

TARTUFFE ODER DAS SCHWEIN DER WEISEN

TARTUFFE ODER DAS SCHWEIN DER WEISEN

102 SAISON 2018/2019



TARTUFFE ODER DAS SCHWEIN DER WEISEN

**Komödie von PeterLicht nach Molière
Uraufführung/Auftragswerk**

«Chipslied»

«Candy Käseman»

«Lost lost World»

«Lutschbonbon»

Musik und Texte **PeterLicht**

Arrangements **Henning Nierstenhöfer**

Herr Frau Pernelle **Katja Jung**

Orgon **Florian von Manteuffel**

Elmire **Myriam Schröder**

Damis **Mario Fuchs**

Mariane **Leonie Merlin Young**

Cléante **Max Rothbart**

Dorine **Pia Händler**

Tartuffe **Nicola Mastroberardino**

Filipote/Livemusik **Henning Nierstenhöfer**

Livekamera **Julian Gresenz**

Inszenierung **Claudia Bauer**

Bühne **Andreas Auerbach**

Kostüme **Vanessa Rust**

Licht **Cornelius Hunziker**

Musik **PeterLicht**

Arrangement und Musikalische Leitung

Henning Nierstenhöfer

Dramaturgie **Constanze Kargl**

Premiere am 14. September 2018 im Theater Basel,
Schauspielhaus

Aufführungsrechte schaeferphilippen Theater und
Medien GbR, Köln

Regieassistentz **Anne-Kathrine Münnich**
Bühnenbildassistentz **Anne Wallucks, Frederik Schweizer**
Kostümassistentz **Miriam Balli**
Dramaturgieassistentz **Sabine Egli**
Regiehospitalanz **Nima Aron Zarnegin, Sergey Grishin**
Inspizienz **Désirée Neumann**
Soufflage **Ulla von Frankenberg**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **Roland Holzer**
Beleuchtungsmeister **Cornelius Hunziker**
Ton **Andi Döbeli, Ralf Holtmann**
Video **Cedric Spindler, Lukas Fuchs**
Requisite **Manfred Schmidt, Valentin Fischer,**
Regina Schweitzer
Maske **Heike Strasdeit, Andrea Blick**
Ankleidedienst **Adrienne Crettenand, David Bloch**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**
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 Assfalg**

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**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

TARTUFFE ALS «ZONE D'OMBRE»

Unter den drei «politischen» Komödien der mittleren Phase nimmt «Le Tartuffe» aufgrund seiner Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einen besonderen Platz ein. Mit grosser Wahrscheinlichkeit reicht Molières Beschäftigung mit diesem Stück in den Sommer 1663 zurück. Aus der «Querelle» um die «École des femmes» hatte er sich mit dem Hinweis zurückgezogen, er durchschaue den Trick seiner Gegner, die ihn durch ihre Angriffe lediglich von wichtigeren Dingen abhalten wollten. Fast auf den Tag genau sechs Monate später setzt die Kampagne gegen den «Tartuffe» ein. Schon vor der Premiere ist das Stück kirchlichen Kreisen ein Dorn im Auge. Doch ungeachtet solcher Intrigen findet die Uraufführung am 12. Mai 1664 im Rahmen der Festlichkeiten der «Plaisirs de l'île enchantée» statt. Zur Aufführung gelangt die erste Fassung des Stückes, das wir heute nur in seiner dritten Version kennen. Die Erstfassung wirft das Problem der sozialen Zuordnung Tartuffes auf. Tartuffe war niedriger sozialer Herkunft, gehörte dem geistlichen Stande an, in dem er eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs sah, trug eine Tonsur, war Diakon, vielleicht sogar Priester. Die Provokation der Erstfassung, die den Untertitel «L'hypocrite» trug, ist also deutlich: Mittels der Figur eines Geistlichen illustriert Molière die Macht einer religiösen Gruppe oder Clique, deren Mitglieder sich unter Vortäuschung hehrer moralischer Absichten in wohlhabende bürgerliche Familien einschleichen, die sie ruinieren und zerstören, weil sie letztlich nur ihre persönliche Bereicherung im Auge haben. Kein Wunder, wenn das Stück unmittelbar nach seiner Aufführung verboten wird. Dies Verbot, das nur die öffentlichen Aufführungen betrifft, wird vom König persönlich ausgesprochen, und zwar trotz des grossen Gefallens, das er an dem Stück gefunden hatte, über dessen Inhalt und Tendenz er ganz offensichtlich bereits vor der Aufführung informiert war; doch sei die darin vorgenommene Unterscheidung zwischen echter und falscher Frömmigkeit nicht so eindeutig, dass nicht mancher Zuschauer es als anti-religiös verstehen könne. Mit dem Verbot seines Stückes beginnt Molières insgesamt fünfjähriger Kampf um dessen

endgültige Freigabe. Wie rüde der Kampf vor allem von kirchlicher Seite geführt wird, zeigt ein Pamphlet des Pierre Roullé, Pfarrer der Pariser Gemeinde Saint-Barthélemy, der Molière kurzerhand zum Tode auf dem Scheiterhaufen bestimmt. Doch der Sympathie und des Schutzes des Königs sicher, verfolgt dieser beharrlich sein Ziel.

Insgesamt betrachtet ist der letztlich geglückte Ausgang der «Querelle du Tartuffe» ein Triumph in vielfacher Hinsicht: ein Triumph Molières, der deswegen so hartnäckig auf der Durchsetzung dieser Komödie beharrt, weil sie für ihn das bisher wichtigste Beispiel eines gesellschaftlich engagierten Theaters darstellt und er sein Schicksal als Autor an das Schicksal dieser Komödie bindet, doch ebenso ein Triumph des Königs, insofern er nach dem ruhmreichen Friedensschluss von Aachen im Bewusstsein seiner politischen Macht durch die «Paix de l'église» den Einfluss der religiösen Gruppierungen zu neutralisieren trachtet, sich von den beengenden Fesseln moralischer Bevormundung befreit und gegen den kirchlichen Bannspruch ein Stück durchsetzt, das einen bereits ins 18. Jahrhundert weisenden Religionsbegriff propagiert. Die endgültige Aufführung des «Tartuffe» am 5. Februar 1669 wird für Molière zu einem triumphalen Ereignis. Der Rekordergebnis von 2860 Pfund nach zu urteilen, muss das Theater bis weit über den «letzten Platz» ausverkauft gewesen sein; achtundzwanzig Aufführungen in Folge bestätigen den Erfolg. Um jedoch die Unwiderruflichkeit des Erreichten sicherzustellen, lässt Molière das Stück bereits Ende März mit einem wichtigen programmatischen Vorwort versehen in Buchform erscheinen. Die Auflage ist schnell vergriffen, sodass schon Anfang Juni eine zweite Auflage notwendig ist, die über das Vorwort hinaus auch die Bittschriften an den König enthält.

Für die Konzeption seines Titelhelden konnte Molière auf eine lange Tradition zurückgreifen. Unter dem Druck der Gegenreformation bildet sich nämlich bald ein neues Verhalten gegenüber wachsenden religiösen Zwängen heraus, die Heuchelei. Der «Betrüger Tartuffe» wird mit einer bestimmten Anzahl immer wiederkehrender Attribute ausgestattet: Veranlagung zur Sinnlichkeit mit entsprechenden äusserlichen Kennzeichen; eine kaum verhüllte sexuelle Gier; eine zur Schau gestellte Frömmigkeit; die Neigung, sich zu ein-

flussreichen Gruppierungen zusammenschliessen; sein bevorzugtes Betätigungsfeld eine intakte bürgerliche Familie.

Was die verschiedenen Modelle des Tartuffe miteinander verbindet, ist in Molières Perspektive die Praxis einer moralisch verwerflichen, für das Gemeinwohl gefährlichen Heuchelei. Erinnern wir daran, dass Molière vermutlich schon ab Sommer 1663 an diesem Stück arbeitet, das in der Erstfassung den Untertitel «L'hypocrite» tragen wird. Hypokrisie charakterisiert in vielfacher Schattierung menschliches Verhalten in «le monde»; in der streng hierarchisch strukturierten höfischen Gesellschaft sind Anpassung und Verstellung gleichsam «naturegebene», lebensnotwendige Verhaltensformen. Vor allem aber ist die Kirche als der grösste Grundbesitzer des Königreiches eine wahre Brutstätte der Heuchelei; laut Schätzungen ist ein Fünftel bis die Hälfte des französischen Territoriums in ihrem Besitz; folglich hat sie eine Menge lukrative Pfründe zu vergeben, und der Zustrom junger Adelige zu ihren Ämtern ist gross. Im Fall mangelnder Rechtgläubigkeit konnte sich also deren Vorspiegelung und ostentative Zurschaustellung auszahlen. Angesichts eines solchen innerkirchlich weitverbreiteten Verhaltens hatten Moraltheologen eine Doktrin ausgearbeitet, der zufolge Heuchelei nur dann als Todsünde zu verurteilen ist, wenn auch die sie begleitende Handlung oder das Handlungsziel selbst eine Todsünde darstellten; in den meisten anderen Fällen war sie eine lässliche oder gar keine Sünde. Unter Umständen konnte sie sogar zu einer notwendigen Durchgangsstufe auf dem Wege zur Wahrheit werden: Anfangs ohne innere Überzeugung ausgeübte kirchliche Riten konnten in einer echten Bekehrung münden. Daher war die Beurteilung der Heuchelei in theologischer Sicht äusserst prekär; sie war ein mit Umsicht zu behandelnder Sonderfall. Gerade das aber macht sie für Molière zu einem «vice privilégié», dessen Folgen für den Staat gefährlicher sind als diejenigen aller anderen «Laster». In theologischer Perspektive ist Tartuffe daher keineswegs eine nur mit negativen Attributen ausgestattete Figur. Immerhin kann er die Bekehrung Orgons und Mme Pernelles für sich verbuchen und müht sich im gleichen Sinn um die restliche Familie. Welches dabei seine innersten Absichten sind, bleibt im Dunkeln. Ihn umgibt, ja er ist eine «zone d'ombre».

WEIL IHR HERZ EINE WÜSTE WAR

Das 17. Jahrhundert, zutiefst männlich und christlich, war ein schwarzes Jahrhundert. Es hatte seine Abgründe, gab sie aber nicht bereitwillig den neugierigen Blicken frei, wie wir es heute tun, mit einer Lampe in der Hand. Es errichtete über ihnen ein Gebäude der Konvention, so harmonisch und – ganz bewusst – so falsch wie nur möglich. Denn die Konvention, die den Schwachen als Zuflucht dient, ist stets eine Erfindung der Starken. Molière hat in der Form der Komödie die schwärzesten Theaterstücke der Literatur aller Zeiten geschrieben. Molière hat das Tier Mensch wie ein Insekt aufgespießt und löst mit feiner Pinzette seine Reflexe aus. Und das Insekt Mensch zeigt nur den einen, immer gleichen Reflex, der bei der geringsten Berührung aufzuckt: den des Egoismus. Orgon, mit seinem Gott, ist weiter nichts als ein Egoist, bereit, seine Familie für die einsame Freude zu opfern, sich als Heiliger zu fühlen. Und neben ihm erscheint der egoistische Tartuffe fast unschuldig, der zumindest seine armselige Haut verteidigt. Alceste ist ein Egoist – einer von der schlimmsten Sorte, von denen, die sich mit Tugend brüsten –, wenn er der egoistischen Célimène vorwirft, nur an sich statt an ihn zu denken. Dandin und Angélique sind zwei Egoisten verschiedener Herkunft, darin liegt ihr ganzer Konflikt. Herr Jourdain ist ein komischer Egoist, und Harpagon, einsam wie ein alter Hund mit seinem Knochen, ein tragischer. Und bei allen konnte sich die geballte Leidenschaft, die sie lächerlich macht, nur deshalb so ungeheuerlich entfalten, weil ihr Herz eine Wüste war, die sie allein bevölkerten. Selbst die sogenannten liebenswerten Personen, die kleinen Verliebten, denen die herkömmliche Sympathie gilt – man schenkt sie, ohne zu überlegen, der Jugend, dieser Hässlichkeit in Blüte –, die Gestalten wie Horace, Agnes, Isabelle, Lucile, Valère und Damis denken eigentlich alle, wenn man ihr Verhalten und ihre Worte auf die Waagschale legt, nur an ihr begrenztes, kleines Ich und seine albern Befriedigungen. Wer ist nun also gut bei Molière? Wer liebt? Wer schenkt einem anderen etwas, nicht nur sich selber? Keine Antwort auf diese Frage. Molières Personen schauen sich verlegen an und schweigen.

Der Fall des Menschen, dem es lediglich gelungen ist, ein gewaltiges Lachen zu entfesseln, ein glückliches Lachen ohne Zähneknirschen, ein unschuldiges Lachen angesichts seiner Absurdität, seiner Kleinheit und seiner Hässlichkeit, wem untersteht er? Dem Menschen, seinem Bruder, der ihn prüft, abschätzt, laut auflacht und ihm dennoch die Hand hinstreckt. Welch eine Bejahung in diesem männlichen und zärtlichen Lachen, und welch ein Verzeihen! Wir können uns gegenseitig unter mehr oder weniger edlen Vorwänden verletzen, verraten, massakrieren, uns mit scheinbarer Grösse aufblasen! Wir sind komisch. Nichts anderes, wir alle einschliesslich derer, die wir unsere Helden nennen. Mögen die langweiligen Philosophen der Verzweiflung, die in regelmässigen Zeitabständen immer wieder das Schreckliche der menschlichen Existenz entdecken und uns daran hindern möchten, uns im Theater zu amüsieren, sich in das Unabänderliche fügen: Wir sind komisch! Und das ist letzten Endes noch schrecklicher als die grauenvollen Schilderungen unseres Nichts. Dank Molière ist das wahre französische Theater das einzige, in dem keine Messen gelesen werden. Vielmehr lacht man, wie die Männer im Krieg lachen – die Füsse im Dreck, die warme Suppe im Bauch und die Waffe in der Hand –, lacht über unser Elend und unser Entsetzen.

Jean Anouilh

DIE LEERE FÜLLEN

Wenn Herr Orgon wieder erwacht nach einer Nacht voll leisem Schlaf und dünner, wirrer Träume, findet er den Platz im Bett neben sich leer. Seine junge, schöne Frau hört er aus dem Boudoir nebenan perlend lachen, wie sie sich vom Friseur Komplimente machen lässt, wie die Putzmacherin ihr die neuesten Hüte bringt, wie die Magd sie anzüglich «Na, wie war die letzte Nacht?» fragt, und sie zusammen noch mehr lachen. Seine Kinder aus erster Ehe hat er lange nicht gesehen. Wenn er durch sein grosses Haus mit den riesigen Räumen, den Galerien und Treppenfluchten geht und stets meint, irgendwohin fallen oder versinken zu müssen in der ganzen Leere um ihn herum, dann erblickt er hie und da mal den Rücken seines Sohnes oder seiner Tochter, die zum Fenster hinaus mit irgendjemandem da drunten lachen und schwatzen. Nur mit ihm redet keiner. Hie und da hält ihm Cléante, sein Schwager, ein blasser, aufrechter Kerl, mit lauter Stimme Vorträge über das richtige, vernünftige Leben und den richtigen Gebrauch des Verstandes, aber es wirkt immer so, als rede Cléante zu einem Auditorium von aufgeklärten Studenten, nicht zu einem nahen Menschen. Ich brauche einen Freund, denkt Herr Orgon, einen Freund, ein Königreich für einen Freund. Der letzte Freund, den er gehabt hat, war bei Nacht und Nebel geflohen und hatte ihm zuvor eine Kasette mit Briefen zum Verstecken gegeben, Briefe, die Orgon nie lesen wollte, die aber offenbar politisch hochverdächtig, hochverräterisch waren, in denen es um einen Aufstand gegen den König gegangen sein muss. Manchmal streichelt Herr Orgon die Kasette, ohne sie zu öffnen, dann blickt er wieder trübsinnig vor sich hin und schliesst die Kasette weg. Herr Orgon ist leer. Herr Orgon kann an nichts anderes denken als an sich selbst. Ich bräuchte jemanden, der auch an nichts anderes denkt als an mich. Dann wären wir schon zu zweit. Manchmal denkt er daran, wie schön es wäre, wenn er sich auseinanderschneiden könnte in zwei Teile, dann wären wir auch zu zweit. Herr Orgon ist ein Bürger, aber er hat zuweilen nachtschwarze, zuweilen auch rotglühende Gedanken.

Er nimmt den Stock mit dem Silberknauf und den Hut mit dem Seidenband und geht in die Kirche, wo er im Dämmer

der grossen Halle hinter den Säulen ins Kreuzgewölbe hinaufschaut und auch hier die grosse Leere fühlt, aber er fühlt sie hier erhabener. Plötzlich, als er den Kopf gerade einmal wieder senkt, sieht er vor einem Nebenaltar einen knienden jungen Mann den Oberkörper inbrünstig senken, den Kopf auf den harten Boden pressen, sich mit der rechten Faust auf die Brust klopfen und die Augen wie in Trance verdrehen. Da geht Herr Orgon auf ihn zu, stellt sich in sein Blickfeld, und richtig: Sofort wendet der junge Mann seine verzückten Augen auf Herrn Orgon. Denn wer immer nur an Gott denkt, denkt Herr Orgon logisch, kann genauso gut auch an mich denken. Der junge Mann reicht Herr Orgon ganz zart mit der Hand ein paar Tröpfchen Weihwasser und weist das Geld zurück, das Orgon ihm zustecken will, aber im Flüsterton, hastig erregt, kommt ein Geschäft zustande, von jetzt auf nachher, ohne Bedenken, nur aus einem Gefühl heraus, das dem Wahnsinn sehr ähnelt oder auch der Liebe vielleicht: Herr Orgon bittet den jungen Mann namens Tartuffe, sein Freund zu sein, in sein Haus zu kommen, dort zu wohnen, dort zu essen, zu trinken, sich einkleiden zu lassen, unter einer Bedingung – dass er immer an ihn denkt und für ihn denkt und ihm die Leere füllen hilft, wenigstens ein wenig. Und damit beginnt die Komödie.

«Dies ist eine Komödie, die viel Aufsehen erregt hat und die lange verfolgt worden ist. Diejenigen, die sie verspottet, haben sehr wohl gezeigt, dass sie in Frankreich mächtiger sind als all jene, die ich bisher verspottet habe. Die Marquis, die Präziosen, die Hahnreie und die Ärzte haben es geduldig ertragen, dass man sie auf die Bühne bringt, und so getan, als würden sie sich mit aller Welt an der von ihnen gegebenen Darstellung belustigen. Die Heuchler haben den Spott keineswegs verstanden; sie waren sofort empört und fanden es unerhört, dass ich die Kühnheit besass, ihre Verstellungskünste zu verspotten, und eine Tätigkeit in Verruf bringen wollte, mit der sich so viele ehrbare Leute abgeben. Sie haben sich gehütet, die Stellen in ihr anzugreifen, die sie getroffen haben; dazu sind sie zu geschickt, und sie wissen zu genau, wie man sich verhalten muss, als dass sie ihr Innerstes offenlegen würden. Ihren lobenswerten Gepflogenheiten entsprechend haben sie ihre Interessen unter den Schutz der Sache Gottes gestellt; und «Tartuffe» ist ihren Worten zufolge ein Stück, das die Frömmigkeit beleidigt. Es ist von

Anfang bis Ende voll von Gotteslästerungen, und nichts findet sich darin, was nicht das Feuer verdiente. All seine Silben sind gottlos, selbst die Gesten verbrecherisch; und der geringste Blick, die mindeste Kopfbewegung, der kleinste Schritt nach rechts oder links in diesem Stück verbirgt Geheimnisse, die zu meinem Nachteil auszulegen sie Mittel und Lüge finden.»

So schreibt Jean-Baptiste Poquelin, genannt Molière, im Jahr 1669, fünf Jahre nach der Uraufführung seines «Tartuffe» am Hof von Versailles, vier Jahre, nachdem klerikale und fromme Kreise ein Aufführungsverbot beim König erwirkt hatten, obwohl der König «Tartuffe» sehr genoss. Molière, geboren 1622, Sohn eines Hoftapezierers, gelernter Jurist, freier Theaterunternehmer, der mit seiner Truppe in den Vierziger- und Fünfzigerjahren des 17. Jahrhunderts durch die französische Provinz zog und vom 24. Oktober 1658 an mit seinem Ensemble fest an den Hof gebunden war, erst als «Troupe de Monsieur le frère unique du Roi», später als «Truppe des Königs», versuchte, den «Tartuffe» gegen den Vorwurf der Gottes- und Religionslästerung zu verteidigen: Er habe die wahren Frommen und die falschen Frommen, den rechten Mann und den Schurken klar und «tadelnd» gekennzeichnet («So habe ich ganze zwei Akte aufgewendet, den Auftritt meines Verbrechers vorzubereiten» – Tartuffe selbst tritt erst im dritten Akt auf, vorher ist nur immer die Rede von ihm). Selbstverständlich ist der «Tartuffe» wunderbar gotteslästerlich. Molière hätte sich da auf den feinen Geschmack der Klerikalen, der Priester und Betschwestern gut und gerne verlassen dürfen. Denn sobald Tartuffe das Haus Orgons betritt, sobald er sich mit seinem Diener in seinem geräumigen Zimmer eingerichtet hat und dort mit unsicherem Blick und vorsichtigen Gebärden anfängt, Psalmen zu beten und dabei an Herrn Orgon zu denken, ist die Stelle im Haus besetzt, die vorher leer war: die Stelle Gottes, die Stelle des höchsten Wesens. Auf einmal hat das Leben im Haus wieder einen Sinn. Herr Orgon lauscht auf jeden Rülps, jeden Schnauf, jedes Schmatzen Tartuffes wie ein Verzückter. Elmire, Orgons Frau, Dorine, ihre Magd, Damis, der Sohn, Mariane, die Tochter, reden von nichts anderem als von Tartuffe, und sie reden vor allem mit Orgon über ihn. Ihre Empörung über diesen Kerl, der ihnen alles wegfrisst und ihnen das Herz des Hausherrn stiehlt, das sie zuvor gar nicht

haben wollten, wirkt wie ein Kitt, eine erfüllte Sehnsucht, miteinander wieder zu agieren, wo man zuvor nur nebeneinander gelebt hatte. Plötzlich wenden sich ihm wieder Gesichter, Körper, Mäuler zu, plötzlich sieht Herr Orgon in seinem Hause nicht nur Rücken, die sich von ihm weg drehen. Orgons Mutter rauscht tagtäglich herbei, um den frommen Mann zu bewundern, der nun plötzlich bei Tisch der Hausherrin gegenüber sitzt, in deren tief ausgeschnittenes Kleid er hineinschaut, deren Augen ihn mustern. Und so wie er vorher noch in der Kirche jeden Tag auf Gott in Leeren gestarrt, wie er dann auf den leeren Orgon gestarrt hatte, so starrt er jetzt leer auf Elmire. Er ist eine Liebesmaschine. Er erfüllt einer langweiligen, gelangweilten vernünftigen Welt unvernünftige Wünsche ohne Ansehen der Person. Orgon nennt ihn «Bruder», will ihn mit seiner Tochter verheiraten, obwohl Mariane längst Valère versprochen ist. Tartuffe willigt brüderlich ein, geht aber sofort Elmire an Rock und Busentuch, gesteht ihr brennendste Leidenschaft, was Elmire hochatmend, rotwangig und zitternd zurückweist – lange hat sie von einem Mann so etwas nicht gehört, das Unerhörte erregt sie zutiefst, als hätte Tartuffe wie auf Zuruf in ihr Herz, in ihr Begehren hinabgeschaut. Als Damis aus einem Nebenzimmer herbeistürmt und Zeter und Mordio schreit und seinem Vater die unerhörte Begebenheit enthüllen und Tartuffe als ehebrecherischen Schurken blossstellen möchte, da wünscht sich Orgon von seinem «Bruder» Tartuffe, dass dieser als der übel Verleumdete dastehe – und Tartuffe spielt sofort den übel Verleumdeten, zerknirscht sich, windet sich als armer Sünder. Seht her auf diesen Mann, ecce homo!, schreit Orgon, und tut Busse! – und wirft seinen Sohn aus dem Haus und ermahnt den Tartuffe, ja gut auf seine, Orgons, Frau aufzupassen, ihr immer nahe zu sein, überschreibt ihm das ganze Haus notariell, zeigt ihm die Kasette mit den hochverräterischen Briefen, zieht ihn ganz ins Vertrauen, umarmt ihn und denkt, wie schön es wäre, wenn er den Tartuffe gleichsam in sich hineinversetzen könnte: dann wären sie beide einer. Der Höhepunkt der Füllung der Leerstelle ist erreicht. Der Wunschwahn siedet in hoher Temperatur. Mehr ist kaum zu schaffen. Als Tartuffe nach einer Nacht mit schwerem Schlaf und unruhigen Träumen erwachte und Elmire ihn zu sich rief und ihm gestand, wie sehr sie ihn begehre, nichts anderes mehr in ihrem Blut kreise als nur noch Tartuffe, Tartuffe, Tartuffe, wie er dann sie auf den

Tisch drückt, sie küsst, sie streichelt, sie auszieht, sie beruhigt, er sage niemandem etwas davon, er sei diskret, immer heftiger schnauft, sie immer lauter stöhnt und wahnsinniger strampelt, ihn aber nicht ganz an sich heranlässt – und plötzlich Orgon unter dem Tisch hervorkriecht, alles mitgehört hat und nun plötzlich wieder die grosse Leere in sich und um sich herum fühlt und den Tartuffe aus dem Haus wirft: da läuft auch die Liebesmaschine Tartuffe leer. Er erfüllt jetzt keine Wünsche der anderen mehr, er erfüllt sich selber welche. Er wirft Orgon aus dem Haus, das Orgon ihm ja überschrieben hatte, er gibt die Kasette mit den hochverräterischen Briefen an die Polizei weiter, er schickt den Gerichtsvollzieher. Natürlich ist es gotteslästerlich, wenn ein Gott oder derjenige, den man dazu gemacht hat, sich so gebärdet. Käme da nicht der Bote des Königs, der den Tartuffe verhaften lässt und den Orgon wieder in sein Recht und sein Haus einsetzt, wie eine Maschine vom Bühnenhimmel herunter, es wäre furchtbar ausgegangen. Als Herr Tartuffe verschwunden war, wurde die Leere im Haus noch leerer. Alle wandten nun wieder Herrn Orgon den Rücken zu, seine Frau kicherte im Nebenzimmer mit der Magd und prustete los, wenn sie ihn nur sah. Vielleicht stellte sie sich dabei noch einmal die Szene vor, wie er unterm Tisch hervorgekrochen war und mit der Nase fast an Tartuffes nacktes Bein stiess, das sich gerade so schön zwischen ihre Schenkel gezwungen hatte, die, malte sich Herr Orgon aus, im Nachhinein wohl noch zitterten, wenn das Luder nur daran dachte. (Ob sie mit dem Kerl, diesem Tartuffe, diesem geliebten, verhassten Freund nicht doch ein andermal, anderswo?) Seine Kinder, von denen sich die Tochter mit ihrem Freund, dem reichen Langweiler Valère, verlobt hat, redeten wieder nichts mit ihrem Vater und tuschelten und turtelten und warfen das Geld mit vollen Händen zum Fenster hinaus. Niemand beachtete ihn, niemand liebte ihn. Wenn er zur Kirche ging, traf er dort niemanden, der ihm in die Augen schaute. Und immer, wenn er morgens aufwachte, guckte Herr Orgon gleich wieder ins Nichts. Er war jetzt fünfundvierzig, ein Mann in den besten Jahren. Und so leer, so unzufrieden. Also machte er die Augen zu und dachte: Nur weg! Fliehen! Einen neuen Anfang machen! Nie mehr zurückkommen! Zurück zu den Quellen! Vielleicht nach Griechenland?

Cléante

Na ja, jetzt mach halt so ein Gespräch zwischen den Geschlechtern, wichtig ist ja nur, dass man noch mal innehält, bevor es losgeht.

Orgon

Na ja gut, aber es ist ja schon eine heftige Sache, ich mein es handelt sich um Geschlechter! Und du sprichst damit!

Cléante

Ja okay, das ist mir schon klar, dass das nicht irgendwas ist! Ich bin mir der Tragweite schon bewusst!!

Orgon

Na also, dann sag doch nicht, dass ich halt einfach mal so ein Gespräch machen soll, ich mein, ist dir klar, was da alles dranhängt an einem Gespräch zwischen den Geschlechtern? Wenn da Männer und Frauen miteinander sprechen, ich mein, mit allem, was da dranhängt? Das ist ja nicht irgendwas!

DER ENTGRENZUNGS- ORGIASŦ ODER DIE AUSSTÜLPUNGSLOGIK DES KAPITALISMUS

«Tartuffe», das fünfzehnte von dreiunddreissig überlieferten Dramen Molières, war jene Komödie, die unmittelbar nach ihrer Uraufführung 1664 mit dem Bann des Aufführungsverbots belegt wurde, die klerikale Kräfte veranlasste, den Dichter auf den Scheiterhaufen zu wünschen, und einen fünfjährigen erbitterten Kampf Molières um die Aufhebung des Verdikts durch den französischen Sonnenkönig Ludwig XIV. zur Folge hatte. In der Blüte des Barock, als die katholische Kirche den Versuch unternahm, Transzendenz und Immanenz, Gott und Welt, Strenge der Form und überbordende Sinnesfreude und Ornamentik zusammenzudenken, sah sich die einflussreiche katholische «parti des dévots» durch Molières Figurenzeichnung des Tartuffe angegriffen und zeigte sich brüskiert. Es ging Molière aber nicht um theologische Fragestellungen, sondern um die Kritik an herrschenden gesellschaftlichen Missständen, um die Beschreibung der jeder reaktionären kirchlichen Doktrin inhärenten Doppelmoral. Molière wandte die Mittel der Komödie zum Zwecke der Desillusionierung an, zur Freilegung der Realität hinter dem Schein. Jean Anouilh sah in Molières Komödien deshalb «die schwärzesten Theaterstücke der Literatur aller Zeiten».

Die deutschsprachige Aufführungsgeschichte von «Tartuffe» ist eine Geschichte der Übersetzungen und Adaptionen. Wie Molières Dichtung ohne fest umrissene Sprachgestalt im Deutschen zu klingen habe, was diesbezüglich Werk-treue meinen könnte, ist schwer zu fassen: Wird eine Prosa-übersetzung dem Original per se weniger gerecht als der Versuch, den französischen Alexandriner in ein adäquates deutsches Versmass zu übertragen, das mit zwei Silben weniger auszukommen hat als das Original? Tankred Dorst beklagte gängige Übersetzungen als «museale Nachkonstruktionen, operettenhaft betulich, philologisch altertümlich».

Nun nimmt der Kölner Autor und Musiker PeterLicht Molières Komödiendichtung zum Ausgang seiner sprachverpielten und radikal die Gegenwart ins Visier nehmenden Neudichtung «Tartuffe oder das Schwein der Weisen». In diesem Stückauftrag für das Theater Basel überschreibt er «Tartuffe» im Sinne der «Basler Dramaturgie», deren Programmatik es ist, klassische Dramentexte aus ihrer zeitlichen und lokalen Gebundenheit zu lösen, von den Zwängen der historischen Verankerung und Bedingtheit zu befreien und für die Gegenwart zu befragen. PeterLicht, der mit «Der Geizige» und «Der Menschen Feind» bereits zwei dramatische Texte nach Molière verfasst hat, löst dessen Komödie aus der gesellschaftspolitischen Realität des französischen Absolutismus, befreit sie von der Patina des 17. Jahrhunderts, rekontextualisiert das für uns heute nur unzureichend lesbare Sittengemälde, überträgt die Molière'schen Figuren in die Gegenwart und bringt sie uns als Zeitgenossen nahe.

Dabei operiert er durchaus mit dem Personal des Originals, dieses ist allerdings weder in ein Glaubenskorsett noch in eine autoritäre patriarchale Ordnung eingezwängt. Zwar ist der «Sozialkreis» auch in neoliberalen Zeiten von den finanziellen Mitteln des Familienoberhaupts Orgon abhängig, dessen daraus resultierende Stellung ist aber deutlich marginalisiert. Während die einzelnen Familienmitglieder bei Molière die Freiheit ihrer vermeintlich ausschweifenden Lebensführung gegen die Einflussnahme Tartuffes, der hinter der Maske der Gottesfürchtigkeit und Tugend ausschliesslich an monetären und sexuellen Bedürfnisbefriedigungen interessiert ist, zu verteidigen versuchen, sind deren literarische Nachfahren einem Übermass an Freiheit(en) ausgesetzt: In säkularen Zeiten herrscht der Horror Vacui. Man erhofft und fürchtet das Erscheinen Tartuffes, er dient als Wunschmaschine und Projektionsfläche. Für Orgon, der «gerne hineingreifen würde in die Welt, irgendetwas greifen oder ergriffen sein» möchte, gilt er als Garant, seine «Hände in das Flackern der Abstandslosigkeit zu halten». Denn PeterLichts Tartuffe gibt sich von Anfang an und im wahrsten Sinn des Wortes als «Schwein» zu erkennen – als grunzendes, sabberndes, ekelhafte Flüssigkeiten absonderndes olfaktorisches Missvergnügen, dessen Sprache sich – zumindest in seiner Vorstellung – ausschliesslich aus Penissen formt. Seine animalische Existenz lässt auf Unmittelbarkeit,

Aktionismus und Ekstase hoffen und verfolgt doch nichts weiter als die konventionelle männliche «Ausstillungs-ideologie» des Kapitalismus. Und darin liegt die eigentliche (Ent-)Täuschung: Denn Tartuffes tierisches Lustgebaren ist in eine Marktlogik eingebettet, der Libertin und Entgrenzungsgorgiast entpuppt sich als «stinknormaler Sexschamane», als Kursgebührenkrämer einer Produktpalette sexueller und spiritueller «Peak-Erfahrungen». Auch er spricht dieselbe Sprache wie alle anderen – auch er ergeht sich in Selbstbespiegelungen und Befindlichkeitsdiskursen. Doch bevor PeterLichts Figuren das Zermürbungspotenzial ihrer Smalltalk-Endlosschleifen unter Verwendung der rhetorischen Stilmittel der Repetition und der Zitation zur Gänze ausschöpfen, drängt Sinn ins (Sprach-)Bild: Der «Chor der Erkenntnis» stimmt in ein Requiem ein, denn Eros wurde längst auf dem Altar des Neoliberalismus dargebracht und seiner Göttlichkeit beraubt. Und wollten wir Byung-Chul Han Glauben schenken, vermag es allein der Eros, das Ich aus der narzisstischen Verstrickung in sich selbst zu befreien. Das Begehren des Anderen käme dann einem metaphysischen Antidepressivum gleich. Aber was, wenn wir im Anderen bloss uns selbst erkennen können, und die Sprache des Anderen im dröhnenden Lärm der Hyperkommunikation ungehört verklingt? Doch bevor die «miteinander connectete soziale Skulptur» sich der Tragweite und Ausweglosigkeit ihres Lebens in der realexistierenden gesellschaftlichen Dystopie bewusst werden müsste, belegt sie Selbstoptimierungskurse ad infinitum und geht in der konfliktfreien Zone der Uneigentlichkeit verloren.

Constanze Kargl

ZEITALTER DER TOTALEN PERFORMANCE

Ein Gespräch mit PeterLicht

«Tartuffe oder das Schwein der Weisen» ist nach «Der Geizige» und «Der Menschen Feind» deine dritte Molière-Bearbeitung: Was interessiert dich an diesem Autor?

Molière ist ja der Inbegriff des Theaterschaffenden. Er schrieb *seine* Stücke und besetzte *sein* jeweiliges Alter Ego mit *sich selbst*. Er war Theaterdirektor in *seinem* Theater, zog umher mit *seinen* Leuten und brachte *seine* Stücke, also *sich selbst* auf die Bühne. Das kommt mir alles schon ziemlich bekannt vor, wenn ich mein Leben betrachte. Den ganzen Wahnsinn, die Weltzerfetzung, die er sich im Kopf ausdachte, vollstreckte er an seiner eigenen Existenz und rockte es an sich selbst runter auf der Bühne. Wenn es richtig überliefert ist, starb er sogar auf der Bühne. Also er brach dort zusammen und stand nie mehr irgendwo anders auf, nachdem man ihn *von der Bühne* weggeschafft hatte. (Wie soll man auch irgendwo anders noch mal aufstehen können, wenn man auf einer Bühne zusammenbrach?). Also wenn es alles richtig überliefert ist. Aber es ist ja egal, ob es richtig überliefert ist, es ist ja Theater.

Da ist natürlich jede Menge Popkultur drin. Vielleicht ist es das, was mich an Molière fasziniert. Ein Leben machen und es auf eine Bühne bringen. Das findet auch in dem Gewerbe statt, in dem ich unterwegs bin, wenn ich Lieder schreiben und Texte, wenn ich umherziehe und das dann auf Bühnen bringe. Und dieser Vorgang findet im übertragenen Sinne überall statt: Ein Leben machen und es auf eine Bühne bringen. In unserem kollektiven Bewusstsein, in unserem vernetzten virtuellen Sein, in unserem transzendenten verbundenen Social-Media-Mind. Überall. Dafür muss man beruflich kein Popsänger sein. Wir gestalten ein Bild des eigenen Lebens. Wir machen ein Design. Überall Popkultur. Vielleicht wird man unsere Zeit einmal kennzeichnen als die Phase, als jeder Greis und jedes Kleinkind die Möglichkeit und den Zwang entdeckte, ein Bild vom eigenen Leben zu designen. Das Zeitalter der totalen Performance. Und manchmal weiss man gar nicht, ob es nicht umgekehrt ist:

dass also ein Leben auf die Bühne kommt, bevor es *gemacht* wurde. Also dass etwas ein Bild erhält, das noch gar nicht existent ist. Dass also Hohlräume auf die Reise geschickt werden, die wir uns ansehen. Oder Blasen. Und die dann das Bild unserer Welt definieren. Das fasziniert mich.

Und wenn man vom Design des Bildes unseres Lebens spricht, dann ist man natürlich sofort bei der Frage, ob das Bild dem entspricht, was das Bild zeigt, also bei der Frage nach aussen und innen, nach Wahrheit und Lüge. Also dann ist man beim Betrug. «Tartuffe oder Der Betrüger» heisst das Stück von Molière im Original.

Bei dir heisst es «Tartuffe oder das Schwein der Weisen».

Ja stimmt, bei mir ist mehr Schwein drin als Betrug. Eigentlich ist gar kein Tartuffe mehr drin. Also kein wortwörtlicher Molière. Ich finde, das hat der Molière nicht verdient, dass er nach 350 Jahren noch wort- oder plotgetreu irgendwo drin ist. Ich glaube, er käme sich verloren vor, wenn er nach all der Zeit in diesem Sinne noch irgendwo *drin* wäre, wenn er in einem Theater wäre. Ich glaube, er würde sich zu Tode langweilen oder kaputtgehen oder das, was er sähe, verhöhnen oder verhackstücken. Diese Arbeit habe ich ihm abgenommen. Ich denke, er ist mir dankbar dafür. Was interessieren uns im Jahre 2018 die Betrügereien von 1664? Nichts. Ich habe deshalb beschlossen, mich um den Betrug von 2018 zu kümmern. Unseren Betrug. Meinen Betrug. Ich habe unsere Zeit ausgesaftet. Und kann nur hoffen, dass es ein süsser Saft geworden ist, der gut reinläuft. Das Alte hat im Theater keinen Bestand. Wir setzen uns ins Theater und nicht ins Museum. Alte Texte muss man zerstauben. Man muss sie Wort für Wort zerreiben. Und den Plot verschleissen, dann entsteht wieder etwas, was da mal war. Vielleicht etwas im Sinne Molières. Oder auch nicht. Man weiss es nicht. Aber was kümmert mich der Molière? Der ist tot. Der wurde von einer Bühne runtergetragen, auf der er zusammenbrach. Der Arme. Ich hege grosse Sympathie für diesen Autor. Aber ich bin kein Historiker. Wort- oder Plottreue kann ihn auch nicht mehr retten.

Sind es eher nur Form und Grundidee der Komödien, die dich reizen – oder reicht deine Faszination tiefer in die Sittengemälde des 17. Jahrhunderts hinein?

Molière verkörpert für mich eine Auseinandersetzung mit Gesellschaft in einer Frühform von Moderne, in der eigentlich schon alles angelegt ist, was uns heute so umtreibt. Ich empfinde da eine starke Aktualität. Nur ist der Wald nicht so von lebenden Bäumen verstellt, sondern von morschen und umgefallenen. Man hat einen freieren Blick, es ist alles ein wenig entfernt, weil es eben 350 Jahre altes Material ist und man in eine vermeintliche Vergangenheit blickt. Das gefällt mir: die Kraft, die sich ergibt, wenn die Dinge immer schon so gewesen sind, wie sie heute noch sind.

Molières Komödie wurde unmittelbar nach ihrer Uraufführung verboten, da sich die einflussreiche katholische «parti des dévots» durch die Figurenzeichnung des Tartuffe angegriffen sah. Ist die Provokation und gesellschaftspolitische Sprengkraft aus heutiger Perspektive für dich nachvollziehbar?

Oh ja, das ist nachvollziehbar. Jede Zeit hat ihre Devotenpartei.

Molières Figuren sind in ein strenges Glaubenskorsett und eine autoritäre patriarchale Ordnung eingezwängt. Deine literarischen Nachfahren sind einem Übermass an Freiheiten ausgeliefert. Würdest du dem zustimmen?

Ja. Es fällt schon schwer, noch einen Staat oder eine Moral zu entziffern, die den Einzelnen einhegen und seine Triebe unterdrücken möchte. Man kann eher das Gegenteil feststellen. Es gibt nur noch die in der Luft schwebende verdammte Pflicht- und Schuldigkeit des individuellen Teilnehmers am Lebensmarkt, verdammt noch mal *frei* sein zu müssen und die Leistung zu erbringen, alles rauszuholen aus einem Leben. Wem das gelingt, der hat die Marke seines Lebens veredelt und zu einer Gewinnermarke develope. Wem es nicht gelingt, der ist durchgefallen und verschwindet vom Markt. Also übergibt sich dem Verliererstatus. Er hat keine Existenzberechtigung. Er hat kein sinnvolles Leben. Aber egal ob Gewinner oder Verlierer, alle sind gesegnet mit einem Übermass an Stress und Erschöpfung, Hohlheit und Depression. Davor schützt einen ja auch das Gewinnen nicht. Obwohl es natürlich geiler ist zu gewinnen als unterzugehen, das ist klar. Aber trotzdem. Es gibt keinen Staat, keine Religion, keine Moral, die den Menschen *wirklich* unterdrückt. Das machen wir selber. Warum? Weil wir es wollen. Weil wir es von innen heraus wollen. Wir

brennen von innen. Wir könnten es auch NICHT tun, klar, wir sind ja frei. Aber trotzdem. Wir wollen. Dieser Zwang ist stärker und effektiver als jeder Zwang von aussen, als jedes repressive System. Die Repression von aussen ist der Pressure von innen gewichen. Danke lieber Kapitalismus, danke liebe Popkultur, merci beaucoup!

Orgon mangelt es eigentlich an nichts. Dennoch erscheint ihm die «hälftige Annäherung an eine mittlere Welt unattraktiv». Wie darf man das verstehen?

Orgon ist ein Mann der Mitte. Es ist irgendwie alles okay bei ihm. Es ist irgendwie alles da. Es gibt keinen Mangel. Okay, auch ihm würde noch was einfallen, was er haben wollte oder sein möchte. Okay. Will er aber nicht. Er hat sein Leben in die ungefährdete Mitte gesteuert. Hier residiert er *in the middle of good life*. Dort ist er nun. Er ist also die gestaltgewordene Zielvorstellung vom gelingenden Leben im Kapitalismus, vom gelingenden Leben im Zeitalter der Popkultur. Aber irgendwie, in der Mitte, dort spürt man nichts. Wie sollte man sich spüren in der Mitte von irgendetwas? Man braucht den Kontakt mit einem Rand, einer Kante, einer Wand, um seine Existenz zu spüren. Also dass man *da* ist. Man braucht den Kontakt mit dem Rand der Existenz, um seine Existenz zu spüren. Also macht sich Orgon auf und sucht nach *was anderem*. Er findet Tartuffe. Und den findet er total geil, weil der *was anderes* macht. Alle anderen aber finden Tartuffe total ungeil, *weil er was anderes* macht, denn sie machen ja *nichts anderes*, werden also gefährdet durch das *Anders-Machen-von-was*. Die gegenseitige Geil- und Ungeilfindung gefährdet die jeweilige Position der geil- und ungeil findenden Personen ... Also, du fragtest, wie man das verstehen darf? Wie soll ich es hier erklären? Ich glaube, das kann man erst verstehen, wenn man das Stück gesehen hat. Dann aber ist es ganz leicht. Deshalb empfehle ich es.

Oder anders gefragt: In welches Sinnvakuum stösst Tartuffe?
Er stösst vor in das warme weiche Innere des Sinns.

Molières titelgebende Figur ist jemand, der hinter der Maske der Gottesfürchtigkeit und Tugend an monetären und sexuellen Bedürfnissbefriedigungen interessiert ist. Worin liegt der Betrug deines Tartuffe?

Wenn ich das wüsste, dann wäre es ja einfach. Aber das ist ja gerade das Wesen des Betrugers: dass man *es nicht weiss*. Wenn man es wüsste, wo und wie die Betrügereien von heute stattfinden, dann könnte man ihnen ja entkommen. Aber man weiss es nicht. Klar, wir alle wissen: Der grosse Betrüger von heute ist Donald Trump oder das Sinnversprechen des Kapitalismus oder das klima- und ressourcenvernichtende *good life* der Menschen auf diesem Planeten oder das Ungerechtigkeitsystem, das sich Weltwirtschaftssystem nennt. Das sieht jedes Kind. Das wissen wir alle. Das ist klar. Aber trotz dieser Offensichtlichkeit finden vor unser aller Augen und mit unser aller Beitrag Betrügereien von epochalem Ausmass statt. Es ist offensichtlich, und trotzdem findet es statt. Das ist interessant. Dem Betrug ist die Heimlichkeit abhandengekommen, und trotzdem findet er statt. Das ist toll. Eigentlich funktioniert Betrug ja nur durch die Täuschung und eine falsche Vorstellung, die sich jemand macht. Heute gibt es aber keine falsche Vorstellung. Alle wissen, dass unser aller Lebensstil das Klima verhunzt und was sonst noch, trotzdem fliegen wir zum Baden nach Thailand, also ich, also wenn ich es mir leisten kann, also wir. Und fliegen dann wieder zurück und bedauern den gerade hinterlassenen CO₂-Ausstoss, der über uns in der Atmosphäre verweht. Wir sehen ihm hinterher mit staunenden Kinderaugen und wundern uns. Und sind dagegen. Wir leben im Zeitalter der Groteske. Und irgendwas soll uns retten. Logik und Vernunft sind mechanistische Modelle, die anscheinend nicht funktionieren. Wir suchen irgendeine Art von Zauberei. Oder Alchimie. Wir suchen den Stein der Weisen. Nur Zauberei kann uns noch retten. Vielleicht ist der Pop die Zauberei. Der Präsident ist Pop. Politik ist Pop. Die Gesellschaft ist Pop. Die Hitze ist Pop. Der Hass ist Pop. Wir sind Alchimisten. Wir sind Liebende. Wir sind Optimierende. Wir sind Datenträger. Wir suchen den Stein der Weisen. Aber wir finden ihn nicht. Wir finden das Schwein der Weisen. Wir suchen. Wir finden: Probleme. Und es gibt eine eiserne Regel: Wenn man Probleme hat, hat man in der Regel mehr Probleme als keine.

Das ist der Refrain des Liedes «Candy Käsemann», das du für dein Stück geschrieben hast.

Ja, ich finde, das passt gut in den Kontext, dass Betrug stattfindet, obwohl er für jeden erkennbar ist. Es ist offensichtlich,

und es findet trotzdem statt. Das gefällt mir. Niemand kann sich rausreden. Wir sind alle dabei. Wir sind alle verantwortlich.

Wie lässt sich die Molière'sche Kritik an feudaler Repression und höfischer Gesellschaft in deine vehemente Kritik am Kapitalismus überführen?

Ich denke, genauso, wie ich es in «Tartuffe oder das Schwein der Weisen» gemacht habe. Man kann es wahrscheinlich auch anders machen, aber dann würde es nicht so funktionieren, wie es hier funktioniert.

Elmire spricht in diesem Zusammenhang von der Ausstülpungslogik des Kapitalismus. Was verstehst du darunter?

Der Kapitalismus ist eine produktorientierte Fetischkultur, die wohl nur sexuell verständlich ist. Im «Kapitalismus» oder in «der Popkultur» – ich finde, man kann diese Begriffe synonym verwenden – geht es um die Herausbildung, um die Ausstülpung von *Produkten* durch menschliche Betätigung. Es muss was dabei herauskommen. Selbst eine Beerdigung ist ja ein Produkt. Oder eine Schulbildung. Die Welt ist ein Material, aus dem *Produkte* ausgestülpt werden. Die Ausgestülpthheit produziert dann Sinn, Erfolg und gelingendes Leben. Betrachtet man parallel dazu die Männlichkeitsfixierung, die dieses Gesellschafts- und Wirtschaftssystem aufweist, dann kann man die Penishaftigkeit des Kapitalismus nicht übersehen. Wenn ich mich bei der Frage, ob der Kapitalismus im systemischen Sinne *männlich* oder *weiblich* ist für ein Entweder-oder entscheiden müsste, dann würde ich sagen, dass der Kapitalismus *männlich* ist. Gut zu wissen, dass gerade ein neuer, kraftvoller Feminismus kommt, und «die Frauen» den ihnen gebührenden Platz erobern. Es gibt also in Zukunft nicht nur Kapitalisten, sondern genauso viele Kapitalistinnen. Herrlich!

«Das Sexuelle» ist die letzte Energie, die man noch heben kann. Wie die letzten unterirdischen Öl- oder Energiefelder, die es noch gibt. Wir werden in der Zukunft noch viel erleben im Zusammenhang mit der Pornografisierung des Marktes. Mit der Digitalisierung des Marktes kommt die Pornografisierung des Marktes. Da sind wir ja schon mittendrin. Tartuffe ist unterwegs im Pornfeld. Für ihn hat «das Sexuelle» gar nichts Sexuelles mehr. Für ihn ist es reine Energie.

Die Mono- und Dialoge, die deine Protagonisten führen, produzieren Missverständnisse am laufenden Band, münden in Unterstellungs- und Smalltalk-Endlosschleifen. Du scheinst den Bogen der Phrasendrescherei gern sarkastisch zu überspannen. Worauf zielt diese radikale Kommunikationskritik?

Theater per se ist ja Kommunikationskritik. Man stellt jemanden auf ein Holzgestell und sagt ihm, er soll sich da hinstellen und irgendetwas sagen, was so aussehen soll, als ob er es sagen würde, und tatsächlich stellt der Typ sich dann auf das Holzgestell und sagt es dann und man guckt sich das an und denkt: «Hey guckma, da steht einer auf einem Holzgestell und sagt was.» Das ist wunderschön. Aber auch zum Verrücktwerden. Die Ursituation des Theaters kracht natürlich in das Modell des «wahrhaftigen Lebens». Verückterweise assoziieren wir alle aber mit «dem Theater» und mit «dem Schauspieler» Wahrhaftigkeit. Die dann vielleicht sogar tatsächlich entsteht in ihrer ganzen Gemachtheit und Verlogenheit. Das ist von vornherein schön durcheinander und kaputt, sodass die Hoffnung entsteht, dass man vielleicht irgendetwas begreift oder erkennen kann. Vielleicht ist das unwahre Theater das beste Medium, um «der Wahrhaftigkeit» auf die Spur zu kommen.

Deine Texte denken die Dinge gern ums Eck, spielen diese gleichsam über die Bande – und sind dadurch trügerisch: Gerade wenn man meint, nur noch Nonsense zu hören, drängt sich plötzlich so etwas wie Sinn ins (Sprach-)Bild. Würdest du dieser Beschreibung deiner Methode zustimmen?

Ja, dem kann ich zustimmen. Mmmh ... Aber wenn ich es noch mal denke, dann finde ich es nicht treffend. Bei mir gibt es keine Bande, sondern immer nur Elfmeter, die alle reingehen.

Deine Figuren ergehen sich in Selbstbespiegelungen, Befindlichkeitsdiskursen und Egozentrikveranstaltungen. Siehst du für die Welt der Selbstoptimierer und Sozialnetzwerker derart schwarz?

Nein, ich sehe nicht schwarz. Die Sonne scheint hell. Wir sind am Leben. Unser System hat in seiner Gewurscheltbarkeit eine grosse Stärke und Stabilität. Aber unter der Membran der Aussenhaut ist es überkomplex und rätselhaft. Aber was sollte daran schlecht sein? Niemand versteht es so richtig. Das wäre auch zu viel verlangt und unsexy. Der Ablauf von Zeit mit dem darin eingehängten Geschehnis von

Ereignissen findet irgendwie statt und wir sind Teil davon. Wir können uns tot stellen oder jemanden totschlagen. Das ist nicht ratsam und wir tun es eher nicht. Wir müssen es bequatschen und bequatschen und bequatschen.

Dennoch gehen deine Figuren im Lärm der Hyperkommunikation und in der konfliktfreien Zone der Uneigentlichkeit verloren. Ist diesem gesellschaftlichen Befund nicht auch grosse Ratlosigkeit und Pessimismus eingeschrieben?

Nein, das finde ich ganz und gar nicht. Ich mache Theater. Und beim Theater geht es darum, dass Leute zusammenkommen und *dabei* sind, wie was passiert. Und wenn es das Ratloseste und Pessimistischste wäre, was da passierte: sie kämen zusammen. Die einen machen was, und die anderen sind dabei. Es kommen Menschen zusammen. Das ist schon mal eine ganze Menge. Alles echte Wesen. Alle mit Blut drin und Gefühlen und Leben. Das ist optimistisch.

Wie findest du zu deinen Texten? Analysierst du Gegenwartsjargons und Alltagssprachsplitter, um diese zu deiner sehr spezifischen Kunstsprache zu verdichten? Oder geht das instinktiver? Dein Schreiben ist grundsätzlich, nicht nur in diesem Fall, humoristisch gefärbt. Was bindet dich so eng an das Komische?

Mit Humor ist es lustiger. Könnte sein, dass es damit zusammenhängt. Und es ist schon so, dass es eigentlich nur Sinn macht, wenn man darüber lacht. Aber es gibt schon auch Texte oder auch Theaterstücke, bei denen ich wenig Humor spüre. Zum Beispiel «Das Abhandenkommen der Staaten», das ich zum Thema 1989/Fall der Mauer für das Theater Leipzig schrieb. «Sonnendeck» ist auch irgendwie gar nicht lustig. Aber das sehen die Leute manchmal anders, die nicht in meinem Kopf wohnen, sondern im Publikum sitzen. Eine bewusste Analyse von Sprache, Jargon und Alltag betreibe ich nicht. Der ganze Talk durchströmt meinen Kopf wie die Leute die Fussgängerzonen am verkaufsoffenen Samstag. Das bin dann wohl ich, der sich runterschreibt, wenn sich die Texte oder Stücke zusammenfinden. Ich habe keinen Abstand zu meinen Figuren, die laufen alle durch mich durch.

In den sprachlichen Repetitionsmustern deiner Figuren liegt auch Zermüpfungspotenzial. Siehst du die Kompromisslosigkeit bestimmter Wiederholungsexzesse auch als sanfte Provokation deines Publikums?

Oh ja, Zermürbungspotenzial! Das ist wunderbar. Das Leben ist voll davon. Mir kann es manchmal nicht lang genug dauern oder nicht blitzartig genug sein. Auf meinen Konzerten gibt es Momente, in denen ich spüre, dass jetzt die Platte einen Sprung haben muss und sich festhaken muss an immer demselben Wort oder derselben Phrase. Das wiederhole ich dann wie meine eigene Maschine. Dann entkernt sich das Material. Aus Sätzen werden irgendwann nur noch Lautfolgen, die gar nichts mehr mit sich selbst zu tun haben. Sie setzen sich neu zusammen, und es entsteht ein für sich selbst funktionierender, neuer abstrakter Sound. Das mag ich gern, wenn Worte ihre Bedeutung verlieren oder ändern. Oder Themen ihre Bedeutung verlieren, oder Dialoge. Aber ich fühle dann manchmal, dass etwas anderes zum Vorschein kommt, eine andere, vielleicht tiefer liegende Bedeutung, die von vornherein eigentlich alles überlagerte. Was passiert, wenn zum Beispiel jemand hundertmal «Ich sag dazu nichts» sagt? Ich mag es, wenn man die Erträglichkeitsvorstellungen antastet, wenn man an der Aufmerksamkeitsspanne herumprockelt... ah, da geht noch was... ah, das war jetzt zu viel... ah nee, das war nicht zu viel, jetzt geht es ja erst richtig los...

Musik begleitet diese Theaterarbeit: Wie hast du die Songs konzipiert und dem Text nebengereiht?

Die Lieder fingen irgendwann an zu singen, während ich schrieb, etwa das «Chipslied» oder «Ich als Lutschbonbon im Lande der Lutscher» oder das «Umentscheidungslied». Das «Umentscheidungslied» gab es zuerst für eine Theaterproduktion, jetzt singe ich es auch auf den Konzerten. Auf dem neuen Album «WENN WIR ALLE ANDERS SIND» ist es auch drauf. Ich finde, es ist ein HIT. Es ist für mich zu einem Grossmotto geworden, das mir leichtfällt, anderen Menschen aufzudrängen («Ich glaub, wir hamm was falsch gemahacht, wir müssen uns wieder um-entschei-de-hen»).

Wie definierst du dich als Künstler? Ist dir dein Leben als Musiker gleichbedeutend wie jenes, das du als Schriftsteller, Kolumnist oder Dramatiker führst?

Lieder, Texte, Stücke, Kolumnen, Konzerte, das hängt alles miteinander zusammen, verkocht alles denselben Brei. Mir ist das alles gleichbedeutend.

Nimmst du Bühnentexte grundsätzlich anders in Angriff als deine literarischen Schriften oder Pop-Lyrics?

Man hat schon ein anderes Bild im Kopf, wenn man für das Theater schreibt, als wenn man einen Songtext macht, den man dann selber singen muss. Man hat ein anderes Bild im Kopf. Man denkt an die Leute, die auf den Holzgerüsten stehen, die sich Bühne nennen. Da stehen dann richtige Menschen und sagen deine Worte auf. Zuerst sitzen sie in Sitzkreisen in Vorbesprechungen, dann stehen sie auf Probenbühnen auf Theaterproben, dann in Generalproben, dann pusten sie sich auf und pusten die Premieren weg, dann werden sie zu Alltagsarbeitern im Spielbetrieb. Ich weiss, dass ich ihnen allen leibhaftig begegnen werde. Von Aug zu Aug. Ich werde ihnen in die Gesichter schauen und ich werde ihre Lebenszeit gebucht haben. Das Gefühl von Egalität mag sich nicht einstellen. Und der Satz, wonach das Papier geduldig wäre, passt nicht, weil die Menschen ungeduldig sind. Dem Papier ist alles egal, dem Menschen nichts. Das hat man schon im Kopf.

KULTUR DES EMOTIONALEN KAPITALISMUS

In der Kultur des emotionalen Kapitalismus haben sich die Emotionen in Entitäten verwandelt, die bewertet, inspiziert, diskutiert, verhandelt, quantifiziert und kommodifiziert werden. Darüber hinaus haben die Emotionen in diesem Prozess des Erfindens und Anwendens aller möglichen Texte und Klassifikationen des Selbstmanagements und der Selbstveränderung dazu beigetragen, ein leidendes Selbst zu schaffen, also eine Identität, die durch ihre psychischen Fehler und Mängel organisiert und definiert wird; diese Fehler und Mängel wiederum finden sich als beständige Aufforderung zum Selbstwandel und zur Selbstverwirklichung auch in der Marktsphäre wieder. Der emotionale Kapitalismus seinerseits hat die ökonomischen Transaktionen – ja, überhaupt alle sozialen Beziehungen – in noch nie dagewesener Weise für das sprachliche Emotionsmanagement sensibilisiert, so dass sie zum Fokus von Strategien des Dialogs, der Anerkennung, der Intimität und der Selbstemanzipation werden. Die soziale Entfernung entspringt nicht dem Fehlen gemeinsamer Eigenschaften, sondern der abstrakten Natur dieser Eigenschaften. Ferne tritt folglich nicht dann ein, wenn die Menschen nichts miteinander gemeinsam haben, sondern weil die Dinge, die sie gemeinsam haben, zu allgemein sind oder zu allgemein geworden sind. Um dies etwas anders zu formulieren: Die Ferne entspringt der Tatsache, dass die Menschen mittlerweile eine gemeinsame, aber zugleich hochgradig standardisierte Sprache sprechen. Nähe entspringt andererseits der Spezifität und Exklusivität von Ähnlichkeiten zwischen zwei Entitäten. In diesem Sinne impliziert Nähe ein Teilen existenziell generierter Bedeutungen. Es ist also eine Tatsache, dass wir zunehmend über kulturelle Techniken der Standardisierung intimer Beziehungen, des Sprechens über sie und ihrer verallgemeinerten Handhabung verfügen, die unser Vermögen schwächt, Nähe herzustellen, die Kongruenz von Objekt und Subjekt herbeizuführen. Wir finden uns zunehmend gespalten zwischen einer das Selbst kommodifizierenden und rationalisierenden Hyperrationalität und einer privaten Welt, die in wachsendem Ausmass von selbstgenerierten Fantasien dominiert wird.

Die kapitalistische Kultur hat womöglich eine neue Stufe erreicht: Während der industrielle und sogar der fortgeschrittene Kapitalismus ein gespaltenes Selbst zugleich ermöglichte und verlangte, das reibungslos vom Bereich strategischer zum Bereich häuslicher Interaktion glitt, vom ökonomischen zum emotionalen, vom egoistischen zum kooperativen, verhält sich die interne Logik der gegenwärtigen kapitalistischen Kultur anders. Nicht nur wird die Kosten-Nutzen-Analyse aus dem kulturellen Repertoire des Marktes mittlerweile in fast allen privaten Interaktionen angewendet, es scheint auch zunehmend schwerer geworden zu sein, von einem Register des Handels (etwa dem romantischen) in ein anderes zu wechseln (etwa das ökonomische). Die Dominanz der Hyperrationalität affiziert ihrerseits die Fähigkeit zu fantasieren. In einer Kultur, die Fantasien serienmässig herstellt, hat es nie vielfältige und reichhaltige Fantasien gegeben, aber es kann sein, dass die Fantasien so steril wie noch nie sind, weil sie sich von der Realität abgelöst haben und weil sie in ihrer Organisation der hyperrealen Welt der Märkte mit ihrer Auswahl und ihren Informationen folgen.

Eva Illouz

Wer ist der Feind, unter dessen Schlägen die Liebe zu sterben droht? Es ist natürlich der zeitgenössische Individualismus, die Notwendigkeit, für alles auf dem Markt seinen Preis erzielen zu müssen, die Dimension des Eigennutzes, die heute das Verhalten der Individuen bestimmt. Tatsächlich steht die wahrhaftige Liebe all diesen Normen der heutigen Welt – der Welt des globalisierten Kapitalismus – rebellisch gegenüber, nicht etwa, weil sie in einem simplen Abkommen das angenehme Zusammenleben zweier Menschen gewährt, sondern einfach deshalb, weil sie eine radikale Erfahrung der Existenz des Anderen darstellt, vielleicht die einzige ihrer Art.

PETERLICHT

Der deutsche Musiker und Autor PeterLicht bewegt sich mit seiner Arbeit zwischen Text und Musik, Popkultur und Theater. Er veröffentlichte zahlreiche Alben, u. a. «14 Lieder» (2001), «Stratosphärenlieder» (2003), «Lieder vom Ende des Kapitalismus» (2006), «Melancholie und Gesellschaft» (2008), «Das Ende der Beschwerde» (2011), «Lob der Realität» (2014) und «Wenn wir alle anders sind» (2018). 2006 erschien sein erstes Buch «Wir werden siegen – Buch vom Ende des Kapitalismus», es folgten «Die Geschichte meiner Einschätzung am Anfang des dritten Jahrtausends» (2008, ausgezeichnet mit dem 3sat-Preis und dem Publikumspreis im Rahmen des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs 2007) und «Lob der Realität» (2014). 2009 kuratierte PeterLicht an den Münchner Kammerspielen das «Festival vom unsichtbaren Menschen». Folgende seiner Stücke kamen zur Aufführung: «Räume Räumen» (UA 2009, Regie: PeterLicht und S. E. Struck, Münchner Kammerspiele), «Die Geschichte meiner Einschätzung am Anfang des dritten Jahrtausends» (UA 2009, Regie: Florentine Klepper, Theater Basel), «Der Geizige. Ein Familiengemälde nach Molière» (UA 2010, Regie: Jan Bosse, Maxim Gorki Theater Berlin), «Das Abhandenkommen der Staaten» (UA 2010, Regie: Mareike Mikat, Schauspiel Leipzig), «Wunder des Alltags» (UA 2012, Regie: Peter Kastenmüller, Düsseldorfer Schauspielhaus), «Das Sausen der Welt» (UA 2013, Regie: SEE!, Schauspiel Köln) sowie «Der Menschen Feind» (UA 2016, Regie: Claudia Bauer, Theater Basel). «Tartuffe oder das Schwein der Weisen» entstand als Auftragswerk für das Theater Basel.

CLAUDIA BAUER

Geboren im niederbayerischen Landshut, studierte Schauspiel und Regie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Von 1999 bis 2004 war sie künstlerische Leiterin des Theaterhauses Jena, von 2005 bis 2007 Hausregisseurin am Neuen Theater Halle. An der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin hatte sie eine Gastprofessur im Bereich Schauspiel und Regie inne. Inszenierungen u. a. «Virgin Queen. Sandra Hüller spielt und singt Königin Elisabeth I., gestört von 75 Puppen und den Bessi Singers» (2009, Volksbühne Berlin), «Don Quichote» von Miguel de Cervantes (2009, Theater Magdeburg), «Kabale und Liebe» von Friedrich Schiller (2009, Schauspiel Stuttgart), «Reigen» von Arthur Schnitzler (2011, Theater Magdeburg), «Der Balkon» von Jean Genet (2011, Theater und Orchester Heidelberg), «King Kong Theorie» (2011, Neues Theater Halle), «Tartuffe» von Molière (2012, Schauspiel Stuttgart), «Seymour oder ich bin nur aus Versehen hier» von Anne Lepper (UA 2012, Schauspiel Hannover, eingeladen zu den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin 2012), «Und dann» von Wolfram Höll (UA 2014, Schauspiel Leipzig, eingeladen zum Heidelberger Stückemarkt, den Mülheimer Theatertagen und den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin 2014). Am Schauspiel Leipzig, wo sie seit 2014 Hausregisseurin ist, inszenierte sie u. a. «Splendid's» von Jean Genet (2015), «Die Ermüdeten oder Das Etwas, das wir sind» von Bernhard Studlar (UA 2015), «Metropolis» nach Fritz Lang und Thea von Harbou (2016), «89/90» von Peter Richter (2016, eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2017), «geister sind auch nur menschen» von Katja Brunner (2017) sowie «König Ubu/Ubuss Prozess» von Alfred Jarry/Simon Stephens (2018). Am Schauspielhaus Graz inszenierte sie 2017 Werner Schwabs «Faust. Mein Brustkorb. Mein Helm», und am Theater Dortmund 2018 «Schöpfung» nach Joseph Haydn. Am Theater Basel inszenierte sie Peter Lichts «Der Menschen Feind» (UA 2016) und Philipp Löhles «Schlaraffenland» (UA 2017).

TEXTNACHWEISE

Jürgen Grimm: Molière. Zweite, überarbeitete und aktualisierte Auflage. J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, Weimar 2002.

Jean Anouilh: Rede anlässlich des Geburtstags von Molière, gehalten am 15. Januar 1959 in der Comédie Française. In: Über Molière. Herausgegeben von Christian Strich, Rémy Charbon und Gerd Haffmans. Diogenes Verlag. Zürich 1973.

Gerhard Stadelmaier: Maschine lieben. In: Traumtheater – Vierundvierzig Lieblingsstücke. Die andere Bibliothek Band 148. Eichborn Verlag. Frankfurt am Main 1997.

Constanze Kargl: Der Entgrenzungsgast oder die Ausstülpungslogik des Kapitalismus. In: Theater heute – Jahrbuch 2018. Der Theaterverlag. Berlin 2018.

Das Gespräch mit PeterLicht ist ein Originalbeitrag für das Programmheft. Die Fragen stellte Constanze Kargl.

Eva Illouz: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2006.

Alain Badiou: Die Liebe wieder erfinden. In: Byung-Chul Han: Agonie des Eros. Erweiterte Ausgabe mit einem Vorwort von Alain Badiou. Verlag Mattes & Seitz. Berlin 2017.

Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

ÖFFENTLICHE HAND



Kanton Basel-Stadt
Kultur

kulturelles.bl
Kanton Basel-Landschaft
Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion

MEDIENPARTNER



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 102, Spielzeit 2018/2019 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Constanze Kargl, Sabine Egli, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 31. August 2018, Änderungen vorbehalten

Was mir nicht gelingen will, ist, meine Hände in das Flackern der Abstandslosigkeit zu halten. Gerne würde ich hineingreifen in die Welt. Gerne würde ich irgendetwas greifen oder ergriffen sein.