

## Theatertage Aarau, 5 Stücke, sehr hohes Niveau

### Das Festival des Schweizer Amateurtheaters

#### Kunterbuntes Theaterspektakel - 17 Gruppen auf den Bühnen, 6 Strassentheatergruppen

Mit ausgesuchten Produktionen zeigten die Theatertage Aarau einen Querschnitt durch das Theaterschaffen von Amateuren in der Schweiz. Soviel Theater gab es nur bei uns, hier konnte man viel entdecken! Mit rund 2600 Besuchern registrierte das Festival erneute gestiegenes Publikumsinteresse. Die Inszenierungen erreichten den Level des Profitheaters.

#### Aarauer Bühnenbrett als Publikumspreis

Die Preise wurden wie folgt verliehen:

1. Preis - **tagliatElle aus Schwyz** mit "vita par coeur"
2. Preis - **Freie Theatergruppe Zürich** mit ".com/media"
3. Preis - **thearteria aus Andwil** mit "Der Geizige".

Ich habe folgende Stücke gesehen:

#### Der Sturm, Shakespeare

Prospero, der rechtmäßige Herzog von Mailand, wurde vor zwölf Jahren von seiner machthungrigen Schwester Antonia und Alonso, der Königin von Neapel, gewaltsam auf dem Meer ausgesetzt und ist zusammen mit der ihm anvertrauten jüngeren Schwester Miranda auf einer verlassenen Insel gestrandet. Er lebt seit dieser Zeit zusammen mit Miranda und seinen Büchern, aus denen er Zauberkräfte schöpft, auf einer Insel, über die er herrscht. Mit Hilfe des Luftgeistes Ariel, der ihm zu Diensten ist, hat er - und damit beginnt das Stück - das Schiff mit seinen Feinden, das in die Nähe der Insel geriet, zum Kentern gebracht, und die Schiffbrüchigen zwar gerettet, aber auf der Insel verstreut. So hat er bald Gelegenheit, sich an Antonia und Alonso für das Unrecht und die Schmach zu rächen.

Die Handlung des Stückes kreist um Prosperos Vergeltungsgedanken, aber auch um die Schiffbrüchigen, die zwar aus dem Sturm gerettet sind, unter denen sich aber Neid und Missgunst breit macht. Und sie kreist um Ferdinand, den Sohn der Königin, und Miranda, die sich ineinander verlieben, so wie es Prospero vorgesehen hat.

Isoliert von der Welt zeigt sich das Wesen der einzelnen Charaktere, ihre Verbindung zueinander und die gesellschaftlichen Verstrickungen. Im Sturm ringen Gegensätze miteinander: Natur gegen Zauberkunst, menschliche Dummheit und Bosheit gegen Erkenntnis und Menschlichkeit.

*"Wenn wir jedoch erkennen, dass nichts in dem Stück ist, was es scheint, dass es sich auf einer Insel abspielt und nicht auf einer Insel, im Laufe eines Tages und nicht eines Tages abspielt [...], dass die entzückende Pastorale für Kinder natürlich auch die Vergewaltigung enthüllt, zudem Mord, Verschwörung und Gewalt; wenn wir anfangen die Themen auszugraben, die Shakespeare so sorgfältig verbuddelt hat, dann sehen wir, dass das [Stück] sein vollständig abschließendes Bekenntnis ist, und dass es sich mit dem menschlichen Zustand in seiner Gesamtheit beschäftigt."*  
Überschäumende Szenen mit toller Akrobatik (Einstudierung: Michael Greff)

wechselten ab mit zarten und lyrischen Bildern voller Anmut (Choreographie: Pilar Buira). Besonders beeindruckend war die Darstellung des schwankenden und sinkenden Schiffes. Ein Gutteil zum Gelingen trugen auch die Musiker (Firouz Falah, Rahmentrommel und Hang, sowie Daniel Vogel, E-Gitarre und Percussion) bei. Sie schufen mit ihren Klängen die zauberische Stimmung und die Spannung. Unter der Regie von Karin Maßen entstand ein Stück, das Augen und Ohren anspricht und ohne Umwege direkt zu Herzen geht.

Sehr gut kommt die zauberhafte Atmosphäre in Shakespeares Stück zur Geltung. In erster Linie ist dafür natürlich der Luftgeist Ariel, verantwortlich, der so facettenreich ist, dass er von drei Schauspielern dargestellt wird. Feen und Beleuchtung tun ihr Übriges. Für die humoristischen Höhepunkte sorgen die betrunkene Kammerdienerin Stephania (Anja Gottschalk), der Hofnarr Trinculo (Matthias Meier) und der überaus ungebärdige Eingeborene Caliban - Simon Stotz meistert diese undankbare Rolle des Parias mit Bravour. Die Gespräche und Kunststücke der drei sind reinster Nonsens, aber ihre artistischen Darbietungen sind beeindruckend.

Wie wird ein Bretterboden zum hin und her geworfenen Segelschiff auf sturmgepeitschtem Meer? Anstelle des Bodens wankt die Besatzung und das so drastisch plastisch, dass einem vom bloßen Nacherzählen schon ganz schwindelig werden kann, vom Zusehen ganz zu schweigen. Da fällt einfach die halbe "Tempus fugit" -Crew aus den Kulissen und in der nächsten Minute wieder in sie zurück, taumelt, stürzt, versucht erfolglos, des Bodens unter ihren Füßen habhaft zu werden, sich irgendwo festzuklammern. Niemand hat eine Chance, die nächste Welle folgt im Takt. Dem widersteht auch das Schiff nicht ewig und es kommt, wie es kommen muss: Titanic!

Aber einer, der die berühmtesten Sturmhexen und Zaubereifen der Bühnengeschichte erfunden hat, lässt solche Naturgewalten natürlich nicht unwidersprochen. Auffällig bei diesem Stück ist, dass das Bühnenbild fast schon opulent ist: Es gibt eine Bank, einen großen Koffer, mehrere Holzklötze und einen Baum.

Aber alles befindet sich an den Bühnenrändern, so dass in der Mitte reichlich Aktionsraum bleibt, den die Schauspieler bei der ebenso gelungenen wie temporeichen Inszenierung auch brauchen.

Die unglaublichen Verwicklungen, die sich sehr shakespearisch ergeben **müssen**, fordern in bewundernswert akrobatischen Meisterleistungen den ersten Szenenapplaus heraus, und spätestens hier lässt sich wunderbar vorstellen, wie das "Originalpublikum" da im alten England einst getobt haben muss.

Regisseurin Karin Maßen hat bei der Inszenierung sowohl auf das Stilmittel der Bühnen-Livemusik gesetzt (Firouz Falah und Daniel Vogel) wie auf **Einsatz total**.

Ohne den lässt sich auch und gerade Shakespeare mit all seinen Luftgeistern, Hexen, Trunkenbolden und Wüstlingen ohnehin kaum vorstellen. Nur eine Prise zu viel Moral steckt manchmal im Stoff. Die lässt sich einem, der auf der Bühne aber so alt geworden ist, ja nachsehen.

Elling, Samstag, 15 Uhr

Elling" basiert sich auf dem Roman "Blutsbrüder" des norwegischen Autors Ingvar Ambjornsen. Peter Naess verfilmte das Buch - Der Film feierte grosse Erfolge nicht nur in Norwegen. Auch als Theaterstück war "Elling" ein Publikumsliebbling im ganz Norwegen. Diese scheint sich hierzulande zu wiederholen. Die Erstaufführung von "Elling" war am 30. Januar im Stadttheater Bern, und jede Vorführung seitdem ist ausverkauft. Der Berner "Elling"- Version überzeugt. Das Stück, das viele ausgezeichnete Dialoge beinhaltet, bietet intelligente Unterhaltung.

### **Die Handlungsablauf**

Elling verlor mit 36 seine Mutter, und damit auch den Schutz vor dem bösen Leben draussen vor der gemeinsamen Wohnung. Der feinfühlig und intelligente Elling, der mit dem Leben allein nicht klar kommt, wird in eine psychiatrische Klinik gesteckt. Dort trifft er auch Kjell-Bjarne, ein Riesenbaby schlichten Gemüts - und wird dessen Blutsbruder. Das Stück zeigt Elling und Kjell-Bjarne, die aus der Nervenheilanstalt entlassen worden sind, beim Einzug in ihre gemeinsamen Wohnung in Oslo. Sie müssen zusammen und doch alleine versuchen, mit dem Alltag zurechtzukommen. Elling und Kjell-Bjarne machen tatsächlich Fortschritte. Erst gehen sie mit Sozialarbeiter Frank ins Kino, dann wagen sie sich sogar alleine ins Restaurant. Und als plötzlich ihre Nachbarin sturzbetrunken auf der Treppe kollabiert, sieht sich Kjell-Bjarne seinem Ziel auf unerwartete Weise näher gekommen - endlich einmal näher an eine Frau zu kommen. Der eifersüchtige Elling rettet sich in seine geliebte Lyrik und wird als Poet berühmt, der seine Gedichte im Supermarkt in Sauerkrautpackungen versteckt

... zu zweit ganz auf sich allein gestellt, müssen sich die beiden scheuen Männer an die neue Freiheit gewöhnen. Hier setzt die Mundartversion der erfolgreichen norwegischen Kinovorlage von Petter Naess an: Das Berner Ensemble Theater ChardonNez, bestehend aus den drei Gründungsmitgliedern Theo Schmid (Elling), Peter Glatz (Kjell Bjarne) und Laurenz Suter als Frank, die leicht nervende, vom Sozialamt zugewiesene Aufsichtsperson mit einer tatsächlich sozialen Ader, präsentierten im Neuhauser KinoTheater Central Einblicke in das Innenleben einer leicht skurrilen Zweier-WG. In äusserst unterhaltsamen 90 Minuten (Regie: Renate Adam) tun sich die beiden freiwillig Eingeschlossenen anfänglich äusserst schwer.

...

Die Haushaltspflichten aufteilen geht ja noch. Elling, der penible Putzfanatiker, kümmert sich um die Wohnung; Kjell, sowieso durch Liebesfrust an Esszwang leidend, draussen in der weiten Welt um Nahrungsbeschaffung. Angespornt von Helfer Frank, gewöhnen sich die zwei Querdenker zögerlich an eine propere Antwortpraxis per Telefon.

...

Kjell und Elling entdecken eines Abends die betrunkene Nachbarin Reidun (Annemarie Morgenegg) zusammengebrochen im Treppenhaus. Kjell verliebt sich Hals über Kopf in die (schwängere) Dame, leider zum Missfallen Ellings. Die Eifersucht frisst ihn fast auf, doch am Ende siegt die Vernunft, und die beiden Seelenverwandten versöhnen sich bei einem Glas Schnaps und stossen auf die Geburt von Reiduns Tochter an. Kjell findet die Liebe, Elling die Liebe zur Prosa und das Theater ChardonNez genau die richtigen Töne in diesem schlichten, doch eindrucklichen Exkurs über Aussenseitertum.

...

Die Pointen und Seitenhiebe auf Sozialpolitik und Leben in der Anstalt sitzen, Theo Schmid und Peter Glatz brillieren in einem sanften, ruhigen und von prägnanten Pausen geprägten Zimmerspiel der schrägeren Art.

Cordon Bleu, Samstag, 19 Uhr

Zurück in die guten alten 70er Jahre. Ringsum verändert sich die Welt. Aber nicht in der alteingesessenen Firma Roduner AG mitten im Dorf. Im Familienunternehmen mit der einzigartigen Betriebskultur reagiert man erst, als es schon fast zu spät ist. Doch der Patron und seine Leute schaffen im allerletzten Moment auf unkonventionelle Weise die überraschende Wende. Genauso wie der Ingenieur aus der Entwicklungsabteilung tragen auch die Chefsekretärin und das Betriebsorchester ihren Teil bei.

In der Tat: Es geht zurück in die Siebzigerjahre.

Das schwarze Wandtelefon, daneben ein Bild von General Guisan. Mief und Groove einer Zeit, als man statt geil und cool grandig sagte. «Venus» von Shocking Blue fährt zünftig ein, und die Leute klatschen bereits den Rhythmus mit. Zwei Hostessen der Klobrillenfabrik Roduner laden zur Betriebsbesichtigung; das Publikum wird in gut anderthalb Stunden Zeuge einer Zeit, in der Swissair, BBC und Waffenlauf noch als ewige Werte galten. «Ihr Geschäft ist unser Geschäft», lautet ein Slogan, doch die Selbstzufriedenheit erfährt einen bösen Dämpfer, als Roduners Konkurrent Albisser ein Übernahmeangebot macht. Er importiert Plastikbrillen, die sind sogar billiger als Roduners günstigstes Holzmodell in unbehandelter Fichte, Kultur hin, Stil her. Während der Betriebsversammlung sagt die Swissair ab. Zum Glück gibts noch den Waffenlauf, doch gleichzeitig findet die Schweizer Meisterschaft der Betriebsorchester statt, was die Belegschaft in einen Loyalitätskonflikt bringt: Waffenlauf oder Laufpass?

DIE SCHRÄGE KOMÖDIE von Jörg Meier mit viel Musik, eine schmissige Revue mit leisen, melancholischen Zwischentönen, kommt auch bei den Theatertagen gut an. Ein herrliches Stück, von der Regie wunderbar eingebettet, mit tollen musikalischen und darstellerischen Leistungen. Gunhild Hamer führte Regie in der Koproduktion der Theatergruppe des Theaters am Bahnhof Reinach und der Gaukelaien Aarau.

KANN SICH die Roduner AG halten? Mit Überraschungen ist zu rechnen; der vertrottelte Entleerungsspezialist wird zum Helden. Jede Sicherheit freilich ist eine vorläufige. Das einzig Konstante bleibt die Veränderung. Ironie, welche die Aktualität des Stück zeigt: .

Der Autor wirft nostalgische Blicke zurück, garniert sie mit charmantem Augenzwinkern und würzt sie mit Ironie, wohl dosiertem Klamauk und vielen überraschenden und witzigen Pointen. Zwischendurch aber sprühen immer wieder auch diskret Funken leiser Wehmut und der Erkenntnis, dass inzwischen alles anders, aber nicht vieles besser geworden ist.

Der Waffenlauf mit der Rodunerschlaufe: Verpflegung ab Fassstrasse in der Kantine. Die Kantine ist das Herz des Betriebs: Hier wird gegessen und gestritten, musiziert und telefoniert. Auch die Absage der Swissair, die neu auf die Plastik-Klobrillen aus China setzt, kommt per Telefon. Steckt da Mitbewerber Albisser dahinter? Ein schwarzes Telefon mit runder Wählscheibe erinnert an die 70er Jahre. Der Fotograf der Firma macht polaroide Kantinenlyrik, derweil Deubelbeiss, dessen

Aquariumbruch zu einer Überschwemmung geführt und die Büros in die Kantine gebracht hat, beim schnittigen Mitbürolisten und Intimfeind Eichenberger seine Erfindung beliebt machen will: ein mobiles WC, genau das Richtige für Waffenläufe. Doch Eichenberger lacht den international anerkannten Spezialisten für körperliche Entleerung aus. In der Kantine trifft den Tüftler dafür die Liebe.

Nicht nur die Haare müssen stimmen, um Mief und Groove der Siebzigerjahre in die Alu-Kantine zu bringen. Bernadette Meyer, Kostümverantwortliche, legt Wert auf entsprechende Kleidung. Und die Requisiten: Gibts noch Armeefunkgeräte vom Typ SE 125? Die Musikgruppe unter der Leitung von Franziska Hänni hat diese Probleme nicht. Beatles-Songs, Blues-Brothers, Marschmusik: das und viel mehr ist greifbar. Die Musik spielt eine wichtige Rolle in dieser aufs Haus geschriebenen Geschichte. Und der Untertitel lügt nicht: Sie hat hohen Unterhaltungswert.

Die Mitwirkenden haben spür- und sichtbar Spass am Projekt und an der gemeinsamen Arbeit. Und die ist sehr fruchtbar.

## Die Ehe des Herrn Mississippi, Sonntag, 13 Uhr

«Das Schicksal dreier Männer, die sich aus verschiedenen Motiven in den Kopf gesetzt hatten die Welt zu ändern. Ihr Pech: das Zusammenzukommen mit einer Frau, die weder zu ändern, noch zu retten war, da sie nichts als den Augenblick liebte - die weitaus vergnüglichsste Lebenshaltung.» Das Stück beginnt mit dem Besuch des Staatsanwaltes Mississippi, der die Witwe Anastasia nach dem Tod ihres Gatten besucht. Er beschuldigt sie des Mordes an ihrem Gatten, bietet ihr im selben Atemzug die Ehe an, denn auch er hat seine Gattin ermordet. Ihre Ehe soll die Sühne ihrer beiden Verbrechen sein. Dieses Stück ist ein Versuch, die Tatsache der Beziehungslosigkeit und des Machtkampfes durch Ironie und nicht durch Wertung zu bewältigen.

In einem schlichten Zimmer, dessen Einrichtung während des Stücks langsam zerfällt, spielen sich die ganzen Geschehnisse ab. Ein Kaffeetisch stellt das Zentrum des Bühnenbildes. Darum drehen sich zum einen, die handelnden Personen, wie sie oben beschrieben sind. Zum andern befinden sich gleichzeitig, aber ungesehen, ihre denkenden Partner auf der Bühne. Immer irgendwo präsent, rasonieren sie die Geschehnisse, auf die sie teils zustimmend, teils bedauernd zuruckblicken. Sie mischen den schweren, manchmal allzu tragischen Handlungen eine erheiternde Leichtigkeit bei. Ändern können sie nichts mehr, sie sind schon am Ende; sich selbst bei ihren Taten zuschauend, kommentieren sie nur den Verlauf der Dinge.

### Der Inhalt:

Schauplatz der Handlung ist ohne jeden Szenenwechsel ein im Biedermeier-Stil möblierter Salon. Die "ins Jahr 47 oder 48" datierte Haupthandlung setzt mit dem Besuch des Generalstaatsanwaltes Florestan Mississippi bei Anastasia wenige Tage nach dem Tod ihres Gatten Francois ein. Mississippi, Fanatiker der Gerechtigkeit, der sich der ungeheuerlichen Bemühung "*die Welt von Grund aus durch das Gesetz Mosis zu restaurieren*" verschrieben hat, beschuldigt Anastasia des Mordes an ihrem Gatten, der mit seiner, Mississippis, ebenfalls vor kurzem verstorbenen Frau Madeleine im Ehebruch gelebt haben soll. Anastasia gesteht nach längerem Leugnen ihr Verbrechen. Mississippi droht jedoch nicht mit einer Mordanklage, sondern bietet ihr die Ehe an. Anastasia weigert sich so lange, bis er sie mit dem Geständnis überrascht, er habe seine Frau Madeleine ebenfalls vergiftet. Er bindet Anastasia an sich, um sie "*durch die Ehe in einen Engel zu verwandeln*" und selbst seinen Mord zu sühnen. Als der Justizminister Diego ihm im Auftrage des Ministerpräsidenten den Rücktritt nahelegt, da die augenblickliche Weltlage eine Politik der Mässigung erfordere und Mississippis Radikalismus - die Zahl der von ihm erzwungenen Todesurteile hat sich auf 350 erhöht - die extreme Linke unnötig erzeuge, lehnt er mit aller Entschiedenheit ab. Sein Jugendfreund Saint-Claude, der als Mitglied des Politbüros der Kominform und Bürger der Sowjetunion beauftragt ist, die kommunistische Partei des Landes zu reformieren, enthüllt Mississippis Vergangenheit: beide sind unter entwürdigenden Umständen herangewachsene Söhne von Strassendirnen, die als Strichjungen ein Bordell betrieben und jetzt versuchen, ihre Vergangenheit zu vergessen. Während jedoch dem einen die *Bibel*

zum unauslöschlichen Jugenderlebnis wurde, hat beim anderen Marx' *Kapital* dieselbe Wirkung getan, und während Mississippi die *"Gerechtigkeit des Himmels"* zu vertreten sucht, fördert Saint-Claude die der »Erde« und die *"Weltevolution der Ausgebeuteten"* - beide im Bewusstsein, die *"letzten Moralisten dieser Zeit"* zu sein. Als Mississippi es ablehnt, sich Saint-Claudes Absichten zu unterwerfen, entfesselt dieser einen Volksaufstand gegen ihn. Während der Minister, dem der Aufstand zum Amt des Ministerpräsidenten verhelfen soll, Anastasia für sich zu gewinnen sucht, überrascht Graf Bodo von Überlohe-Zabernsee, ein tragischer Don Quijote, den seine *"soziale Liebeswerke"* zum Bettler gemacht haben, die beiden. Seine Unterredung mit ihr klärt Überlohe Anastasias Vorleben auf: sie war einmal seine Jugendgeliebte und hat ihren Gatten vergiftet, um ihn heiraten zu können. Überlohe entschliesst sich, Mississippi die Wahrheit zu gestehen. Als der jedoch, von Steinwürfen der empörten Menge verfolgt, den Salon betritt, leugnet Anastasia entschlossen. Während Maschinengewehrsalven der aufständischen Kommunisten das Mobiliar zerfetzen, entwickelt sich unter dem Biedermeier-Kaffeetisch eine Auseinandersetzung zwischen Überlohe und Mississippi, in deren Verlauf Überlohe, in plötzlicher Einsicht, dass die Wahrheit *"immer nur ein Wahnsinn"* sei, völlig zusammenbricht. Als Mississippi die Absicht äussert, seinen und seiner Frau Doppelmord zu gestehen, wird er ins Irrenhaus eingewiesen. Saint-Claude, der, nachdem der Aufstand niedergeschlagen und Diego Ministerpräsident geworden ist, seiner Ämter enthoben wurde, nähert sich Anastasias, um mit ihr nach Portugal zu fliehen und von dort aus die Weltrevolution weiterzutreiben, indem er Anastasia in einem *"anständigen Bordell"* beschäftigen will - seines Erachtens die einzige Chance, sie *"zum Wohle der Welt"* einzusetzen. Er bemerkt jedoch rechtzeitig Anastasias Versuch, ihn zu vergiften. Der aus dem Irrenhaus entwichene Mississippi trinkt den für Saint-Claude bestimmten Kaffee, nicht ohne zuvor wiederum Anastasias Getränk vergiftet zu haben, um angesichts des Todes die Wahrheit von ihr zu erfahren. Er beschwört sie, ihm einen eventuellen Ehebruch zu gestehen, aber Anastasia leugnet selbst noch, als sie sich vergiftet weiss. Mississippi stirbt getäuscht, der Illusion verfallen, seine Ehe mit dem *"Engel der Gefängnisse"* habe wenigstens die Berechtigung seiner Hoffnung erwiesen, Anastasia sittlich zu heben, während der zurückkehrende Saint-Claude sich verspäteten Reflexionen darüber hingibt, wie er mit diesem *"so nützlichen Geschöpf, mit dieser Hure Babylons"*, sich die ganze Welt hätte unterwerfen können, bevor er sich, den Beginn des Stückes wiederholend, von seinen Parteigenossen erschossen lasst.

Alle drei Hauptfiguren, radikale - und deshalb *"blinde"* Idealisten, scheitern an der Undurchdringlichkeit dieser Welt, die Anastasia repräsentiert; gerade ihr Tod widerspricht jedoch der inneren Logik des Stückes, in dem der Autor sie allein - neben Diego, dem kühlen, anpassungsbereiten Opportunisten hätte Überleben lassen sollen. Diego aber - und einzig er - macht im Gespräch mit Mississippi eine Bemerkung, die die Dialektik von absolutem Ideal und träger Wirklichkeit, um die das Stück kreist, aufhebt: *"Die Welt ist schlecht, aber nicht hoffnungslos, dies wird sie nur, wenn in absoluter Massstab an sie gerichtet wird. Die Gerechtigkeit ist nicht eine Hackmaschine, sondern ein Abkommen."*

Man möchte dieses Werk sentimentalisch nennen. Sein Ursprung scheint mehr aus der Idee zu kommen als aus den Gestalten. Schwerer als in anderen Werken ist es hier, die *"Menschlichkeit hinter der Gestalt"* aufzuspüren. Leicht wäre es und verlockend, gegen Dürrenmatt zu behaupten und mit vielen guten Gründen nachzuweisen, dass hier die Bühne doch *"ein Feld für Theorien, Weltanschauungen"*

und Aussagen" sei. Was übrigens den Wert des Stückes nicht herabmindern müsste, immer vorausgesetzt, dass diese Theorien und Weltanschauungen in die Theaterform eingegangen wären. Es gibt nun einmal mehrere Wege der Gestaltwerdung: die Verleiblichung und die Vergeistigung, um es ganz grob zu sagen. Das starre Gesetz darf durchaus sich seine Menschenmaske schaffen: die dichterische Kraft wird sich daran erlauben, wie weit die Verleiblichung gedeiht. Vielleicht sollte man am ehesten am "Blinden" ansetzen, um den Weg zum "Mississippi" zu finden: da, vor allem in der Gestalt der Tochter und des Sohnes, ist die Herkunft aus dem ideellen Typus ebenfalls sehr klar abzulesen. Und selbst wenn solchen Figuren Ineistens etwas Flächiges bleiben sollte, wenn in ihnen die Verwandlung von ihrer Bedeutung zu ihrem Dasein noch im Flusse bleiben sollte, ihr Aggregatzustand also gleichsam einen gewissen Hang zur Flüchtigkeit bewahren sollte, so kann auch das seinen Raum innerhalb der dramatischen Welt finden, ja an sich dramatisch, handlungsmässig sein, lockt es doch Interpreten und Publikum zur ergänzenden Ausdeutung. Sicher ist das Stück kein "Diskussionsstück", aber nun Dürrenmatt auch darin zu folgen, sein Stil sei "nicht Wille zur Aussage" und nichts als "Leidenschaft zur Sprache", das hiesse doch wohl den Begriff der "Aussage" allzu eng fassen. So wenig Stil, das heisst Dichtung, bloss aus Aussage entsteht, so wenig - wenigstens ausserhalb der Lyrik - ohne Aussage. Der Weg zwischen Was und Wie wird immer der Weg der Kunst bleiben, mag sich das Was noch so tief zu den Wurzeln hinunter verstecken.

Eine allerdings gegensätzliche Beziehung zum "Blinden" mag man auch darin finden, dass Dürrenmatt hier härter zuschlagend als je sich die frei strömende Sprache versagt hat. Sein Wille zu gross ausgreifender Sprache - und darin ist er ein echtbürtiger Rhetor -, ein Wille, welcher die genaue Entsprechung seiner Themenwahl und seiner Menschenschau ist, geisselt sich im "Mississippi" selbst, indem er diese Neigung parodistisch verwendet. Man liebt die grossen Worte in diesem Stück. Man spricht vornehm, man feiert das Gesellschaftsritual mit grotesker Ernsthaftigkeit. Dürrenmatt hat sich hier gleichsam in die Haut des kleinen Moritz versteckt, der sich grosse Welt ausmalt. Der Dithyrambiker, der Dürrenmatt ist, wenn er sich der Sprache frei überlässt, geht hier mit den grössten Waffen gegen sich selbst an. Dabei trifft er nicht nur den auszurottenden Hang zum Überschwang, er trifft auch seine Gestalten in ihrer Svtnbolkraft: was so spricht, gehört nicht in den Bereich des Ernstes, sondern macht sich selbst lächerlich oder zum mindesten absurd. Die hohle Übersteigerung der Sprache, der Hanr zu dem grösstmöglichen Wort, der stärkstmöglichen Lapidarität wird dann nur zu *einer* der möglichen Formen, die Unangemessenheit, die Massstablosigkeit dieser Welt auszudrücken. Nichts stimmt hier, und dabei scheint alles haargenau ausgeheckt. Man kann genau bezeichnen, wofür die einzelnen Gestalten stehen: Anastasia der Mensch des Augenblicks, der punktuellen Gegenwart, Mississippi der Mensch des unerbittlichen, starren Gesetzes, Saint-Claude der Mensch der rein irdischen Gerechtigkeit, Diego der zu jeder Anpassung bereite Realpolitiker und endlich Übelohe, der die Welt von innen heraus durch die Kraft der Liebe verwandeln möchte. Aber diese Figuren, die alle Strebungen der Menschheit verkörpern, werden nun wie in einen engen Käfig in die zu einem Zimmer verwandelte Bühne eingeschlossen, ja, genau gesagt, um ein Biedermeiertischchen herum gruppiert, wo sie ihren Kaffee trinken, mit und ohne Gift, und unter dem sie sich verstecken vor dem Kugelregen, wobei das Tischchen nicht zierlich genug sein kann. Rings umher steht ein buntgemischter Krimskrams aus vielen Jahrhunderten, er wird nach und nach gründlich zerstört, draussen steht ebenso disparat buntgemischte Landschaft - diese Unverträglichkeit wird bleiben.

Hingegen hat Dürrenmatt bei der Neufassung nicht wenig geändert in seinen Szenenanweisungen. Die erste Fassung schrieb noch eine verkehrte Perspektive vor, nach oben auseinandergehend, "reichlich irrsinnig, als befände man sich unten in einem Höllentrichter, als wäre der Raum oben für Riesen und unten für Zwerge gebaut". Die Anweisung zur zweiten Fassung lässt diese Perspektive ganz fallen, es werden nur reale Dinge genannt, deren "Irrsinn" in der Inkongruenz besteht. Dazu ist die sehr kurz gefasste "Anmerkung" zu stellen: "Der Fehler vieler Aufführungen bestand, wohl verführt durch den Text, in den meist zu abstrakten Bühnenbildern. Soll es in dieser Komödie unter anderem *um die Geschichte eines Zimmers* gehen, so muss der Raum, in welchem sich alles abspielt, zu Beginn so real als nur möglich sein. Nur so wird er auch zerfallen können. Das Unreale, Phantastische überlasse man ruhig dem Text, dem Autor." Rückzug auf die Substanz, Vertrauen auf die Wirkkraft des Wortes. Das ist wohl der Weg, auf dem Dürrenmatt sich zur Zeit befindet und wohlbeachtet. Merkwürdig und in die gleiche Richtung gehend ist denn auch die sprachliche Faktur der Bühnenanweisung zur zweiten Fassung. Sie hat deutlichen Ansagerstil und müsste eigentlich von einem Ansager ans Publikum gesprochen werden, was allerdings nicht gut möglich ist, da Saint-Claude nach den ersten Sätzen und seiner lapidar gehaltenen, aus "therapeutischen Gründen" vorausgeblendeten Erschiessung zu einer grossen Selbstansage ausholt. Und doch ruft die Form dieser Bühnenanweisung dem Wortklang. Und was ist das schon für eine Anweisung, die beginnt mit der Feststellung: "Der Raum stinkt zum Himmel"? Diese Kennzeichnung hat die "nach oben erweiterte Perspektive versetzt. Die Wandlung ist von höchstem Gewicht. Metaphysische Ausweitung drückt sich gültig aus im schmutzigsten Wort. Das Moralische wird unmittelbar sinnhaft. Aber wie eine solche Anweisung befolgen? Die nachfolgenden gegenständlichen Forderungen zu erfüllen, dürfte keineswegs genügen. Nur die volle Erfüllung des Textes kann da zum Ziel führen.

Auch dieser Text hat seine Änderungen erfahren. Nicht im Sinn einer Verwandlung des Stoffs, sondern im Sinn der Straffung, der Vernüchterung, der sparsameren Verwendung ausschweifend theologischer Bezüge. Einer der Gipfel dieses an Aufgipfelungen wahrhaftig keinen Mangel leidenden Werkes ist die Szene, da Mississippi und Übelohe sich vor dem Kugelregen unter dem Biedermeiertischchen in Deckung befinden. Die erste Fassung hatte da durchaus fragwürdig letzte Dinge beschworen, die, selbst wenn sie heute gerade in der Literatur recht unbedenklich verwendet werden, immer noch nicht so leicht und unverhüllt der Komödie preisgegeben werden dürften: "Sie können die Narbe nicht verbergen, das feurige Mal der Gnade mitten in Ihrem Herzen, es leuchtet durch Ihre Räusche und Bankerotte, ein roter Kristall!" Oder gleich darauf: "Da, nimm den Kuss des Judas! Ich, der die Welt richtet, habe dich, der die Welt liebt, aufgegeben. Die Christenheit ist tot, die zwei steinernen Tafeln, die Gott aus dem Berge Sinai brach, werden uns, stürzend, unter sich begraben. Verfluche die Stunde, da ein Engel, niederfahrend, dich schlug, da der Geist, ein Blitzstrahl, dich zerschmetterte, er hat dich zu einem Urbild der Jämmerlichkeit verwandelt, das sich kaum noch auf den Beinen halten kann, zu einem lausigen Philanthropen, schwimmend in Meeren von Absinth und billigem Schnaps, zu einem Landstreicher ohne einen Sou in der Tasche, gehetzt durch alle Erdteile, jeder Versuchung verfallen. Nutzlos war, was Sie taten, Herr Graf, verschwendet dem Nichts Ihre Werke, in den grünen Dschungel versunken Ihre Urwaldspitäler, Lianenumschlungen, ein Traum, der im schwarzen Moos verdämmert ..." Wer kann das sprechen, ohne in doch irgendwo billige, selbstbegrügte Wortpracht zu verquellen? Und wer kann das hören ohne blasphemische Passivität?

Dürrenmatt hat in der Überarbeitung die Wortausbuchtungen scharf beschnitten, der Dialog geht jetzt in kurzen Stößen, die Komik der Situation, dass letzte Dinge unter einer kleinen Tischplatte erörtert werden, kann sich schlagkräftig auswirken. Aber es ist für denjenigen, der dem Phänomen Dürrenmatt näher kommen möchte, von hoher Aufschlusskraft, dass auf dem Grunde der Komik dieses Werks eben doch die religiöse Bezogenheit sich ursprünglich hemmungslos aussprechen wollte - und es zunächst auch musste. Dürrenmatt glaubt sich nur, was er schon erprobt hat. Daher auch seine Bereitwilligkeit, Texte auf die Bühne zu bringen, von denen er mit Sicherheit schon annimmt, er werde sie noch umschreiben. Seine aussergewöhnlich sinnenhafte Artung will nur am Gestalteten das letzte Urteil fällen. Das war von allem Anfang an spürbar. Nicht Selbstverliebtheit und Kritiklosigkeit führt Dürrenmatt die Feder, wohl aber das Bedürfnis, zunächst einmal alles herauszustellen, was da ist, dem Impuls des Augenblicks zu folgen, die Gesamtheit der Antriebe in Wort und Theatererscheinung zu fassen. Wie bei der Baumzucht möchte man hier von wüchsiger Unterlage sprechen, die dann umgepfropft werden kann, und zwar um so erfolgreicher, je stärker die Triebkraft der Unterlage ist. Es *müsste* hier zunächst vom Judaskuss gesprochen werden, nur am Ausgesprochenen konnte sich die spätere Tat der Verschweigung und Verhüllung in ganzer Kraft auswirken. Diese Komödie hat ein Mensch geschrieben, dem der Judaskuss kein leeres Wort ist, ein Mensch aber, der selber am Leib der eigenen Dichtung erfahren musste, dass der Judaskuss im Raum einer noch so metaphysischen Komödie nicht beschworen werden darf.

Hier trifft Dürrenmatts Kunst auf das schwere Problem der christlichen Komödie, das sie ja im Grunde immer umkreist. Die "Göttliche Komödie" ist nicht zufällig keine Komödie, der Grossinquisitor Dostojewskis, dem Mississippi gar nicht so fern, steht ebenfalls nicht im Raum des Theaters, das seine ganz besondere Gefährdung bringt durch seine besondere Leiblichkeit. Übrigens - das sei am Rande vermerkt - ist ja auch die christliche *Tragödie* ein hoch gefährdeter, hoch anfechtbarer Begriff - man braucht beispielsweise nur Racines "Athalie" genauer zu betrachten, um die Brüchigkeit dieser Form zu erkennen. Der Begriff der christlichen Komödie als spezifischer Theaterform steht in Gefahr, die Grenzen des Theaters unmittelbar zu sprengen. Der Mississippi endet mit den Worten: "Eine ewige Komödie / Dass aufleuchte Seine Herrlichkeit, / genährt durch unsere Ohnmacht." Gewiss - der Don Quichote des Stücks, Übelohe, spricht diese Verse in unmittelbarem Bezug auf den Helden des Cervantes, man mag sie also durchaus nur ihm zuschreiben. Aber es ist eben doch so, dass vor dem Absoluten alles Menschliche entweder in die tragische Sicht - der Mensch muss die Bindung an das Absolute versuchen und ihm doch immer ungemäss bleiben - oder noch viel eher in die komische Sicht rückt. Wenn Massstablosigkeit eine der Bedingungen des Komischen ist, dann scheint die religiöse Sphäre sein reichster Nährboden sein zu müssen. Aber nur die *vermeidbare* Massstablosigkeit ist annehmbar komisch - die andere macht die Menschheit als Erfindung der Schöpfung zum komischen Phänomen und steht in Gefahr, nicht den Menschen, sondern seinen Schöpfer zur komischen Figur zu entwürdigen. Nichts läge Dürrenmatt ferner. In der religiösen Sphäre wird ihm der Begriff der Komödie fast gleichbedeutend mit dem Begriff des "Spiels", so wie es etwa der spanische Barock geschaffen hat, einer offen hindeutenden, allegorisch zu wertenden Kunst. Viel beunruhigter freilich als jenes gegenreformatorische Theater, stark aus dem Wesen des Paradoxen lebend, aber weltenfern dem Begriff des Lustspiels. Allerdings ist die Abschussrampe, wenn man so sagen darf, der Dürrenmattschen religiösen Dramatik ganz anders als die jener Spanier, es wäre beispielsweise unmöglich, sich einen "Mississippi" als Freilichtspiel zu denken. Dabei liebt Dürrenmatt den

eingeschlossenen, dunklen Theaterraum durchaus nicht: "... dass die Zuschauer im Dunkeln einer beleuchteten Bühne gegenüber sitzen, die wohl verhängnisvollste Neuerung, wurde doch so erst die weihevollste Stimmung möglich, in der unsere Theater ersticken ...". So wie diese "Komödie" Dürrenmatts heute ist, geht sie den sehr gewalttätig expansiven Weg von der Individualgestalt zur Allegorie, es herrscht in ihr gleichsam ein rasend ansaugender Aufwind. Die gewöhnliche Menschenwelt wird atemlos schnell durchmessen. Derart ist das Gesprächscliche, das in dem Mi.rsirfippi herrscht, nichts anderes als eine Art von Stenographie, eine Formel - in ihrer mehxfach schillernden Bedeutung. Ehe man es sich versieht, ist man schon jenseits, im Reich der Symbole, der Allegorie. Aber ohne Blässe: die Sinnlichkeit wird auch in diesem Werk nicht abgebaut, sondern eingebaut, sie dient dazu, den zur Überlebensgrösse hin strebenden Gestalten die Standkraft zu verleihen. Aristophanes war immer ein Fixstern in Dürrenmatts Theaterwelt, ihn umwirbt er fast immer irgendwo und irgendwie. Wird er je zur offenen Maske greifen? Eine entscheidende Wendung könnte eintreten, wenn Dürrenmatt einmal für den offenen Theaterraum schriebe. Doch ist es müssig, von Wendungen zu sprechen, die nur der Dichter selber sich abgewinnen kann und die er sich nur abfordern wird, wenn die äusseren, doch nicht minder wesentlichen Bedingungen für eine solche Wendung bestehen: ein Publikum, das eine Gemeinschaft ist, wenn auch nur für die flüchtige Zeitspanne einer Theateraufführung.

Sehr vieles an Dürrenmatts Kühnheiten und Anstössigkeiten erklärt sich ja durch sein Misstrauen gegenüber der künftigen Interpretation und ihrer Aufnahme durch das Publikum. Wer darauf vertrauen kann, die subtile Andeutung werde verstanden, wird auch subtil schreiben. Wer immer wännen muss, sein Wort werde auf falsche Bahnen abmanövriert, wird zu gröber wirkenden Mitteln greifen. Dürrenmatts dramatische Kunst lebt weithin in der Abwehrstellung gegen ein zugleich feierliches und entscheidungsscheues Publikum. Die Feierlichkeit stört er durch seine groteske Komik, die Entscheidungsscheu durch seine unvermittelten Griffe nach dem Absoluten. Es ist klar, dass er dadurch seine Gegner in zwei Lagern finden muss: bei den zu Recht Angegriffenen und bei den zu Unrecht Angegriffenen. Die ersteren werden sich nicht gern stören lassen, und die zweiten werden sich dagegen wehren, mit jenen in ein und dieselbe massa perditionis geworfen zu werden. Wie denn überhaupt die Frage nach dem Publikum Dürrenmatts in dem Masse bedeutsamer wird, als sich sein Erfolg ins Weltformat erweitert. Dass Dürrenmatt ein Publikum gefunden hat, ist nicht die kleinste Paradoxie seines Schaffens. An der "Ehe des Herrn Mississippi" lässt sich das sehr klar ablesen.

**Der Geizige** (Originaltitel: *L'Avare ou l'École du mensonge*, früher auch als *Der Geizhals* übersetzt) ist eine Komödie von Molière in fünf Akten und in Prosaform, die am 9. September 1668 im Théâtre du Palais Royal uraufgeführt wurde. Molière nahm für das Stück wesentliche Anleihen bei der Komödie *Aulularia* des römischen Dichters Plautus.

In *L'Avare* wird der Typ des reich gewordenen, aber engstirnig und geizig gebliebenen Bürgers karikiert, der seine lebensfrohen und konsumfreudigen Kinder fast erstickt.

## Inhalt

**Akt I:** Die Geschichte spielt sich in Paris ab. Der reiche und geizige Harpagon hat zwei Kinder: Élise, die in Valère verliebt ist, ein ehrenwerter Napolitaner, der als Intendant im Dienst ihres Vaters steht und Cléante, der sich danach sehnt, Mariane zu heiraten, ein junges und besitzloses Mädchen. Harpagon ist angsterfüllt, weil er im Garten eine Geldkassette mit 10.000 Goldécus vergraben hat und diese entdeckt und gestohlen werden könnte. Argwöhnisch misstraut er jedem, sogar seinen Kindern. Am Ende enthüllt er seine Absichten: er will Mariane heiraten, Élise wird (ohne Mitgift) Anselm versprochen, einem Greis, und Cléante ist für eine Witwe bestimmt. Das junge Mädchen lehnt energisch ab, aber ihr Vater verlangt von Valère, dass er sie überzeugen soll. Dieser stimmt zwar ein, aber denkt schon daran, mit seiner Geliebten zu flüchten, wenn es nötig ist.

**Akt II:** Cléante, der nicht mehr auf seinen Vater hoffen kann, braucht dringend 15.000 Francs. La Flèche, sein Diener, übernimmt es für ihn, einen Geldverleiher zu finden. Ein Vermittler informiert ihn über die Bedingungen, die von einem übertriebenen Wucherer sind. Am Ende erkennt er, dass dieser Wucherer kein anderer als sein Vater ist, und die beiden streiten sich gewaltig. Die Heiratsvermittlerin Frosine betritt die Szene und überzeugt Harpagon davon, dass Mariane ältere Männer bevorzugen würde und dass sie sich schon darauf vorbereitet und freut, ihn zu heiraten. Der Geizige ist skeptisch, weil Mariane nicht wohlhabend ist, aber Frosine überzeugt ihn, dass eine arme Person, die große Ausgaben gar nicht kennt, nur zu ihm passen kann. Die Heiratsvermittlerin will sich für ihre Arbeit bezahlen lassen, aber Harpagon redet sich heraus und geht einfach.

**Akt III:** Harpagon hat Mariane zum Essen eingeladen, um den Heiratsvertrag unterschreiben zu lassen. Er hält seinem Gesinde eine Strafpredigt, insbesondere Maître Jacques, dass die Ausgaben sehr eingeschränkt werden sollen. Der Koch protestiert, doch der Intendant Valère unterstützt den Geizigen. Es folgt ein heftiger Streit, in dessen Verlauf Maître Jacques Schläge mit einem Stock einsteckt. Von diesem Moment an denkt er an nichts anderes mehr, als sich zu rächen. Frosine kommt und führt Mariane ins Haus, die nervös ist, da sie ja gleich ihren zukünftigen Ehemann kennenlernen wird. Als dieser erscheint, ist sie angeekelt von seiner ganzen Gestalt. Jetzt trifft auch Cléante ein und Mariane erkennt ihn, das Objekt ihrer Begierde. Die beiden Verliebten unterhalten sich und gestehen, in Anwesenheit Harpavons, in zweideutigen Worten ihre gegenseitigen Gefühle. Cléante zieht einen teuren Ring vom Finger seines Vaters und bietet ihn in seinem Namen Mariane an. Harpagon begreift nicht, was vor sich geht, wird jedoch misstrauisch.

**Akt IV:** Die beiden Verliebten bitten Frosine einzugreifen und dem Geizigen zu sagen, dass er die unsinnige Heirat aufgeben soll. Harpagon überrascht seinen Sohn, als dieser Marianes Hand küsst, und fühlt sich sofort in seinem Verdacht bestätigt. Um seinen Sohn unter vier Augen zu sprechen und seine Wünsche zu erfahren, behauptet er, seine Pläne geändert und die Heirat abgeblasen zu haben. Der einfältige Sohn erzählt seinem Vater alles von seiner Liebe zu Mariane und seinem Verlangen sie zu heiraten; Harpagon verfällt in Rage und verflucht Cléante. Maître Jacques greift ein, trennt die beiden und versöhnt sie, indem er beiden einredet, dass der jeweils andere aufgegeben hätte. Die Versöhnung ist von kurzer Dauer, der Streit explodiert, nachdem Maître Jacques den Raum verlassen hat, geradezu. Anschliessend trifft La Flèche auf Cléante und zeigt ihm Harpagon's Geldkassette, die er gerade geraubt hat. Harpagon schwört den wahren Schuldigen zu finden und ihn dem Vergehen gerecht zu bestrafen.

**Akt V:** Harpagon beauftragt einen Polizeikommissar, den Diebstahl seiner Geldkassette zu ermitteln. In seinem Wahn will Harpagon alle Pariser befragen. Maître Jacques rächt sich an Valère indem er ihn als Dieb der Geldkassette denunziert. Man fordert ihn auf, seine Untat einzugestehen und zu erklären. Valère missversteht die Situation, gibt seine Gefühle für Élise preis und gibt zu, dass sie heimlicherweise seine Verlobte sei. Ein weiteres Mal versteht es Harpagon zu spät und seine Wut packt ihn erneut. Anselme, der Élise heiraten soll, betritt die Szene, während Valère seine Geschichte erzählt. Der alte Mann begreift, dass Valère und Mariane seine Kinder sind. Er war davon überzeugt, dass sie vor langer Zeit bei einem Schiffbruch umgekommen seien. Cléante wird nun Mariane heiraten, und Valère Élise. Harpagon bleibt allein, hat aber sein Geld wieder.

Der „Geizige“ zählt in Molières Katalog der Laster zu den schillerndsten Gestalten. Entnommen hat sie der Dichter dem „goldenen Topf“ des Römers Plautus. Moderne Inszenierungen machen gerne eine Attacke auf den sogenannten Neokapitalismus daraus.

Harpagon will seine Kinder reich verheiraten: Tochter Elise mit dem wohlhabenden aber älteren Anselme, Sohn Cleanthe mit einer gut betuchten Witwe. Elise liebt jedoch Valere, der, um ihr nahe zu sein, in die Dienste des geizigen Vaters getreten ist, und dem zum Schein nach dem Munde redet. Cleante ist unsterblich verliebt in Mariane. Die hat sich jedoch Harpagon selbst als Frau auserkoren. Als eine im Garten vergrabene Geldkassette verschwindet, dreht der Geizhals durch. Cleanthes Diener La Fleche hat sie weggenommen um dem Sohn ein Druckmittel gegen den Vater in die Hand zu geben. Von jedermann hinters Licht geführt, startet Harpagon eine Polizeiaktion, in die er sogar das Publikum einbezieht. Anselme schließlich beruhigt Harpagon mit Geld, bringt die Paare zusammen und erkennt überdies in Valiere und Mariane seine verloren geglaubten Kinder wieder. Denise Weishaupt und Remo0 Stark setzten als Elise und Cleanthe leidenschaftlich und sehr lebendig dem Vater Widerstand entgegen, unterstützt von Itta Loher, die den La Fleche mit viel Witz und Verve verkörperte.

Matthias Mrozowski sekundierte das Geschwisterpaar als Valere mit elegantem Spiel. So wie Petra Fürer die Rolle der Madame Frosine gestaltete, so stellt man sich eine Kupplerin vor: Mit allen Wassern gewaschen und allen Tricks vertraut: Eine Komödiantin par excellence.

Guy Perrin mimte einen Meister Jacques, der – zwischen allen Stühlen – frech den Vermittler spielt – mit sichtlicher Spiellust. Eine liebenswürdige charmante Mariane war Eliane Blumer. Ruhe, Ernst und Gelassenheit brachte Michael Benzin der Rolle des Anselme in die Szene, ebenso als Meister Simon. Karikaturenhafte zeichnete Beat Thürlemann die Figur des Polizeibeamten.

### **Ensemble aus einem Guss**

Wer sich über den genauen Ablauf der Handlung einer Molière-Komödie vor der Aufführung unterrichten möchte, dem müsste wegen Humorlosigkeit die Eintrittskarte entzogen werden, und schon der Versuch, die Handlung zu erzählen, wäre unter Strafe zu stellen.“ Die geneigten Zuschauer werden für den Besuch des Stücks um Geiz, Geld und Liebe jedoch nicht bestraft. Die auf klare Auf- und Abgänge reduzierte Bühne erfüllt ihren Zweck perfekt. Es entstehen schöne Bilder, wenn da nur nicht die merkwürdig ritualisierten Bewegungen der Akteure und Akteurinnen wären, die stark an Kampf- und Brunfrituale erinnern. Die Choreographie will nicht recht zum handfesten, bodenständigen, witzigen, wenn auch manchmal etwas platten Spiel passen. Fazit: kurzweilig, unterhaltend, zwiespältig, sehenswert.

Als ein Stück mit besonderem Inhalt und einem aussergewöhnlichen Umfeld kündigte die «thearteria» Andwil «Der Geizige» von Molière an. Beides traf in hohem Masse zu. An der Premiere bewiesen die Theaterleute unter der Regie von Christian Kaeser, dass sie in der Lage sind, sich bei jeder ihrer Produktionen wieder auf Neues einzulassen und dies gekonnt umzusetzen.

Herausforderung diesmal war, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht in einer Guckkastenbühne, sondern in einer Arena spielten, umgeben vom Publikum. Ununterbrochen waren sie in unmittelbarer Nähe der Zuschauerinnen und Zuschauer, teilweise in direktem Blickkontakt mit diesen oder mitten unter ihnen. Sie meisterten diese Herausforderung geradezu spielend. So kam es, dass der Zuschauer gar nicht anders konnte, als sich mitten ins Geschehen gleiten zu lassen und zu vergessen, dass er in einem Theater sass.

### **Hohe Erzählgeschwindigkeit**

Geprägt war das Stück durch eine enorme Geschwindigkeit in der Erzählweise und durch die Figur des Geizigen. Kaum einmal blieb eine Szene für längere Zeit stehen. Ständig kam eine Bewegung, eine Veränderung, eine neue und überraschende Reaktion dazu. Unablässig erzählten die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht nur mit ihren Worten, sondern auch mit Mimik und Gestik kleinere und grössere Geschichten. Dabei ist es ihnen gelungen, ihren Personen die dazugehörige Charakteristik zu verleihen.

### **Herausragender Harpagon**

So überzeugend alle ihre Rollen interpretierten, so herausragend spielte Marcel Sieber den Geizigen. Die Rolle schien ihm wie auf den Leib geschrieben. Es gelang ihm, den Harpagon als einen krankhaft geizigen Mann darzustellen. Er zeigte, dass dieser praktisch dem Wahn verfallen war und doch in seiner Umgebung die Fäden in der Hand behielt. Keine Sekunde, in der Sieber nicht in irgendeiner Form aktiv war, polterte, intrigierte, nörgelte. Er war zudem der einzige, der mit seiner Bekleidung in die Zeit Molières passte. Alle anderen stellten mit ihren Kostümen den Bezug zur Gegenwart her. Dieser wurde auch in den kleinen Zwischenspielen in Mundart klar,

als Sieber seine «Bühnenarbeiter» massregelte oder im Publikum eine Abstimmung durchführte.

Ein Ensemble wie aus einem Guss setzte die Intentionen der Regie leicht und spielerisch um, Mit immer wieder aufbrechendem Szenenapplaus für herausragende Einzelauftritte und einem fast schon frenetischen Schlussapplaus dankte das begeisterte Publikum für die reife schauspielerische Leistung.