

DIE DREI MUSKE TIERE



DIE DREI MUSKETIERE

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

**Schauspiel nach dem gleichnamigen Roman
von Alexandre Dumas
In einer Bearbeitung von Antonio Latella
und Federico Bellini
Aus dem Italienischen von Katrin Hammerl**

D'Artagnan, Planchet **Nicola Mastroberardino**
Athos, Grimaud **Michael Wächter**
Porthos, Mousqueton **Elias Eilinghoff**
Aramis, Bazin **Vincent Glander**

Inszenierung, Raum, Musik **Antonio Latella**
Kostüme **Simona D'Amico**
Choreografie, Kampftraining **Francesco Manetti**
Dramaturgie **Federico Bellini, Carmen Bach**

Premiere am 2. Februar 2019 im Theater Basel,
Kleine Bühne

Regieassistent **Camilla Dania, Barbara Luchner**
Kostümassistent **Anja Bodenmann**
Inspizienz **Arthur Kimmerle**
Soufflage **Ana Castaño Almendral**
Regiehospitantz **Hannah Spoerri**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Andreas Gisler**
Beleuchtungsmeister **Roland Heid, Stefan Erny**
Ton **Beat Frei, David Huggel**
Requisite **Mirjam Scheerer**
Ankleidedienst **Noemi Schär**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias 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**
Kostümfundus **Murielle Vélyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

ÜBER DUMAS

Dass Alexandre Dumas einer der produktivsten Autoren der Literaturgeschichte war, ist bekannt. Die reellen Zahlen, die von seiner Produktivität zeugen, verblüffen jedoch: Er veröffentlichte etwa 650 Bücher, durchschnittlich etwa 15 Bücher pro Jahr. Über vierzig Jahre lang schrieb er demnach fast 16 000 Wörter pro Woche. So hat er schätzungsweise 4 000 Haupt- und 9 000 Nebenfiguren sowie mehr als 25 000 Randfiguren geschaffen. Es ist praktisch unmöglich, die Zahl seiner verkauften Bücher zu schätzen, zwanzig Jahre nach seinem Tod waren es weit mehr als drei Millionen.

In weniger als zwei Jahren schrieb und veröffentlichte er «Die drei Musketiere», «Der Graf von Monte Christo», «Zwanzig Jahre später» und «Königin Margot». Diese kreative Überschwänglichkeit, die schon seinerzeit die Vermutung laut werden liess, dass er eine Gruppe von Mitarbeitern beschäftigte, die für ihn arbeitete, eine Art schriftstellerische Fließbandarbeit, war nichtsdestotrotz ein grosser Erfolg. Diesen Kontroversen schenkte Dumas wenig Aufmerksamkeit. Ungeachtet dessen interessierte ihn vielmehr die Vielfältigkeit der Schriftstellerei: Er war Romancier, Essayist, Dramatiker, schrieb Sachbücher über Länder, die er nie bereist hatte, gründete Zeitungen und war darüber hinaus auch politisch engagiert, beteiligte sich sogar am sogenannten «Zug der Tausend unter Garibaldi».

Wenn man aber zu den bereits erwähnten Zahlen zurückkehrt, welche Rückschlüsse lassen sich auf den Akt des Schreibens, oder, wenn man so will, auf das Leben eines Schriftstellers ziehen? Dumas schrieb offenbar in der Geschwindigkeit, in der er auch gelesen wurde, in einem irr-sinnigen Fluss, den Schriftsteller und Leser verbindet, die Hand des Schriftstellers mit dem Auge des Lesers. Diese Vorgehensweise, angetrieben von permanenter Geldnot, verschonte ihn nicht von Druckfehlern, Irrtümern und Ungenauigkeiten. Aber vielleicht war Dumas auch gar nicht an Perfektion interessiert, einem sogenannten Meisterwerk, sondern vielmehr daran, schnellstmöglich sein Gesamtwerk abzuliefern, eine Art literarisches Denkmal. Romane waren dabei für ihn eine Zuflucht aus anderen künstleri-

schen Misserfolgen, der Bereich, in dem er kommerziell nahezu unfehlbar war.

Wie bereits erwähnt, war er neben seiner Arbeit als Romancier auch Dramatiker und Übersetzer von Theaterstücken. Er vertraute seine Stücke fast ausschliesslich der Comédie-Française an, dem Pariser Nationaltheater. Diese waren zwar erfolgreich, wurden von Kollegen am Theater allerdings nicht geschätzt, wie es zum Beispiel bei seiner Bearbeitung von «Macbeth» der Fall war. Dumas verdanken wir eine der ersten französischen Übersetzungen von «Hamlet», die eigentlich eine eigenständige Bearbeitung des shakespearschen Meisterwerks war. Ausserdem war er der Autor des meistgespielten Stücks seines Jahrhunderts, «La Tour de Nesle» aus dem Jahr 1832, eine Adaption von Gaillardet. In Paris baute er schliesslich sein eigenes Theater, das Théâtre Historique, wo Inszenierungen beliebter Klassiker von Shakespeare, Goethe und Schiller gespielt wurden sowie mit Adaptionen seiner eigenen Romane. Den Anfang machten «Die drei Musketiere». Sein zwiespältige Verhältnis zum Theater wird letztlich in der Schliessung des Théâtre Historique deutlich: Drei Jahre nach der Eröffnung, nach Misserfolgen und Bankrott, sieht Dumas sich gezwungen, sein eigenes Haus an einen amerikanischen Zahnarzt zu verkaufen.

Federico Bellini

ALLES FÜR EINEN

Ein Gespräch mit Antonio Latella

Der Mythos der «Drei Musketiere» ist immer noch lebendig, auch fast zweihundert Jahre nach der Veröffentlichung des Romans und nach unzähligen Verfilmungen. Wir alle haben diese Bilder von Federhüten und Degen im Kopf. Was interessiert dich heute an dieser Geschichte?

Mich interessiert vor allem die Freundschaft, die Idee der «edlen» Freundschaft, die heute eigentlich völlig verloren gegangen ist. Freundschaft ist heute eher eine Bequemlichkeit, keine Notwendigkeit mehr im eigentlichen Sinne. Früher war sie fast wichtiger als die Beziehung zu dem eigenen Partner.

Ausserdem interessiert mich die Frage nach der Lebenszeit, nach dem Verhältnis von Leben und Zeit. Es gab Epochen, in denen Männer bereit waren, für «nichts» zu sterben. Welche Bedeutung hatte das Leben dann überhaupt noch? Was war der Wert und Inhalt des Lebens? Wäre ich bereit gewesen, mein Leben zu opfern? Es war nicht der Sinn des Lebens, so lange wie möglich zu leben. Heute lebt man in der Hoffnung, neunzig, hundert Jahre lang zu leben. Damals lebte man, um ein möglichst geregeltes, anständiges Leben zu führen, vor allem im moralischen Sinn. Ich habe mich gefragt: Wer sind diese Männer, die sich für «nichts und niemanden» zum Duell herausfordern? Ist es wichtiger, möglichst lange zu leben oder sich die Frage zu stellen, auf welche Art und Weise man sein Leben führen will?

Auf der Bühne stehen vier Männer, im Roman ist aber vor allem eine Frau, Milady, die treibende Kraft. Welche Rolle spielt sie für dich?

Mich beschäftigt schon die ganze Zeit die Frage, warum die einzige wichtige Frauenfigur des Romans eine negative sein muss. Ohne diese Frau würde der Roman nicht existieren. Es gäbe keine Musketiere. Warum der Fokus auf das Weibliche? Was wäre die Geschichte ohne Milady? Ich frage mich das, weil Milady der Katalysator des Bösen ist. Warum ausgerechnet Milady?

Eine andere Sache, die mich interessiert, führt uns zum Ursprung der Menschheit: Im biblischen Sinne ist Eva die Sünderin. Aber anders betrachtet ist Eva keine Sünderin,

sondern lediglich diejenige, die beschliesst, ihrer eigenen Unabhängigkeit zu folgen. Sie sagt: Du bist es, der mich erschaffen hat, aber ich bin es, die entscheidet, wann ich Kinder in die Welt setze. Sie ist die treibende Kraft der Schöpfung. Diese Milady ist demzufolge die Kraft der Roman-Schöpfung.

Du behandelst den Stoff sehr assoziativ. Warum erzählst du nicht einfach die abenteuerlichen Geschichten der Musketiere?

Es ist nicht notwendig, die genaue Geschichte der drei Musketiere zu erzählen, weil es eine der Geschichten ist, die jeder kennt, aber niemand gelesen hat. Wie alle diese grossen Geschichten, die alle kennen, beispielsweise «Moby Dick». «Don Quijote» hat auch niemand gelesen; jeder kennt «Pinocchio», niemand hat ihn gelesen. Das sind diese Geschichten, die in die DNA der Menschheit eingeschrieben sind und die in unsere eigene übergehen. Sie gehören zu uns, als Allgemeingut der Menschheit sind sie Teil unseres kulturellen Gepäcks geworden. Auch eine andere grosse Geschichte basiert auf diesem Prinzip: die Bibel. Aber niemand hat sie wirklich gelesen.

War es dir wichtig, eine Heldengeschichte zu erzählen?

Für mich ist es keine Heldengeschichte, sondern eine Geschichte über wahre, echte Freundschaft, eine Freundschaft unter Kindern. Für Kinder gilt entweder «einer für alle, alle für einen» oder «einer gegen alle, alle gegen einen». Das ist eigentlich eine sehr infantile, naive Angelegenheit, die sich an die Mathematik hält. In der Schulzeit gründen sich Banden: Alle sind gegen deinen besten Freund. Wenn du ihm zur Seite stehst, sind es schon zwei gegen alle, die dann gar nicht mehr alle sind, sondern nur noch die anderen. Diese mathematischen Dynamiken interessieren mich. Die Musketiere sind meiner Meinung nach keine Helden, sie erinnern mich eher ein wenig an die amerikanische Armee. Wenn du «Full Metal Jacket» schaust, sind das alles Helden, sie sind es aber nur gemeinsam, auf dem Schlachtfeld im Kampf, alleine sind sie nichts. Wenn sie alleine nach dem Krieg zurück nach Hause kommen, sind sie nichts.

Was bedeutet «Alle für einen und einer für alle»?

Das ist eine grosse Frage. Wenn «Alle für einen und einer für alle» gilt, wer ist dieser eine? Und wer sind alle, die für den einen sind? Gibt es den einen, für den alle bereit wären zu sterben? Wer ist das? In der heutigen Zeit ist es genau so, dass ich einer bin und gleichzeitig alle, und gleichzeitig einer, dem es nicht gelingt, alle zu sein. Wir wollen, aber können nicht alle gleich sein, und einander gleich sein ist auch nicht gleich ein Ganzes. Es gelingt uns nicht, ein Ganzes zu sein. Wie wir ja gerade sehen: Die Europäische Gemeinschaft ist kein Ganzes, vielmehr versuchen wir, ein Ganzes zu sein, mehr und mehr ein Ganzes zu werden. Wenn wir diesen einen also nicht vernichten, können wir kein Ganzes sein. Dann wird dieser eine das Schiff vernichten, wenn wir nicht imstande sind, diesen einen zu respektieren. Das heisst, der Eine ist auch ein Nicht-EU-Mitgliedstaat. Der eine sind auch die Flüchtenden, die seit Wochen im Mittelmeer auf der Sea-Watch festsitzen. Wir wollen das natürlich nicht, aber wir lassen es zu. Das ist beispielsweise auch der eine, für den wir noch nicht bereit sind, weil wir den einen nicht einmal erkennen. Weil wir uns am Wir festklammern und den einen in der Einheit festhalten wollen. Aber einer eint nicht alle zu einem. Es will uns nicht gelingen, uns als Einheit zu verstehen.

Überall gibt es zurzeit die Tendenz zur Abschottung, zur Vereinzelung ...

Überall bist du nur der eine, giltst du etwas, wenn du eine Kreditkarte hast. Wenn du keine hast, bist du nichts, ein Niemand. Und dann kann es auch kein wirkliches Ganzes geben, wenn immer irgendeiner ausgeschlossen ist.

Wo gibt es dann noch Gemeinschaften? Wo findet man diese ALLE?

Das Theater ist eine Gemeinschaft, diese Gemeinschaft bedeutet alles für das Überleben, für den Fortbestand des Theaters. Dabei ist es heute vielleicht interessanter, zu dem einen, dem Schauspieler, zurückzukehren. Eigentlich ist der eine immer der Regisseur, aber in unserem Fall gilt: Alle und alles für die Schauspieler.

Geht es dir um Schauspieler oder Figuren?

In gewissem Sinne sind sie Weggefährten. Am Anfang der Probenarbeit stehen immer zuerst die Schauspieler. Ich suche zuerst diejenigen, die die Figuren verkörpern könnten. In dieser Produktion gab es zuerst die Geschichte, dann eine mögliche Besetzung. Und dann hatten wir eine erste Probephase, in der wir geschaut und probiert haben, wie wir die Schauspielerpersönlichkeiten integrieren können.

Die Schauspieler agieren mit vollem Körpereinsatz, sie steppen, kämpfen, bis zur Erschöpfung. Es wird ihnen viel abverlangt. Sehe ich den Schauspielern bei der Arbeit zu oder den Musketieren beim Kampf?

Wenn ich zum Beispiel das Duell anschau, sehe ich die Musketiere, die gegeneinander antreten, oder die Schauspieler, die sich gegenseitig herausfordern. Bis zu diesem Moment haben wir die Musketiere noch nie sprechen hören. Nur die Spieler der Musketiere, ihre Diener und ihre Pferde haben von ihnen erzählt. Das Duell ist der einzige Moment, in dem die Musketiere sprechen, aber ohne Worte. Die Musketiere sind das Duell, sie sind die Waffen. Das Duell ist das Gespräch zwischen den Musketieren, die wir nie gehört haben bis zu diesem Punkt. Am Anfang treten nur die Spieler der Musketiere auf und sagen: «Auftritt d'Arctagnan.» Aber sie sind nicht die Musketiere. Dann gibt es die Diener der Commedia dell'arte, dann die Pferde, die eigentlich nicht sprechen können, es aber trotzdem tun. Erst im Duell werden die Spieler zu Musketieren. Das Duell ist ein Gespräch, ein Gefecht mit Waffen statt mit Worten. Es gibt keine Psychologie, alle Waffen sind gleich. Die Waffen sind für alle gleich, niemand führt das Duell, das Gespräch. Das Gespräch entsteht von selbst, findet zwischen allen statt. Es gibt niemanden, der es anführt oder anleitet, niemand sticht heraus, spaltet sich ab oder kann sich ihm entziehen.

Du arbeitest mit einer auffallenden Rhythmik in Körper und Sprache, obwohl diese nicht deine Muttersprache ist. Was macht das Zusammenspiel von Sprache und Körper aus?

Die Rhythmen von Körper und Sprache lassen sich nicht voneinander trennen, man kann sie nicht unabhängig voneinander denken, sie sind eine Einheit. Es ist wie eine theatrale Partitur. Es ist wie eine durchkomponierte Opera buffa.

Auch Pausen sind gefüllt, bedeuten Spannung, sind musikalisch gedacht. Der Rhythmus ist «Dumasdumasdumas». Er gibt alles vor. Dumas hat jede Woche an seiner Geschichte weitergeschrieben, jede Woche weiterkomponiert, musste Aufmerksamkeit gewinnen, Spannung aufbauen und sie auch halten, damit die Leser in der darauffolgenden Woche weiterlesen wollten. Das ist alles musikalisch, das ist Arbeit. Das ist das gleiche Prinzip wie das der Netflix-Serien: In kurzer Zeit durch einen guten Rhythmus viel Aufmerksamkeit gewinnen, den Zuschauer mit Futter locken.

Wie lässt sich die Tradition der Commedia dell'arte heute interpretieren oder weiterführen?

In der Commedia dell'arte gab es keinen festgeschriebenen Text. Jeden Tag wurde aufs Neue miteinander gespielt, improvisiert, bis Goldoni kam und die Commedia dell'arte zum Nichtemache, weil er alles aufschrieb und die Spieler nicht mehr frei waren. Die Commedia dell'arte war ein permanentes Spiel mit dem Publikum, und das war mit der Verschriftlichung beendet.

Du zitierst die Commedia dell'arte ja durchaus, beispielsweise bekannte prägnante Posen des Arlecchino ...

Ja, aber das sind nur die stereotypen Archetypen, das ist nicht die Form der Commedia dell'arte. An der Form interessiert mich lediglich die Darstellung der Figur. Es geht nicht darum, was der Schauspieler über die Figur denkt, wie er versucht, sie psychologisch zu durchdringen, sondern darum, Sprache und Körper nicht zu denken, an nichts zu denken. Nicht denken, sondern spielen. Die Commedia dell'arte hat die Masken benutzt, damit sie für sich selbst sprechen und die Schauspieler die Freiheit haben, alles sagen zu können.

Wie frei sind die Schauspieler auf deiner Bühne?

Am ersten Tag haben sie nach der Sprech- und Spielweise gefragt, aber darin sind sie völlig frei. Wie Musiker, die frei sind, die musikalische Partitur zum Klingen zu bringen.

Du arbeitest häufig mit reduzierter Ausstattung, diesmal gibt es gar kein Bühnenbild, nur den leeren Bühnenraum. Was bedeutet dieser Raum für dich? Könnte man dann nicht auch beispielsweise auf dem Theatervorplatz spielen?

Die Bühne ist der Ort, der die Spieler beherbergt. Die Körper der Schauspieler sind das Zuhause für die Figuren. Die Bühne ist der Ort, der dieses fiktive Spiel zulässt. Die Spieler können dort so tun als ob. Auf dem Theatervorplatz könnte man es nicht mehr als Theater bezeichnen, es würde nicht als solches erkannt werden. Es wäre Unterhaltung, aber keine Fiktion. Ich möchte aber noch mal auf die Figuren zurückkommen: In der Commedia dell'arte wurden die Schauspieler erst durch das Improvisieren langsam zu diesen archetypischen Figuren. Und die Figuren haben sich im Lauf der Zeit immer weiterentwickelt, durch die Spieler, mit den Spielern, die sie weiterentwickelt haben. Der Körper des Schauspielers zeichnete die Figur, das war ein permanenter Prozess. Er hatte nur diese Figur. Zunächst gab es die Masken eigentlich gar nicht, sie wurden nur aufgemalt und wurden dann zu festen Masken, auch das war ein Ergebnis der ständigen Transformation. Alles entstand aus dem Körper des Schauspielers. Er lieh der Figur seinen Körper. Das Problem ist, dass die Commedia dell'arte museal geworden ist, die Figuren zu Souvenirs verkommen sind. Mich interessiert vielmehr all das, was die Commedia dell'arte einmal gewesen ist, ihr Ursprung, und nicht das, was aus ihr geworden ist. Ich möchte zurückkehren in die Geschichte der Entstehung dieser Masken, die leider viele vergessen haben.

An diesem Punkt sind wir eigentlich wieder bei den Musketieren angekommen: Wir wollen die Musketiere machen, ohne daran zu denken, dass wir die Musketiere machen. Oder anders gesagt: Die Schauspieler sind die Musketiere, ohne dass sie daran denken, sie zu spielen. Sie sind es einfach und werden zu Archetypen, ohne darüber nachzudenken. Finde die Rolle, ohne darüber nachzudenken, wie du die Rolle spielen würdest – das ist die Basis. Etwas zu tun, ohne darüber nachzudenken, wie du es tust, sondern es einfach nur zu tun. Und plötzlich sind die Spieler die drei Musketiere, ohne drei Wochen darüber nachgedacht zu haben, ohne daran gedacht zu haben, dass das jetzt drei Wochen gedauert hat. Das interessiert mich als Regisseur: Wie können die Schauspieler möglichst frei spielen, wie

ermöglicht man ihnen zu spielen, ohne dass man ihnen sagt, wie sie spielen sollen? Ich möchte vielmehr die Bedingungen schaffen, die es ihnen ermöglichen, zu spielen.

Bist du ein politischer Regisseur?

Theater ist momentan die Alternative zur Politik, zeigt Alternativen zur Realität auf. Ich will aber keine direkte Position beziehen oder irgendwelche Parolen ausrufen. In dieser Produktion wollen wir mit politischen Bezügen spielen, aber alles aus einer unschuldigen, naiven Perspektive heraus.

DIE ABWESENDE MILADY

Die fatale Dame, d'Artagnans Antagonistin und vielleicht sogar heimliche Protagonistin des Romans, hatte viele Namen: Anne de Breuil, Comtesse de la Fère, Milady de Winter, Lady Clarick oder Charlotte Backson. Sie wechselt ihre Identitäten wie ihre Männer und sprang dem Tod immer wieder von der Schippe. Ohne sie gäbe es die Geschichte der drei Musketiere eigentlich überhaupt nicht. Ohne sie gäbe es statt Abenteuer nur routinierten Gardistenalltag. Sie verführte Priester und Athos und wurde Spionin von Kardinal Richelieu. Als rechte Hand des Kirchenoberhaupts, dem die Musketiere als Gardisten im Dienste des Königs ein Dorn im Auge waren, war sie stets auch auf ihren eigenen Vorteil bedacht und schreckte vor nichts zurück. Sie ist ein Wolf im Schafspelz: Schön, schlau, gefährlich und ohne Moral ist sie ein ungewöhnliches Beispiel für eine starke, unabhängige Frau mit einer bewegten Vergangenheit, die von der Verführung und Zerstörung von Männern getrieben ist.

Sie war eine gebrandmarkte Verbrecherin. Auf ihrer Schulter trug sie die Lilie, das Mal der Schande, der Kriminellen, der Verurteilten. Vor ihrer Hinrichtung gelang ihr die Flucht. Sie heiratete Athos, seinerzeit noch Comte de la Fère. Der kam ihrer dunklen Vergangenheit auf die Schliche, als er bei einem Reitunfall die Lilie entdeckte und sie daraufhin an einem Baum aufhängte. Doch auch das konnte sie nicht stoppen. Beide änderten ihre Namen und glaubten sich tot.

Auch d'Artagnan verfiel Milady, schlüpfte heimlich in die Rolle ihres Geliebten Lord Wardes und verbrachte eine Nacht mit ihr. Bei Dumas war es offenbar dunkel genug, dass der «Bed Trick» gelingen konnte. Nachdem sie ihm einen Ring geschenkt hat und das Licht angeht, ist die Empörung gross. Im Kampf zerreisst d'Artagnan ihr Nachthemd und entblösst die Lilie. Der Feind weiss nun von Miladys Geheimnis. Sie schwört Rache, er muss beseitigt werden. D'Artagnan berichtet seinem Freund Athos von den Vorkommnissen und dem Ring, und der ist sich sicher: Die fatale Dame lebt offenbar immer noch.

Es folgen diverse Mordversuche der Milady an d'Artagnan. Mit Kardinal Richelieu handelt sie einen Deal aus: Sie ermordet für ihn Lord Buckingham, er kümmert sich um d'Artagnan. In London kommt Buckingham ihr zuvor und wirft sie in den Kerker. Doch selbst hinter Gittern gelingt es ihr, den eigentlich für weibliche Reize unempfindlichen Wächter Felton um den Finger zu wickeln. Sie bringt ihn dazu, sie laufen zu lassen und Lord Buckingham zu töten. Sie kriegt sie einfach alle.

Auf ihr Konto gingen letztendlich unter anderen: Lord Winter – Tod durch Magenverstimmung, Lord Buckingham – ermordet, John Felton – erhängt, Constance de Bonacieux – vergiftet. Die Musketiere spürten sie schliesslich in einem kleinen Häuschen am Fluss La Lys auf und lassen sie enthaupten. Es sollte ihr endgültiger Tod sein.

Carmen Bach

ALEXANDRE DUMAS

1802

Alexandre Dumas wird am 24. Juli als Sohn des Generals Thomas Alexandre Dumas (Davy de la Pailleterie) in Villers-Cotterêts nahe Paris geboren. Alexandres Grossvater war Marquis Alexandre-Antoine Davy de la Pailleterie, seine Grossmutter, eine schwarze Sklavin, Marie-Céssette Dumas aus Saint-Domingue (heute Haiti). Nach einem Streit mit dem Vater legte Thomas den adligen Namen ab und trat mit dem Namen seiner Mutter als Thomas Alexandre Dumas in die Armee ein. Er machte unter Napoleon eine steile Karriere, wurde jedoch, als er 1802 nach Frankreich zurückkehrte, im Zuge der «ethnischen Säuberung» zur Saint-Domingue-Expedition ohne Pension aus der Armee ausgeschlossen. 1806 stirbt er und hinterlässt eine arme Familie. Alexandre genießt keine ordentliche Schulbildung, wird lediglich von seiner Mutter unterrichtet.

1819

Besuch einer «Hamlet»-Aufführung und erste Begegnung mit einem der führenden Schauspieler der Comédie-Française, François-Joseph Talma – beides prägende Erlebnisse für seine spätere Dramatikerkarriere.

1822

Alexandre Dumas geht nach Paris, wo ihm seine schöne Handschrift und die Vermittlung eines Generalskollegen seines Vaters einen Posten im Büro des Duc d'Orléans verschaffen, des späteren «Bürgerkönigs» Louis-Philippe I. Nebenbei versucht er sich als Bühnenautor.

1824

Sein Sohn Alexandre Dumas (der Jüngere) wird geboren, er wird später «Die Kameliendame» schreiben.

1828

Dumas nimmt an Treffen im Salon des Autors Charles Nodier teil, wo er einige junge Autoren der Romantik kennenlernt, darunter Victor Hugo.

1829

Mit dem Erscheinen des Dramas «Henri III. et sa Cour» steigt Dumas' Bekanntheitsgrad erheblich. Es ist das erste der grossen romantischen Dramen, das auf der Bühne der Comédie-Française aufgeführt wird. Er verdient sein Geld als Dramatiker, Lyriker und Journalist.

1832

Dumas erleidet während einer Epidemie einen Choleraanfall, auf Anraten der Ärzte begibt er sich auf zahlreiche Erholungsreisen, die er auch literarisch festhält.

1838

Dumas trifft Auguste Maquet – mit achtzehn Jahren bereits Professor für Geschichte und grosser Theaterliebhaber –, welcher zukünftig als unausgewiesener Co-Autor an einigen Werken Dumas' mitarbeitet; so etwa an «Der Graf von Monte Christo» und «Die drei Musketiere».

1844

«Die drei Musketiere» erscheint als Fortsetzungsroman im Feuilleton der Tageszeitung «Le Siècle». Ausserdem adaptiert er E. T. A. Hoffmanns «Nussknacker und Mausekönig»; sein Schauspiel «Geschichte eines Nussknackers» wird Vorlage für Tschaikowskis Ballett.

1845

«Zwanzig Jahre später», die Fortsetzung der «Drei Musketiere», wird veröffentlicht.

1846

«Der Graf von Monte Christo» erscheint als Fortsetzungsroman im «Journal des débats», sowie etliche weitere Romanzyklen in weiteren Zeitungen, unter anderem auch der letzte Teil der Musketier-Trilogie, «Der Graf von Bragelonne».

Mit angestellten Co-Autoren schreibt Dumas Abenteuerromane in Serienproduktion, die in der Regel zuerst als Feuilletonromane erscheinen, bevor sie als Bücher gedruckt und zum Teil anschliessend für die Bühne adaptiert werden.

1851

Dumas hat trotz guter Einkünfte ständig finanzielle Probleme und flieht vor Gläubigern nach Brüssel. Es folgen Aufenthalte in Russland und Italien, die er als Reisereportagen vermarktet, zudem publiziert er seine Memoiren.

1870

Am 5. Dezember stirbt er in der Villa seines Sohnes in Puys.