chorgesang von dem Schiff mit acht Segeln, der sich hereinschleicht, alles abriegelt und die Schotten dicht macht. Es ist ein gemeines Lied einer bösen Hexe, und wenn sie fertig ist, fehlen einem die Worte. Man ist sprachlos. Als die Aufführung in dem kleinen Theater ihr dramatisches Finale erreichte, war das gesamte Publikum wie vor den Kopf gestossen; alle schraken zurück und griffen sich kollektiv an den Solarplexus. Und ich wusste auch, warum. Im Publikum sassen die «Herren» aus dem Lied. Es waren die Betten der Zuschauer, die die Piraten-Jenny machte. In ihrem Postamt sortierte sie die Briefe, und an ihrer Schule unterrichtete sie. Das Stück warf einen um, und es wollte ernst genommen werden. Es liess sich nicht so leicht abschütteln.
Später nahm ich das Lied auseinander, weil ich herausfinden wollte, was sein Geheimnis war und warum es so gut funktionierte. Ich erkannte, dass alle seine Bestandteile offen zutage lagen, ohne dass es auf den ersten Blick auffiel. Alles war solide an der Wand verschraubt, aber die Summe der Einzelteile war nicht zu erkennen, es sei denn, man wartete aus grossem Abstand das Ende ab. Es war wie Picassos Gemälde Guernica. Dieser grosse Song sprach alle meine Sinne auf ganz ungewohnte Art an, ähnlich wie ein Folksong, aber ein Folksong aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Gern hätte ich mir die Schlüssel geschnappt und mir angesehen, wo der Song herkam und was man dort sonst noch so finden konnte. Ich zerlegte den Song und obduzierte ihn – es war die Form, es waren die freien Verse, die Struktur und die Missachtung der gewohnten, Sicherheit bietenden Melodieführung, die ihm seine Bedeutung und seine schneidende Schärfe verliehen. Ausserdem passte der Refrain ideal zu den Strophen. Das Geheimnis, das dem Song von der ‹Seeräuber-Jenny› seine Spannung und seine

unverschämte Gewalt verlieh, lag in seiner besonderen Struktur und Form, so viel war mir klar. Ich wollte herausfinden, wie man beides handhaben und in den Griff bekommen konnte. Darüber grübelte ich später in meiner schäbigen Wohnung nach. Ich hatte noch nichts zustande gebracht, ich war noch gar kein Songwriter, aber ich war nachhaltig beeindruckt von den physischen und ideologischen Möglichkeiten, die sich innerhalb der Grenzen des Textes und der Melodie boten. Ich erkannte, dass solche Songs, wie ich sie gern gesungen hätte, nicht existierten, und ich fing an, mit der Form zu spielen, um auf den richtigen Dreh zu kommen – ich wollte einen Song schreiben, der über Inhalt, Figuren und Handlung hinauswuchs.
Wie sich herausstellte, war die Verbindung zwischen Suze und mir nicht gerade ein Sonntagsspaziergang. Letztendlich winkte uns das Schicksal an den Strassenrand, und unsere Beziehung kam zum Stillstand. Das Ende war unvermeidlich. Sie nahm die eine Abzweigung und ich eine andere.

Denn wovon lebt der Mensch?

Ihr Herren, 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, damit fängt es an.
Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt,
Das Eine wisset 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?

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!

Ihr lehrt uns, wann ein Weib die Röcke heben
Und ihre Augen einwärts drehen kann.
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben,
Dann könnt ihr reden, damit fängt es an.
Ihr, die auf uns'rer Scham und eurer Lust besteht,
Das Eine wisset ein für allemal:
Wie ihr es immer schiebt und wie ihr's immer dreht,
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?

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!

VISIONEN STATT EMISSIONEN

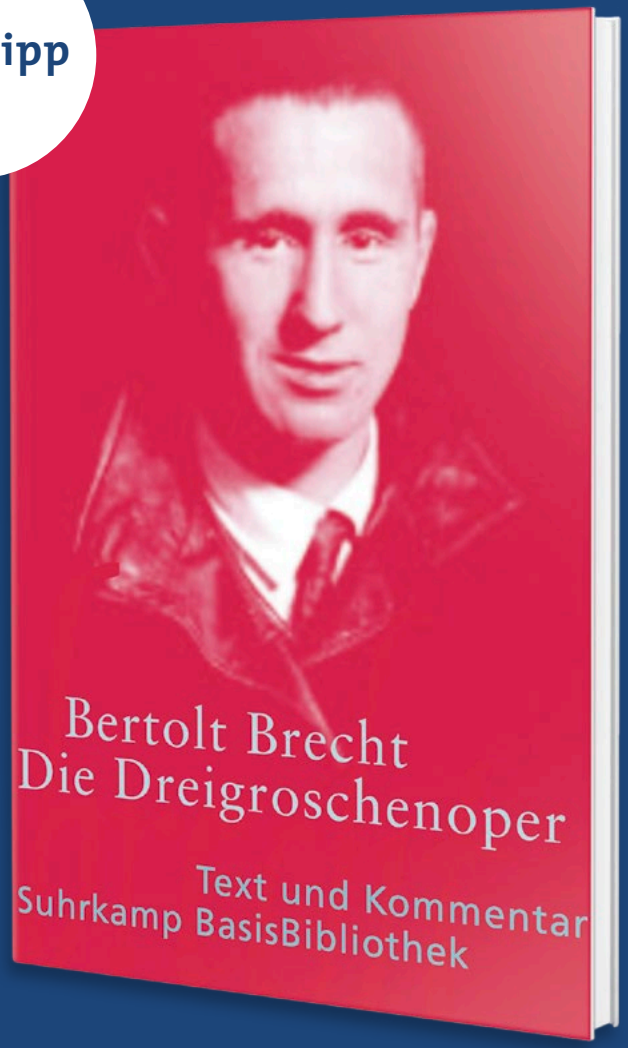
Gemeinsam mit Ihnen treiben wir die erneuerbare, klimaschonende Energieversorgung voran – effizient und wirtschaftlich.

MACH DEN **KLIMADREH!**

iwb.ch/klimadreh

von natur aus klimafreundlich iwb

Buchtipp



Weitere Bücher und CDs rund ums Stück finden Sie bei Bider & Tanner.

Bücher | Musik | Tickets
Aeschenvorstadt 2 | 4010 Basel
www.biderundtanner.ch

Bider&Tanner
Ihr Kulturhaus in Basel

PRO SENECTUTE
GEMEINSAM STÄRKER

Jetzt ein Probeexemplar bestellen! (Gratis)

Akzent Magazin – die Zeitschrift
für Kultur und Gesellschaft in der Region

Lesegenuss ganz einfach abonnieren

Machen Sie sich oder Ihren Liebsten für 36 Franken vier mal Lesefreude pro Jahr. Sie unterstützen mit einem Abonnement gleichzeitig das soziale Engagement von Pro Senectute beider Basel.

akzent-magazin.ch

Pro Senectute beider Basel
bb.prosenectute.ch

Für uns zählt, dass wir eine starke Partnerin hinter den Kulissen haben.

Die BLKB macht sich stark für kulturelle Engagements in der Region.
blkb.ch/sponsoring

Darum lieben wir unsere Rolle als Kulturpartnerin des Theater Basel.

THEATER BASEL | BLKB

Mit freundlicher Unterstützung durch:

Gönnerkreis
Theater Basel

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 23/24

Intendant: Benedikt von Peter
Schauspieldirektion:
Anja Dirks, Antú Romero Nunes,
Jörg Pohl, Inga Schonlau

Textquellen:
Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper.
Text und Kommentar, Frankfurt am Main 2021
Die Gefühle rationalisieren, weil man Angst vor ihnen hat. Gespräch zwischen Antú Romero Nunes und Angela Osthoff vom 3.1.2024.
Bob Dylan: Chronicles. Volume One. Hamburg 2004.
Redaktion: Angela Osthoff
Photos: Ingo Höhn
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig und klimaneutral produziert nach den Richtlinien von FSC und Climate-Partner.

MIX Papier FSC FSC® C018623

© 2024 Theater Basel

Die bz – Zeitung für die Region Basel ist Medienpartnerin des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH