

WALTER MÖNCH

Französisches Theater
im 20. Jahrhundert

KOHLHAMMER

VERÖFFENTLICHUNGEN
DER WIRTSCHAFTSHOCHSCHULE MANNHEIM

Im Auftrag des Senats herausgegeben von Prof. Dr. Ernst Plewe

Reihe 2: Reden · Heft 12

Französisches Theater im 20. Jahrhundert

Querschnitte und Horizonte

Ein Essay

von

Dr. Walter Mönch

o. Professor an der Universität Tübingen

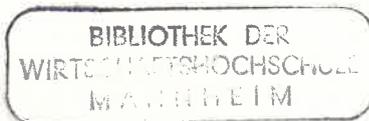
W. KOHLHAMMER VERLAG STUTTGART

Vorbemerkung

Der vorliegende Versuch ist eine Erweiterung des Vortrags, den ich anlässlich der Rektoratsübergabe im Dezember 1963 an der Wirtschaftshochschule Mannheim gehalten habe. Er ist, in der lockeren Form eines Essays, eine Vorstudie zu weiteren literarischen Arbeiten über das Thema des französischen Theaters der Gegenwart. Er soll nur einen Überblick vermitteln und in seinen Querschnitten die Fülle des lebendigen Theaterlebens unseres Jahrhunderts auf der Horizontlinie der französischen Dramaturgie einfangen. Zu den Ereignissen des Theaterlebens unserer Zeit gehören aber auch Ballett und Film; darum sind sie in die Betrachtung einbezogen. Die Oper indessen, ein weites Reich der Theaterkultur auch in Frankreich, soll einer späteren Untersuchung und Darstellung vorbehalten bleiben.

Heidelberg, im Juni 1964

Walter Mönch



Aa 1121 K66

Alle Rechte vorbehalten

© 1965 W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart

Druck: W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart 1965

30032

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	3
I. Überblick	5
Die drei Quellgebiete der modernen Dramaturgie	
II. Die Generation vor dem Ersten Weltkrieg	13
Strömungen und Gegenströmungen	
III. Die Zwischenkriegsgeneration	18
Das russische Theater und Ballett in Paris. Von Stanislawski zu Diaghilev. Die Herrschaft der Regisseure auf dem Theater, im Film, im Ballett. Das Zusammenspiel Jovet-Giraudoux. Die Weltgültigkeit des französischen Films. Von Méliès über René Clair zu Cocteau.	
IV. Die Generation nach dem Zweiten Weltkrieg	44
Die Situation der Zeit. Der Existentialismus und das Theater des Absurden. Jean-Paul Sartre und Eugène Ionesco. Engagiertes und freies Theater.	
V. Ausblick	60
Das Alte und das Neue. Wandlung der Mentalität? Die Konstanten	
Bibliographische Hinweise	65

„Vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé.“

Ionesco, Notes et contre-notes.

„Von seiner Zeit sein wollen, heißt bereits überholt sein.“

I. Überblick

Das 20. Jahrhundert hat auf Europas dramaturgisch durchfurchtem Boden eine neue Theaterkultur hervorgebracht. Ehe wir über seine neuartigen dramatischen Schöpfungen etwas aussagen, ist es gut, daß wir zunächst den Standort unserer Epoche beleuchten. Frankreich hatte eine klassische Theaterära: das 17. Jahrhundert. Besteigen wir indessen diesen Gipfel, breitet sich plötzlich dahinter eine Kette von Höhenzügen aus: die Gipfel der italienischen, spanischen und englischen Dramaturgie. Die Leistung Italiens war die Commedia dell'Arte – oder die Genialität des theatralischen Sinnes, wie sie sich im Stegreifspiel bekundete. Die Leistung Spaniens war das Schauspiel Lope de Vegas und Calderóns – oder die Genialität des dramatischen Sinnes, der seinen Triumph auf einer national-volkhaften und einer christlich-religiösen Bühne feierte. Die Leistung Englands hieß Shakespeare – oder die Synthese von nationaler Volksbühne und Menschheitsdrama. Frankreichs Klassik mit Corneille, Molière, Racine ist also der vierte Höhepunkt des europäischen Theaters der Neuzeit. Dann erst kam Deutschland und überraschte die Welt hundertundzwanzig bis hundertundfünfzig Jahre später mit einer eigenen Bühnendichtung. Wir denken an Lessing, Schiller, Goethe, an Kleist, Büchner, Grabbe; aber wir denken vor allem an das Musikdrama, welches, mit Gluck beginnend, über Mozart zu Weber, Wagner und Strauß führend, auf dem gemeinsamen Boden einer europäischen Theaterkultur das Reich der Oper errichtete. Schließlich wirkten vor der Jahrhundertwende Ibsen und Strindberg und prägten auf lange Zeit hin die Physiognomie des modernen Theaters. Eine Weiterentwicklung schien kaum noch möglich. Da öffneten sich um 1900 neue Horizonte mitten in der „Belle Époque“ der Troisième République und der wilhelminischen Ära. Wenn das junge Zeitalter auch nicht mehr, wie im 17. Jahrhundert, eine absolute Vorherrschaft der französischen Bühne brachte, so erlangte die Stimme Frankreichs im Konzert der anderen wieder emporstrebenden Nationen wie England, Deutschland, Italien, Spanien, Rußland, Skandinavien und Nordamerika von neuem einen noch nie gehörten Klangzauber und eine ungeahnte Resonanz auf den Bühnen der Welt.

Das neue Jahrhundert begann mit dem Jahr, in dem Nietzsche starb. Nietzsche hatte in eigensinniger Weise den Blick der Künstler und Philo-

sophen auf die Bedeutung der griechischen Tragödie gelenkt. Das hatten, ein jeder auf seine Art, vor ihm schon ein Racine, ein Goethe und Schiller, ein Schopenhauer und Richard Wagner getan. Es ist aber, als enthülle sich jetzt erst das gewaltige Bergmassiv der altgriechischen Theaterdichtung dem Blick der Zeitgenossen. Der Mensch des 20. Jahrhunderts, den die Geschehnisse aus allen Illusionen existentieller Sicherheit geworfen haben, erfährt, daß seine eigenen Probleme in Aischylos, Sophokles, Euripides angesprochen und in den Bühnenwerken der attischen Tragödie zum hohen sprachlich-szenischen Kunstwerk ausgereift waren. Er erlebt die mythischen Gestalten der Antike durch das wechselnde Farbglas der Generationen des Impressionismus, des Expressionismus und des Existentialismus. Unsere Vorväter sahen die antiken Gestalten im Lichte einer neuklassischen Dichtung, unsere Väter entdeckten dann die griechischen Schöpfungen, etwa um Ödipus und Orest, mit den Augen Sigmund Freuds, als dramatische Präfigurationen der Psychoanalyse; und schließlich fanden unsere Zeitgenossen, wie etwa Sartre in den „Mouches“, den Humanismus der revoltierenden Existenzphilosophie in den Tragödien der drei Griechen vorgebildet. Von Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal bis Jean Anouilh und Sartre folgte über die Zwischenstufen von Gide und Giraudoux Welle auf Welle dramatischer Schöpfungen im Bann der griechischen Antike.

Das alles begann um 1900. Um jene Zeit erwachte auch das Interesse an den Freilichtaufführungen in Nîmes, Arles, Béziers. Damals schrieb Romain Rolland sein „Théâtre du Peuple“ (1903) und verkündete das Morgenrot einer neuen großen Theaterkultur in einer neuen, sozialistischen Gesellschaft. Und damals fand Firmin Gémier, der in vielem Max Reinhardt vergleichbar ist, als Schauspieler und Regisseur den Weg zum echten Volkstheater. Der Aufbruch zum Alten war zugleich Aufbruch zum Neuen. Nichts von dem, was je groß war, ging bisher verloren. Auch nicht auf den Brettern der Bühne, die uns die Welt, die unausschöpfliche, bedeuten. Die Dramen eines Sophokles und Shakespeare sind so lebendig, wie der „Don Juan“ oder der „Faust“. Dennoch schreitet die Menschheit weiter, und jede Generation schafft in ständigem Prozeß des Einschmelzens und Umschmelzens alles Überlieferten und auf ihrer unruhigen Fahrt zu neuen Ufern ihrer Sehnsüchte und ihres Lebens neue Werte, neue Formen in einem stets sich wandelnden Klima. Das französische Theater unseres Jahrhunderts in seinen künstlerischen, sozialen, philosophischen Bedingungen zu verstehen und das neuartige „Moderne“ aus der Atmosphäre unserer Zeit zu begreifen, sei die Aufgabe, zu deren Verständnis dieser Versuch beitragen soll.

*

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert eröffnen sich dem Blick drei neue Quellgebiete der Dramaturgie. Das eine ist der Naturalismus, das andere der Symbolismus, das dritte der Avantgardismus. Die Geschichte des naturalistischen Dramas jener Zeit ist mit dem Namen des Dramatikers Henry Becque, dem Schauspieler André Antoine und dem „Théâtre libre“, der „Freien Bühne“, verbunden. Hervorragende Gestalten des symbolistischen Theaters sind der belgische Dichter Maurice Maeterlinck und der Regisseur Lugné-Poe, und das theatralische Ereignis der Zeit ist die Gründung des „Théâtre de l'Œuvre“. Aurélien Lugné ist mit den jungen Symbolisten befreundet, steht mit den „Nabis“, der jungen Malergruppe um Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, in Verbindung, und das Erlebnis von Maeterlincks „Intruse“ hat ihn auf die Seite des Symbolismus gezogen. Aber so wenig ihn der Naturalismus befriedigte, so bewußt wandte er sich auch vom Symbolismus ab, als die Zeit gekommen war. „Ma tête en désarroi roulait du naturalisme au symbolisme, trouvant maigre pitance dans les deux râteliers“¹, schreibt Lugné-Poe über das Jahr 1891. Das war noch zwei Jahre vor der Erstaufführung von „Pelléas et Mélisande“, einem Drama, das uns Heutigen, die wir es aus der musikalischen Interpretation Debussys kennen, als das Meisterwerk des symbolistischen Theaters erscheint. Es vergehen drei Jahre, und das „Théâtre de l'Œuvre“ bringt das erste avantgardistische Stück des genial-verrückten Alfred Jarry heraus, das berühmte grotesk-tragische Maskenspiel vom „Ubu Roi“ (1896). Die dritte Quelle des modernen Theaters war aufgesprungen. Die Pennälerfarce vom König Ubu enthielt einen ungeheuren Sprengstoff, der sich von Generation zu Generation neu entzündete. Die Moritat vom Père Ubu, dem entthronten König von Aragon, der den König von Polen ermorden wird, weil es Mère Ubu so will, beginnt mit dem suggestiven Wort „Mordre“, das im Nu einen solchen Tumult bei dem Publikum entfesselt, wie ihn die französische Theatergeschichte seit den Tagen der Hernani-Aufführung oder des Tannhäuserskandals nicht mehr erlebt hatte. Jarry selbst schreibt: „Ich wollte, daß das Szenenbild gleich nach dem Aufgehen des Vorhangs so vor dem Publikum stehen sollte, wie jener Spiegel in den Geschichten von Mme. Leprince de Beaumont, in dem der Lasterhafte, entsprechend dem Übermaß seiner Laster, sich mit den Hörnern eines Stieres und dem Körper eines Drachens sieht. Und es ist nicht weiter erstaunlich, daß das Publikum entsetzt war über den Anblick seines schändlichen Doppelgängers, den man ihm noch nie in seiner Ganzheit vorgestellt hatte. Er besteht, wie Catulle Mendès so vortrefflich gesagt hat, aus ‚der ewigen Idiotie des Menschen, seiner ewigen

¹ Mein verwirrter Kopf taumelte vom Naturalismus zum Symbolismus und fand in beiden Futterkrippen nur magere Kost.

Geilheit, seiner ewigen Freßsucht, aus der zum Tyrannen erhobenen Gemeinheit des Instinkts, aus der Prüderie, den Tugenden, dem Patriotismus und dem Ideal der Leute, die gut zu Abend gegessen haben'."

Den Ubu spielte Gémier; unter den Besuchern dieses tumultuarischen Abends waren Mallarmé, Arthur Symons, W. B. Yeats; auch Henri Ghéon war da und schrieb in seiner „Art du Théâtre“ (1944) rückblickend nach fast fünf Jahrzehnten: „... Jarrys ‚Ubu Roi‘ ist auf jeden Fall hundertprozentiges Theater, reines, synthetisches Theater, wie wir heute sagen würden; ... es erschafft an der Grenze der Wirklichkeit eine Wirklichkeit mit Hilfe von Zeichen ...“ Es gab eine „Question Ubu“, die im Grunde heute noch besteht; denn „Jarry nous apportait vraiment quelque chose“, schreibt Paul Fort, der in der Mai-Nummer des „Livres d'Art“ von 1896 Jarrys „Ubu Roi“ veröffentlichte.

Wenn Lukacs auch recht hat, daß zwischen den Fronten des Impressionismus oder Expressionismus, des Symbolismus oder der neuen Sachlichkeit nie ein entscheidender Bruch mit dem Naturalismus stattgefunden hat, so erscheint uns doch, um mit Egon Friedell zu sprechen, die Feder des Naturalismus zersprungen, seine Farbe weggewaschen; und nur ein billiges und ordinäres Material liegt wie ausrangierter Plunder in den Müllkästen der veralteten Theater. Auch von der geheimnisvoll-mystischen Beleuchtung der symbolistischen Seelendramen ist unsere Zeit abgerückt, und nur die Partitur des „Pelléas et Mélisande“ rettet ein so hohes Kunstwerk vor dem Vergessen. Aber nicht so der kühne Vorstoß der Avantgarde; denn wenn auch Jarrys „Ubu Roi“ wenig zu sehen ist, so verläuft von diesem Werk doch eine Linie über Apollinaires „Mamelles de Tirésias“ (Buchausgabe 1918) und Roger Vitrac's „Victor ou les Enfants au pouvoir“ (1928) zu dem „Théâtre de l'Action“ und Ionescos Dramenwelt. Als Jarry seinen Polichinelle, den König Ubu, aus der Taufe seiner grotesken Phantasie hob, und Ubu Roi, unbekümmert um das Publikum sich auf den Weg machte, erweckte er allenthalben den Sinn für ursprüngliches Theater in der Form der dramatischen Groteske und der tragisch-komischen Clownerie.

Das alles geschah in der ersten Vorkriegsgeneration. Ihr folgte eine zweite Generation, welche die Franzosen die „Entre deux Guerres“ nennen. Sie zeigt ein Gesicht, dessen Züge wir Heutigen erst eigentlich als „modern“ empfinden: Schönbergs atonale Musik, die Malerei der französischen Fauvisten und der deutschen Expressionisten, der Ausbruch der dadaistischen Bewegung am Ende des Krieges und die auf ihn folgenden Manifestationen des Surrealismus in Dichtung und Malerei, die Lyrik eines Guillaume Apollinaire und Gottfried Benn. Schaut man indessen auf die Geburtsdaten der Künstler und Wissenschaftler, die Erscheinungsjahre ihrer Werke und die Premieren der Theaterstücke, wird man alsbald

inne, daß die Hauptdaten der „Moderne“ bereits vor dem Ersten Weltkrieg liegen. Nur wenige Beispiele: Max Planck begründete seine Quantentheorie um 1900, Einstein seine Relativitätstheorie um 1905, Niels Bohr die Atomforschung um 1913. Ebenso lagen die biologischen Forschungen von Driesch und Speemann, die psychoanalytischen von Freud und Adler vor dem Ersten Weltkrieg. Der Expressionismus der deutschen Literatur und Malerei hatte sich bereits um 1910 ausgeprägt. Das erste kollektive Manifest des „Kubismus“ (Picasso, Braque, Gris) stammt aus dem Jahre 1910. Im gleichen Jahre erschienen Claudels „Cinq Grandes Odes“, trat das Russische Ballett in seine zweite Saison mit „Schéhérazade“ (Bakst, Rimsky-Korssakoff), wurde Strawinskys „Feuervogel“ in der Opéra aufgeführt. 1911 eröffneten die „Salons d'Automne“ den Kubisten ihre Pforten, während die Mistinguett in den „Variétés“ mit „Les Midinettes“ auftrat. Im „Théâtre des Arts“ (J. Rouché) spielte Dullin in den „Brüdern Karamasoff“, und Maeterlincks „L'Oiseau bleu“ ging über die Bretter des „Théâtre Réjane“. 1912 sah bereits die 4. Spielzeit des Russischen Balletts. G. B. Shaw und Henrik Ibsen standen weiterhin auf den Spielplänen der französischen Bühnen, und 1913 gründete Jacques Copeau das „Vieux-Colombier“-Theater; es war die 5. Spielzeit des Russischen Balletts, das Jahr von Strawinskys „Sacre du Printemps“ mit Nijinskys skandalerregender Choreographie. Ein großes Jahr auch der französischen Literatur: Apollinaire veröffentlichte „Alcools“, Barrès die berühmte „Colline inspirée“, Marcel Proust den ersten Teil seiner „A la recherche du temps perdu“, André Gide die „Caves du Vatican“, Péguy die „Tapisserie de Notre-Dame“, Jules Romains „Les Copains“ und Saint-John-Perse die „Eloges“. 1914 spielte Charlie Chaplin seinen ersten Film „Gagner sa vie“, während das Russische Ballett sich in seine 6. Pariser Saison engagierte, und das Pariser Publikum zum ersten Male Richard Strauß' „Josephslegende“ hörte, Claudels „L'Echange“ und „L'Otage“ auf der Bühne sah und in den „Bouffes-Parisiens“ Sacha Guitry applaudierte.

Bleiben wir im Umkreis des Theaters, so sei noch der Hinweis gestattet, daß das 1. Vorkriegsjahrzehnt auch die Tätigkeit der großen vier ausländischen Regisseure und Theatertheoretiker erlebte: den Russen Constantine Stanislawski (geb. 1863), den Regisseur von Tschekow und Maxim Gorki in Paris, den Schweizer Adolphe Appia (geb. 1862), dessen Werk „Die Musik und die Inszenierung“ (1899) zum Verständnis seiner Wagnerinterpretationen an den europäischen Bühnen wesentlich ist, den Engländer Gordon Craig (geb. 1872), den Stanislawski zur Inszenierung des „Hamlet“ ins Moskauer „Kunsttheater“ einlud, und schließlich den Österreicher Max Reinhardt, in dessen spannungsreichem Regiewerk alle Tendenzen der neuen Zeit zusammentreffen.

Überblickt man dieses alles auf dem Hintergrund der sozialen und technischen Bewegungen jener Zeit, wird man zugeben müssen, daß die „Moderne“ schon vor dem Ersten Weltkrieg geboren wurde. Betrachtet man indessen das Repertoire der Bühnen jenes Jahrzehnts etwas genauer, wird man wiederum gewahr, daß die oben angeführten Beispiele Ausnahmefälle sind; daß dieses „Neue“ wohl da war, aber in verschwindender Menge gegenüber der drückenden Last der Boulevarderzeugnisse, und von der Diktatur der Erfolgsautoren mißachtet.

Die Wahrheit ist, daß die genannten Maler, Musiker, Dichter, ein Picasso, Schönberg, Claudel, aber auch die zitierten Wissenschaftler wie Freud, Bohr, Einstein und vollends die Avantgardisten des Dramas erst in der folgenden, ja dritten Generation zu ihrer weltweiten und kulturbestimmenden Wirksamkeit kamen. In der „Entre-deux-Guerres“ drang ins allgemeine Bewußtsein, was zuvor nur wie ein Experiment war, aus Phantasie weniger genialer Pioniere geboren. Freilich: wenn das Theater der Zwischenkriegsgeneration sich zu einem großen Teil durch die Aktivität seines neuen Herrenmenschen, des Regisseurs, bestimmt, wenn es geradezu das Regnum der „Vier Großen“ des Kartells wird: das Zeitalter eines Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty und Georges Pitoëff, dann sehen wir darin die Entfaltung dessen, was in der Vorkriegsgeneration als Keime, in Zeit und Raum verstreut, der günstigeren Bedingungen des Wachstums harrete. In dem Klima der ersten Nachkriegszeiten blühte das Theaterleben wie in einer wunderbar neuen, verzauberten Landschaft auf. Claudels Stern war schon aufgegangen. Ihm folgten auf ganz anderen Bahnen so verschiedene Künstlernaturen wie Giraudoux, Montherlant, Mauriac, Bernanos, Cocteau, und mit ihnen stieg wiederum eine Pléiade begabter Bühnenautoren empor: Vildrac, Lenormand, Rynal, Jules Romains, Marcel Achard, Georges Neveux, Armand Salacrou und die französisch schreibenden Belgier Ghelderode und Crommelynck. Theatermänner wie der unvergeßliche Sacha Guitry, Jean Sarmant, Marcel Pagnol wurden nunmehr über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt. Sie konnten es werden, weil inzwischen ein neues Ereignis in das Theaterleben der Welt eingebrochen war: der Film. Die Ubiquität des Films ermöglichte die Popularität der Schauspieler und Regisseure. Unter den Genannten vollzogen bereits Cocteau, Pagnol, Guitry den Übergang von der Theaterszene zur Filmleinwand und leiteten die erste bedeutende Epoche der hohen französischen Filmkunst ein.

Am Anfang der neuen Periode, unmittelbar unter dem Erlebnis der Kriegskatastrophen, entstand in der neutralen Schweiz, wo in Zürich einige Emigranten: Dichter, Maler, Musiker, das „Cabaret Voltaire“ gegründet hatten, die Bewegung „Dada“: „Wir verhöhnnten einfach alles, nichts war uns heilig, wir spuckten auf alles, und das war Dada.“ So er-

zählt es uns der Maler George Grosz. Aus „Dada“ ging der Surrealismus hervor; er löste bei Malern und Literaten stärkste Reize aus. Das Klima hatte sich geändert. Plötzlich erschienen Erfolgsautoren der Vorkriegszeit wie Hervieu, Bataille, Lavedan, Bernstein hohl und unerträglich, während in Deutschland Bert Brecht und Erwin Piscator die neue Welt aufhorchen ließen. Lugné-Poe kannte das Ausland und verkündete die Größe des deutschen expressionistischen Theaters: Wedekind, Fritz von Unruh, Kaiser, Sternheim, Frank . . . Im „Esprit nouveau“ lesen wir das Bekenntnis: „Et si l'on regarde autour de soi, la ville la plus proche de Paris, c'est Berlin. On y joue du théâtre moderne, expressionniste, mouvementé, presque cinématographique, et l'on est fou de l'ignorer. La scène allemande devance le théâtre français d'au moins quinze ans à tous les points de vue.“²

Aber diese und andere wenige Stimmen dürfen nicht darüber täuschen, daß die Mehrzahl der französischen Dramaturgen sich auch jetzt für das ausländische Theater nicht mehr interessiert als die vorangegangenen unter Antoine für Ibsen und Tschechow. Man darf nicht vergessen, daß das Kriegsende für Deutschland und Rußland eine Revolution bedeutete. Frankreich gehörte zu den Siegermächten. Seine sozialen und politischen Konditionen lagen anders. Dennoch traten Ereignisse ein, die der französischen Bühne eine geistige und künstlerische Vorrangstellung in Europa geben sollten: Louis Jouvet übernahm die Leitung des „Théâtre des Champs Elysées“ (1920); Gaston Baty sammelte seine „Compagnons de la Chimère“ (1921); Charles Dullin gründete das „Atelier“ (1921) und Pitoëff zog 1922 nach Paris. Das „Cartel des Quatre“ begann seine Herrschaft. Sie dauerte bis zur zweiten Weltkriegskatastrophe.

Die dritte Generation kommt mit dem Zweiten Weltkrieg und mit der Résistance zu Wort und Wirksamkeit. Sie schuf ein Theater, das wieder an die Tradition der französischen Thesenstücke anzuknüpfen schien und dennoch ein ganz eigenes Gepräge hatte. Wenn Theater überall und zu jeder Zeit mehr oder weniger in funktioneller Beziehung zu den Zeitereignissen steht, kann es nicht verwundern, daß auf die Ära eines Jouvet-Giraudoux die Ära Sartre-Barrault folgte. Das neue Theater machte die in der Luft liegenden sozialen und existentialistischen Probleme auf dem dramatischen Umweg über die Bühnen Frankreichs und der Welt weithin wirksam. Das wesentliche Theater dieser Generation wurde zum Spiegelbild der zwei Grundrichtungen des französischen Existentialismus; des

² Und schaut man sich um, ist Berlin die Stadt, die Paris am nächsten liegt. Dort wird modernes Theater gespielt, expressionistisches, dynamisches, fast kinematographisches, und wir sind Narren, wenn wir keine Notiz davon nehmen. Die deutsche Bühne hat dem französischen Theater gegenüber, und zwar in jeder Hinsicht, wenigstens einen Vorsprung von 15 Jahren.

atheistisch-marxistischen und des christlich-katholischen. Auf der einen Seite stehen Sartre, Anouilh, Camus; auf der anderen Gabriel Marcel und François Mauriac. An den Namen aber erkennen wir – wenn wir ihre Geburtsdaten vergleichen –, daß die Großen auch jeweils noch in der Generation ihrer Söhne und Enkel mitspielen; denn Claudel und Giraudoux, Montherlant und Cocteau wurden noch aufgeführt – und wirkten vor allem –, als die Generation von Sartre und Anouilh schon emporgekommen war.

Indessen setzte seit den fünfziger Jahren etwas Neues ein, das Anti-Theater eines Beckett, Adamov und Ionesco, eines Audiberti, Jean Genêt und Schéhadé. Das Jahr 1950 bezeichnet den Wendepunkt. Von neuem werden Strindberg, Büchner, Pirandello entdeckt. Jean Vilar und Roger Blin inszenieren „L’Invasion“, „La Grande et la Petite Manœuvre“ und „La Parodie“ von Adamov. Adamov ist der ausgezeichnete Übersetzer von Gogol, Strindberg, Büchner und Kleist. Das berühmteste und gefeiertste Stück der letzten Jahre ist Becketts „En attendant Godot“. In all diesen Stücken vermeint man, einen Hauch von Chaplin, Kafka und Jarry zu verspüren. Aber das interessanteste und erregendste Ereignis der jüngsten Jahre ist wohl Ionescos Dramaturgie: Theater als Anti-Theater, als Negation des Theaters, von einem Bühnenautor geschaffen, der ursprünglich das Theater gar nicht liebte, sondern von ihm abgestoßen war, und der doch und gerade deswegen aus einer philosophischen Betrachtung der Welt heraus ein Theater aus seinen Novellen verdichtete, an dessen Poesie und Tiefsinnigkeit keiner gleichgültig vorübergehen kann.

Das ist, in wenigen Strichen skizziert, der Horizont der französischen Theaterwelt unseres Jahrhunderts.

II. Die Generation vor dem Ersten Weltkrieg

„Die Welt des Theaters war noch dem Naturalismus verhaftet, als der Symbolismus hochkam. Diese beiden Strömungen sollten sich erst später vereinigen, als Shakespeares Welt wieder in die unsrige einstrahlte . . . Ich hatte gehofft, daß der Regisseur Lugné-Poe, mein Sekretär, sich Shakespeare zuwandte, aber er wählte die Skandinavier. Übrigens keine schlechte Wahl! Doch er fand in unseren Entdeckerhänden auch ‚Ubu Roi‘: Jarry brachte uns wirklich etwas.“

Paul Fort, Autour du Théâtre d’Art

„ . . . der Dramatiker . . . Sein Universum ist sein Stück,
In welchem er Gott der Schöpfer ist,
Der nach eigenem Ermessen über
Die Töne, die Gesten, die Bewegungen, die
Massen, die Farben verfügt –
Nicht mit dem einzigen Ziel
Zu photographieren, was man ein Stück Leben nennt,
Sondern um das Leben selbst in seiner ganzen
Wahrheit erstehen zu lassen . . .“

Guillaume Apollinaire, Les Mamelles de Tirésias

Schon das Vorspiel zur Theaterkultur des 20. Jahrhunderts war ein Angriff auf die im allgemeinen beklagenswerten Zustände der französischen Bühne der nachromantischen Epoche der Boulevardstücke und Salonkomödien. Ein Zyniker von hohem dramatischen Talent, Octave Mirbeau (1850–1917), Verfasser des „Les Affaires sont les Affaires“, legte den Finger auf die Wunde. Was braucht unser heutiger Dramatiker? fragte er. Sicher kein Talent, noch viel weniger etwa Genie, sondern nur handwerkliche Geschicklichkeit für szenische Arrangements und für wirksame Dosierung der vom Publikum erwarteten erotischen Kitzel. Die Erfolgsautoren lächelten über Sophokles, meint er, sie spotteten über Shakespeare, sie drehten Goethe eine Nase und wickelten ihr Publikum mit ihren Sozialpredigten und Bordellszenen ein. Aber schon wenige Jahre danach konnte André Gide sagen: „Gegenwärtig gibt es zwei Theater: ein wichtiges Theater, das geschrieben und nicht gespielt wird, und ein Theater, das gespielt wird, aber gar nicht wichtig ist. Die Stücke von Claudel . . . sind wichtiger als die ganze Produktion von Capus und Donnay. Und man wird dessen bald inne werden.“

Ein Wort, das aufhorchen läßt, Capus und Donnay – das sind Namen von Autoren, die beispielhaft für die Produktion des sogenannten Boulevardtheaters stehen. Das ist ein nie ganz geklärter Begriff. Boulevardtheater umfaßt das in Frankreich stets beliebte psychologische Theater; auf einer anderen Stufe sind jene Bühnenproduktionen gemeint, die das Schauspielhaus zum Tribunal sozialer, politischer, ja sogar „philosophi-

scher“ Ideen machten, – ein Theater, das heute, sofern die Probleme nicht mehr aktuell sind, verstaubt und muffig wird; es ist schließlich das weite Gebiet des „théâtre d’amour“, das so unerschöpflich ist wie das Phänomen der Liebe selbst. Man denke und spreche indessen nicht zu schlecht vom „Boulevard“. Was war und ist er denn? Niemand hat bisher eine eindeutige Definition gegeben. So schwer ist er offenbar zu fassen. Wie will man in der Tat so verschiedene Autoren wie Flers, Caillavet, Feydeau oder Porto-Riche, Bataille, Bernstein oder gar Sacha Guitry, Tristan Bernard, Edouard Bourdet – gar nicht zu sprechen von Géraldy, Achard, Pagnol, Deval, Roussin – auf eine Linie bringen? Die Linie ist lang und gewunden. Sie reicht vom bürgerlichen Theater um 1900, da sich die Bourgeoisie mit der Kost leichtester Frivolität begnügte, bis zur politischen und sozialen Sittenkomödie unserer Tage. Wir Deutsche haben ein solches Theater höchstens in Ansätzen. Auch unterscheidet sich der Boulevard von der englischen Gesellschaftskomödie, vom Broadway Amerikas, vom Zarzuela-Theater der Spanier. Die Atmosphäre der Stücke ist je nach dem Grade bei ungefähr gleichbleibender Grundthematik (dem mondänen Ehebruch) verschieden wie die Luft und die Gesellschaft der Seine-Stadt, der Themse-Stadt und der Stadt am Manzanares. Hundertmal totgesagt, springt der Boulevard-Genius immer wieder lebendig aus der alten Kiste, sobald ein echter Theaterpraktiker sie berührt. Der Erfolg begleitete ihn auf dem Wege vom Theater zum Film. Wer verschließt sich dem Zauber der René-Clair-Filme, wer dem reizenden „Jean de la Lune“ Achards oder dem „Marius“ Pagnols? Wünschen wir diesem Theater mit Paul Géraldy einen umfassenderen Namen als gerade den des „Boulevard“: „Warum nicht einfach ‚Französisches Theater‘?“ Was indessen aus jener Zeit von den ernstesten dramatischen Bemühungen bleibt und für die Entwicklung des französischen Theaters in der Zukunft interessant und wichtig ist, war das Bündel von Bestrebungen, die sich in der Initiative des „Théâtre libre“, des „Théâtre d’Art“, des „Théâtre de l’Œuvre“ und des „Théâtre populaire“ niederschlugen. Das war nicht wenig; aber im übrigen hatte Gide recht, auf Claudel zu verweisen. Er ist der unübersehbare Fels in der theatralischen Landschaft jener ersten Generation.

Sein dramatisches Werk entwuchs einem anderen Boden als dem, welchen seine Altersgenossen, die Boulevarddichter Georges Feydeau, Tristan Bernard oder die Erfolgsautoren Flers und Caillavet beackerten. Claudels Stücke hatten im Grunde keine Aussicht auf Erfolg oder gar Popularität. Isoliert, aber wuchtig wie ein erratischer Block, stand sein Theater in der flachen Massenproduktion des zeitgenössischen Bühnenlebens. Es war einfach da, unübersehbar. Eine Erschütterung eigener Art ging von ihm aus, obwohl oder vielleicht gerade weil dem Dichter zwei der wesentlichen Eigenschaften fehlten, die wir im allgemeinen an den französischen

Schriftstellern schätzen: esprit und goût. Es war im Gegenteil etwas Kolossales in ihm, aber es war auch kein Zweifel, daß sein Werk innere Größe und Geschlossenheit hatte und daß es, ähnlich dem dramatischen Œuvre Richard Wagners, eine geheimnisvolle Faszination ausstrahlte. Dennoch steht Claudel in einem seltsamen Zwielicht: Er ist genial, ein Genie der Gläubigkeit, die Berge versetzt, ein „Unzeitgemäßer“ in unserer Zeit, ein Dichter, der an einer europäischen Zeitenwende noch einmal die poetische und religiöse Urkraft der jüdischen Propheten, des archaischen Aischylos, des mittelalterlichen Dante, des modernen Pascal zu verkörpern scheint. Aber das Bild trübt sich in dem irisierenden Lichtschimmer einer Selbstgefälligkeit, deren Spuren wir in der Manieriertheit seiner Sprache und in unverzeihlichen ästhetischen Mißgriffen und Fehlurteilen auf Schritt und Tritt begegnen. Dennoch steht sein Werk da, einsam, aber unüberhörbar, eine Mischung aus Bossuetscher Eloquenz und der lyrischen Genialität seines heilig-verruchten Erweckers Rimbaud; im ganzen ein Torso gebliebenes Monumentalwerk, in dem sich, darin wieder Wagner gleichend, christliche Spiritualität und der kosmische Sinn echten Heidentums zu vermählen scheinen. Über Chaos, Schmerz, Verzweiflung und Revolte, über dem Reich Luzifers und des verlorenen, gottfernen Menschen wölbt sich der Himmel einer transzendenten, unveränderlichen Ordnung, die für Claudel, den Christen, der religiös-metaphysische Ordo der kirchlich festgelegten Glaubenslehre ist. Aber Claudel, der Bewunderer und Übersetzer Aischylos’, scheint die Wurzel des Tragischen dort gefunden zu haben, wo der heidnische Grieche sie aufgedeckt hatte: in der paradoxen Situation des Menschen, der den Glauben an die Freiheit, den er offensichtlich in sich trägt und erfährt, nicht verleugnet, der aber dennoch entdeckt, daß er unfrei und ohnmächtig einem Weg folgt, den ihn eine höhere Schicksalsmacht bis zum bitteren Ende gehen läßt. Alle Gestalten Claudels spielen ihre freie Rolle, aber sie spielen sie gewissermaßen in dem vorgedachten Rahmen des großen göttlichen Welttheaters, indem jeder auf seine Weise den Plänen Gottes und seiner Verheißung dient.

So ist es auch in dem „Soulier de Satin“, dem Höhepunkt der Claudel’schen Dramenwelt. Der Dichter äußerte zu Frédéric Lefèvre: „Es ist das Résumé meines ganzen poetischen und dramatischen Œuvre.“ Das Stück ist ein spanisches Drama. „Ich habe das Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts als Vorkämpfer und Helden einer epischen Situation betrachtet, als einen Helden, der mit dem einen Arm die Welt zu erobern, mit dem andern die Angriffe abzuweisen hat, die sein Glaube sowohl von der Seite der Muselmanen als auch von der Seite der Häretiker erleiden muß.“ Auf diesem epischen Hintergrund des Dramas erleben wir die weltgeschichtliche Epoche der spanischen Katholizität. Alle Personen des Stückes

handeln, leben, sterben in einer konkreten geschichtlichen Situation. Wir überschauen alle Windrichtungen der spanischen Himmelsrose: Im Norden tobt der Kampf gegen England, im Süden der Kampf gegen die Mauren, im Osten der Kampf gegen die Türken, im Westen vollzieht sich die Eroberung der Neuen Welt. Das Drama verdichtet sich zu einem Schauspiel, dessen Seele die fast ins Mythische ragende Gestalt Philipps II. ist. Die Ausdehnung der spanischen Macht durch die Conquistadoren, die Eingliederung Portugals in die Monarchie, der Sieg Juans de Austria bei Lepanto, das Tridentinische Konzil, die Hinrichtung Maria Stuarts, der Untergang der Armada, die Fortschritte der Reformation in Deutschland, die Schlacht am Weißen Berge, die Anfänge der von den Jesuiten getragenen Gegenreformation – und weiter hängt sich Bild an Bild, und eine Perspektive geht in die andere über . . . durch alles hindurch aber strahlt der Missionsgedanke, der eine wunderliche Verbindung mit der dämonischen Goldgier der christlichen Abenteurer eingeht; unter dem Kreuzeszeichen werden die Furien des Krieges und der menschlichen Grausamkeit entfesselt. Ein Drama von höchster Spiritualität und zugleich von derbstem Realismus, von tiefem Ernst und unbekümmerter Heiterkeit – ein Schauspiel des Lebens, dessen Regie der allgegenwärtige Gott selbst zu führen scheint, und dessen tragende Personen den Weg durch die Irrfahrten ihres tätigen Lebens und ihrer wankelmütigen Seele bis zur Erlösung in Gott gehen.

Etwas Faustisches steckt dahinter, aber vom Geiste der Katholizität getragen. Wir erkennen den Geist der spanischen Dramenwelt in diesem „Seidenschuh“; wir fühlen den weltweiten Atem des historischen Freskomalers Lope de Vega; wir spüren den eschatologischen Geist eines Calderón, des Schöpfers der „Autos sacramentales“. Über das Ganze setzte Claudel das portugiesische Sprichwort: „Deus escreve direito por linhas tortas“ als kürzeste Formulierung seines christlichen Gedankens, daß Gott mit gewundenen Linien gerade schreibe. In der Tat verläuft alles in Windungen und verstrickt sich in sich verknötenden Linien. Die Szenen spielen in Katalonien und Afrika, im Orient und Südamerika; sie spielen auf den Weltmeeren, den Kontinenten, auf Festungen und auf Schiffen; selbst das Firmament spielt hinein mit Sonne und Mond, mit Licht und Schatten; die Welt ist von der Allgegenwart Gottes umflutet; alles ist durchwebt von der Liebesromanze der Doña Prohèze und des Don Rodrigo; jedes Geschehen wird nach und nach durchsichtig in diesem scheinbaren Chaos, wo die Beleuchter und Maschinisten, die Ansager und Kulissenschieber auf der Bühne mitagieren; ein buntes Gewirr von Filmstreifen, Tänzen, Pantomimen und Musik braut sich da zusammen, bis wir in den „gewundenen Linien“ die Handschrift Gottes erkennen. Claudel, der Dichter, Akteur, Regisseur, macht sie sichtbar.

Claudels Dramatik stützt die alte, romantische These Victor Hugos, daß nämlich das Drama die Kunstform sei, welche sich dem christlichen Welt- und Menschenbild am innigsten vermähle. Das Christentum hat den Gegensatz von Geist und Leib als wesentlich erachtet und hat den Menschen zwischen Himmel und Erde gespannt. Der Mensch ist an die Erde gefesselt und weiß sich zugleich an den Himmel gekettet. „Will er auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels; will er in den Himmel, jenes der Erde“ (Kafka). Das ist die urdramatische Situation des Menschen. Da kam die „Frohe Botschaft“, die Lehre der Kirche: die Lehre von dem persönlichen Gott, vom Schöpfungsakt, vom Sündenfall Adams, von der Entsühnung der Menschheit durch das Opfer des Gottessohnes, von der Verheißung und Erlösung des Menschen auf seinem Gang durch das Inferno der Geschichte. Das ist die Gott-Welt-Menschen-Vision des Christen. Es ist das kosmische Drama schlechthin. Gott schreibt das Drama, und Claudel führt Regie: ein Unterfangen, dessen Kühnheit an die Konzeption der „Divina Commedia“ und des „Faust“ gemahnt.

III. Die Zwischenkriegsgeneration

„Wenn das heutige Theater eine Richtung bekommen soll, dann zu einem neuen Leben hin, welches dem Geistigen wieder sein Recht über das Materielle zurückerobert, und welches das Wort über das Spiel, den Text über das Szenenbild stellt, also eine Richtung auf eine dramatische Konvention aus Poesie, Anmut und Adel.“

Louis Jouvet, *Réflexions du Comédien*

„Weder das Übernatürliche noch die Dinge haben ihren Platz zurückerhalten. Die Musik bleibt weiterhin verbannt. Bühnenbilder, Kostüme, Requisiten sind nicht ins Spiel gezogen; sie umrahmen die Handlung, sie stehen ihr im Wege, anstatt selbst mitzuspielen. Kronen, Szepter, Purpurmäntel haben gewechselt; ein neuer Teppich liegt auf den Stufen des Thrones; aber der König, der auf ihm sitzt, ist noch der gleiche: Seine Majestät das Wort.“

Gaston Baty, *Le Masque et l'Ensemble*

Paul Claudel gehörte zu der Altersgemeinschaft von Gide, Proust, Valéry, Romain Rolland, die ihre entscheidenden jugendlichen Werke vor dem Ersten Weltkrieg geschaffen haben, aber die erst *nach* dieser Katastrophe zu ihrer Wirksamkeit kamen. Neue Namen und Künstlergruppen leuchten auf: Giraudoux, Vildrac, Lenormand, alle drei 1882 geboren, und Supervielle (geb. 1884); ein Jahr später wurden Crommelynck, Jules Romains und François Mauriac geboren; kurz nach ihnen kommen Jean Cocteau (geb. 1889) und aus dem letzten Jahrzehnt Simon Gantillon (geb. 1890), Bernard Zimmer (geb. 1893), Jacques Deval (geb. 1894), Marcel Pagnol (geb. 1895), Henri de Montherlant (geb. 1896), Jean Sarmant (geb. 1897), Michel de Ghelderode (geb. 1898), dann die zwei von 1899: Armand Salacrou und Stève Passeur sowie die drei vom Geburtsjahr 1900: Georges Neveux, Marcel Achard und Henri Jeanson. Diese zweite Generation hat uns erst ein Bewußtsein dessen gegeben, was „modernes“ Theater ist, mag ihre Wirksamkeit sich auf der Großen Bühne, im Boulevard-Theater oder auf der Leinwand entfaltet haben. Vergessen wir nicht, daß neben der „Comédie Française“ der „Boulevard“ unvermindert seine Anziehungskraft auf das reiche oder reich gewordene bürgerliche Publikum von Paris und der Provinz ausübte. Die Talente, die hier zur Geltung kamen, haben nicht weniger zum Glanz des französischen Theaters beigetragen als die Autoren der drawingroom-comedies für England, der Broadwaystücke für Amerika, der Folklore-Tradition für Irland und Spanien oder die Commedia dell'Arte-Improvisationen für Italien. Kein Wunder, wenn neben und gleichzeitig mit Montherlant und Giraudoux die Boulevard-Autoren Sacha Guitry, Edouard Bourdet,

Marcel Pagnol, Henry Bernstein, Alfred Savoir, Charles Méré, Denys Amiel und Pierre Frondaie – und ich habe nur einige genannt – für ihr Publikum spielen und schreiben und von ihm gefeiert wurden.

Es sind indessen drei Ereignisse, die gleich in den ersten Nachkriegsjahren das neue Leben des französischen Theaters bestimmen: das russische und das schwedische Ballett, die fest sich gründende Herrschaft der Regisseure und die Heraufkunft des Films. Diese Ereignisse waren vorbereitet, aber kamen erst zum elementaren Durchbruch, als die Zeit durch den Expressionismus, den Surrealismus und Kubismus ihre künstlerischen Spannungen erhalten hatte.

a) 1917: Debussy schreibt über das russische Ballett: „C'est un ancien rêve qui recommence.“ Serge Diaghilev scheint um diese Zeit so etwas wie der Impresario der neuen Kunst zu sein. Leonidas Massine wird sein erster Choreograph. Das entscheidende Datum ist die „Parade“ 1917 von Cocteau. Die Russen sind nach Paris zurückgekommen. Auf ihren Fahnen steht die Revolution der Kunst. Die neue Zeit bricht durch. 1917: Die Oktober-Revolution in Rußland; die USA erklären Deutschland den Krieg; Breton, Soupault, Aragon begegnen sich in Paris; Jacques Copeau trifft in New York mit Louis Jouvet zusammen, während die Pitoëffs in Genf den „Revisor“ von Gogol, „Die Macht der Finsternis“ von Tolstoi und den „Tausch“ von Claudel inszenieren; in Genf wurde auch „Dada“ von einer Gruppe unabhängiger Dichter und Maler kreiert; Reverdy leitet die Revue „Nord-Sud“, und Paris erlebt die Aufführung von Apollinaires „Mamelles de Tirésias“; Charlie Chaplin dreht den „Vagabunden“ und Picabia gründet die Revue „291“, Modigliani malt seine „Femme apprenti“ und Prokofieff komponiert die „Symphonie classique“. Das alles geschah 1917, ein Jahr vor dem Ende des Krieges.

Mit dem russischen Ballett treten Cocteau, Satie und Picasso erneut ins Rampenlicht. „Avec ‚Parade‘“, schreibt Cocteau rückblickend 1954, „Picasso, Satie et moi offrîmes à Diaghilev un scandale si monstrueux qu'il eut peur.“ Drei Jahre später, 1920, triumphiert die „Parade“. Was hatte Cocteau getan? Er hat in diesem Ballett den Realismus der Geste zum Tanz gesteigert und in die Choreographie transponiert, so wie Picasso die alltäglichen Gegenstände – frei von ihrem Modellcharakter – zu seiner Malerei erhoben hat: sie wurden Linie, Farbe, Komposition, während Satie seine Musik der impressionistischen Musik entgegengesetzte und alles Vage und Verschwimmende seiner klaren Linienführung opferte. „Il résultait de l'ensemble une sorte d'objet tout nu qui scandalisait par sa nudité même.“³

³ Der Gegenstand trat als Ergebnis dieses Gesamteindrucks gewissermaßen ganz nackt hervor und skandalisierte eben durch diese Nacktheit.

Waren es in der ersten Generation die „Nabis“, welche ihre Namen auch in den Annalen der Bühnenmalerei eintrugen, waren es zu gleicher Zeit die Impressionisten der Musik, welche die Hörgewohnheiten des Publikums veränderten – als die Nabis 1899 ausstellten, komponierte Debussy seine „Trois Nocturnes“ – so sind es jetzt die Namen Picasso und Picabia, Juan Gris und Matisse, Derain und Fernand Léger, die ihre Generationen anders sehen lehrten, während die Musiker Strawinsky und Milhaud, Satie und Auric den musikalischen Ausdruck der neuen Kunst in Paris bestimmen. Ein Jahr nach dem Kriege, 1919, kreierte Diaghilev die „Boutique fantasque“; Derain malte die Vorhänge und schuf Bühnenbilder und Kostüme; Respighi orchestrierte dazu eine Musik Rossinis. Im Siegeszug des russischen Balletts kam die spanische Musik über die Pyrenäen, nachdem die Spanier zuvor bei den französischen Impressionisten in Paris gelernt hatten. Der „Dreispiß“ Manuel de Fallas war eines der Meisterwerke spanischer mit der Folklore verbundener Ballettmusik. Die Russen und Franzosen interessierten sich für die neue spanische Musik. Massine ging lange Zeit nach Spanien, um den „Flamenco“ zu studieren, und Picasso entwarf Bühnenbild und Dekorationen zu diesem spanischen Ballett, das Diaghilev auf die Bühne brachte.

Das andere Ballettereignis der ersten Nachkriegsjahre war das Schwedische Ballett unter Rolf de Maré. Die Schweden verdrängten die Russen nicht, aber ließen aufhorchen und brachten Neues nach Paris. Es sei nur an sieben ihrer großen Schöpfungen erinnert, und man wird inne werden, wie eng und fruchtbar die damaligen Künstler, Tänzer, Dichter, Maler, Musiker, Bühnenbildner und Choreographen zusammenarbeiteten, und wie kurz nach dem Weltkrieg die neue Zeit aufgebrochen war. 1920: die „Iberia“ mit der Musik von Albéniz; „El Greco“ mit der Musik von Désiré-Emile Inghelbrecht, mimikgewordene Szenen einiger Bildwerke des großen Malers; „La Boîte à Joujou“ mit der Musik von Debussy und die hoffmanneske „Maison de Fou“; – 1921: während Diaghilev in London auf Tournee ist, führen die Schweden in Paris Paul Claudels „L'Homme et son Désir“ auf; der mystische Gehalt des Balletts wird auf einer vierfach überlagerten Bühne, wo sich gleichzeitig vier Handlungen abspielen, sinnfällig gemacht; das Bühnenbild stammt von Miró, die Musik von Milhaud. Coctaus berühmte „Les Mariés de la Tour Eiffel“ mit der Musik von Auric sind aus dem gleichen Jahr, während 1922 die „Création du Monde“, an welcher der Dichter Blaise Cendrars, der Maler Fernand Léger und der Musiker Darius Milhaud mitgearbeitet haben, typische surrealistische Motive in dem Stelzentanz und dem Auftritt prä-historischer Ungeheuer zeitigt.

Das Jahr 1925 bringt das Ende der Schweden in Paris. Als sie die französischen Bühnen verlassen, sind zwei neue Elemente in das Kunstleben

der Weltstadt eingedrungen: Mit der „Rhapsody in Blue“ von Gershwin ist der Jazz in Europa vorgestoßen. Seit 1919 hatte sich Borlin mit der Negerkunst beschäftigt, nachdem schon lange zuvor Maler und Dichter des Expressionismus den Weg zu der afrikanischen Kunst gewiesen hatten. Nun tanzt Borlin in der „Sculpture nègre“, zu welcher Blaise Cendrars den Text und Darius Milhaud die Musik geschrieben hat. Zum erstenmal wurde der Jazz in die Musik des hohen Balletts eingeführt. Das andere Ereignis von 1924 ist das Manifest des *Surrealismus* von André Breton und die darauffolgende Ausstellung surrealistischer Maler in der Galerie Pierre. Das Bekenntnis der neuen Gruppe, die noch unter dem Einfluß der Dadaisten eine Bewußtseinskrise der neuen Zeit provoziert, umschließt den Glauben an die Psychoanalyse Freuds, an die politische Aktion im Sinne von Karl Marx und an den A-rationalismus aller Kunst und allen Kunstschaffens. So ist der Surrealismus ein aus der fernen Romantik nachhallender Dreiklang der neuen Welle.

Ein Abschnitt der Ballettkunst geht zu Ende. Der „Fils prodigue“, dessen Thema schon André Gide in einem literarischen Triptychon behandelt hat, ist Diaghilevs letzte Schöpfung. Die Partitur hat Prokofieff geschrieben, die Choreographie ist von Balanchine. Ein Bild Rouaults, als Vorhang reproduziert, stimmt die Gemüter ein, die von Serge Lifars Darstellung des verlorenen Sohnes, wie er sich vor die Füße des Vaters schleppt, tief beeindruckt werden. Diaghilev geht nach Deutschland, wo er mit Hindemith zusammentrifft. Dann zieht er nach Venedig, erkrankt und stirbt 1929. Serge Lifar ist bei ihm. Der Meister hinterläßt eine Truppe von 75 Tänzern, ein Repertoire von 70 Balletts und Kontrakte für ein ganzes Jahr. Ein großes Erbe wird hier vermacht, indessen seine persönlichen Mittel kaum ausreichen, die Kosten seiner Bestattung zu tragen.

Serge Lifar ist die andere große Figur der französischen Ballettgeschichte jener Zwischenkriegsgeneration. Nach dem Tode Diaghilevs verpflichtete Jacques Rouché ihn an die „Opéra“. Die Pariser Oper war der Inbegriff des Vieux Jeu und der Konvention. Lifar bedeutete neues Leben und Streben. „Il s'agit moins de son prestige personnel que de l'avenir du genre“⁴, schreibt André Levinson. Was herauskam, war eine Synthese von altem Geschmack und neuen Tendenzen, also eine Art Neuklassik. Lifars große Leistungen sind jene Ballette, deren Thematik der klassischen Mythologie, dem Alten Testament, einigen Heldenfiguren der antiken Geschichte, der mittelalterlichen Ritterzeit, der Romantik und ihrem Märchenschatz, aber auch der Moderne entnommen sind. Lifars Thematik hat also etwas von der Spannweite seines Mitarbeiters Cocteau.

⁴ Es handelte sich weniger um sein persönliches Prestige als um die Zukunft der Gattung.

Wir erinnern uns seiner „Créatures de Prométhée“ (1929), seines „Bacchus et Ariane“, vor allem seines „Ikaros“ (1936), dessen Aufflug zur Sonne, also der Kampf gegen die Schwere der Materie, das erregende Thema eines großen Tänzers sein muß. Wir erinnern uns des „David triomphant“ (1937) mit seinen Tanzsuiten der Schleuder und der Harfe. Aus dem gleichen Jahr datiert sein „Alexander der Große“ mit der berühmten Szene des Gordischen Knotens. Zum „Hohen Lied der Liebe“, dem „Cantique des cantiques“, schrieb Honegger die Musik unter Benutzung der „Ondes Martinot“; dann schuf Lifar die Figuren aus der romantischen Märchenwelt Andersens und griff in den Schatz der modernen Dichtung und Musik der jüngsten Vergangenheit und seiner Gegenwart. Er tanzte zu Debussys „Prélude à l'Après-midi d'un Faune“, in Ravels „L'Enfant et les Sortilèges“. Zwischen all diesen Schöpfungen zeigte er seine Meisterschaft in so bezaubernden Werken wie „Oriane et le Prince d'Amour“ (1938), einem großen Fresko im Stil Carpaccios, einer Apotheose des weiblichen Tanzes, oder dem „Festin de l'Araignée“ mit Suzanne Lorcia als Araignée, der Spinne, Solange Schwarz als Ephemera, der Eintagsfliege, und Paulette Dynalix als Papillon, dem Schmetterling, einem zauberhaften Werk, das die lichtvolle Musik Albert Roussels durchströmte. Lifar wagte sich an Joh. Seb. Bach mit dem „Drama per musica“ und fand mit der „Phädra“ über die Zusammenarbeit mit Cocteau und Auric die tragischen Akzente der antiken Fatumsidee.

Was ist der Beitrag des Balletts zur allgemeinen Theaterkultur Frankreichs in der Zwischenkriegsgeneration, deren Spannweite von Diaghilev bis zu Lifar reicht? Das Ballett vereinigt in sich Geste, Tanz, Musik, Poesie, Dekor- und Kostümkunst, ein Ensemble von Bewegungen, die alle Sinne zum Miterleben aufrufen. So wird das Ballett sinnfällig-künstlerischer Ausdruck aller Strebungen, die einer Generation Stil und Charakter verleihen. Am Ballett arbeiten in geistig-künstlerischer Gemeinschaft Tänzer, Kostümschneider, Dekorateure, Maler, Techniker, Dichter und Musiker zusammen, um ein Gesamtkunstwerk zu realisieren. Die Künstler erfüllen sich, finden im „Geist der Zeit“ zueinander, und das Ergebnis ihrer Arbeit ist Ausdruck neuen gesamtästhetischen Strebens, das sich um so reiner darstellt, je weiter sich die Kunst des Balletts von einem sozialen oder politischen Engagement entfernt hält. Eine günstige Fügung hat nun, in dieser Zwischenkriegsgeneration, wie wir sahen, die besten Künstler, zumeist Avantgardisten, zusammengeführt. Sie haben dem Publikum gezeigt, was „moderne“ Kunst schlechthin ist: denn Diaghilev und Rolf de Maré waren modern, ihre Komponisten Auric und Satie waren es und ebenso ihre Bühnenbildner Colin oder Picasso, und die poetischen Inspiratoren: ein Cocteau oder die ewig moderne Antike. Kein politischer, kaum ein moralisch-konventioneller Druck behin-

derte ihr Schaffen, und das Publikum, das nach dem Schrecken des Ersten Weltkrieges aufatmete, bevor es wieder im Zweiten den Atem verlor, kam ihnen entgegen; denn es war durstig und aufnahmebereit.

Die Ursprünge zu dieser hohen Konzeption der Ballettkunst lagen in der Vorkriegszeit, als die Russen Stanislawski, Meyerhold, Ewreinow und Tairow sich um einen neuen Theaterstil und eine neue Schauspielkunst bemühten. Man vergesse dabei nicht den Einfluß, den Richard Wagner mit der Idee des Gesamtkunstwerks vornehmlich durch Vermittlung Gordon Craigs auf die jungen Russen ausübte. Wir lesen bei Stanislawski: „Ich warf mich auf die Bildhauerei, um hier die Wurzeln für eine neue Kunst des Schauspielers zu finden . . . Dann wandte ich mich der Musik zu, versuchte ihre Töne durch meinen Körper und seine Bewegungen auszudrücken . . . Wie ist es mit dem Ballett? . . . Wie bei Turnern und Akrobaten? . . . Dann widmete ich mich vor allem der Sprache . . .“ (Aus: „Mein Leben in der Kunst“, geschrieben 1924, neu hrsg. Berlin 1951.)

Noch deutlicher werden die historischen Beziehungen Theater-Ballett-Pantomime, wie sie für die Zeit charakteristisch waren, durch Meyerholds Wiederentdeckung der Commedia dell'Arte 1906. Während seiner Tätigkeit am Alexandrinski-Theater in St. Petersburg beschäftigten ihn die Formen des altrussischen Gauklertheaters und der japanischen Spiele, der italienischen Improvisationsbühne, des antiken Mimos und der mittelalterlichen Pantomime. In dieser Zeit wurde Craigs Manifest „Der Schauspieler und die Übermarionette“ (1908) heftig diskutiert. Craig vertiefte sich in die Theatergeschichte. Seine Zeitschrift „The Mask“ ist an Dokumenten über die ältesten Theaterformen reich. Er studierte den Mimos, die Maske, das Puppentheater. Die Gründung des „Alten Theater“ in Sankt-Petersburg stand im Zeichen dieser Bewegung. Die erste Spielzeit (1907/08) brachte mittelalterliche Mysterienspiele, Moralitäten und Farcen; die zweite war dem spanischen Theater des Siglo de Oro (des „Goldenen Zeitalters“) gewidmet: Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón; die dritte sollte der Commedia dell'Arte vorbehalten sein. Der Kriegsausbruch 1914 verhinderte die Verwirklichung der Pläne. Aber der Same war gelegt.

Die Commedia dell'Arte feierte bald eine Wiederauferstehung in ganz Europa. Ewreinow verfaßte seine Schriften: „Das Theater als Theater“, „Ursprünge der Theatralität“, „Schauspieler-Leibeigene“, „Das Theater an sich“, „Das Theater im Leben“ und andere mehr. Es ist nur noch ein Schritt, und wir begreifen auf dem Wege der französischen Zwischenstufe von Antonin Artaud das Wort Ionescos: Theater ist Theater. Der Spieltrieb ist der ursprüngliche Trieb des Homo ludens vor aller Ästhetik. Theater ist Leben, Leben ist Theater. Leben theatralisieren heißt: die ursprüngliche Spielfreude des Menschen entfesseln. Stellvertretend steht der

Schauspieler auf der Bühne. Das Publikum wird durch sein Spiel enthemmt und durch das Miterleben in die Bewegung des Lebens (des Stückes) hineingerissen.

Ewreinow emigrierte 1925 nach Paris. Er bestätigte sich als Bühnenbildner und Theaterschriftsteller („Geschichte des russischen Theaters“). In Paris lebte auch Alexandra Exter. Sie entwickelte in ihrem Experimentierstudio neue Verfahren der Kostümierung und Körperbemalung. Sie hatte bei den französischen Neoimpressionisten die Farbenlehre und bei den Kubisten den analytischen Konstruktivismus studiert. Ihre Freundschaft mit Fernand Léger wurde für die Theaterkultur Frankreichs bedeutungsvoll. Exter schuf während des Ersten Weltkriegs die Ausstattung zur „Salome“ (1917), nach dem Kriege „Romeo und Julia“ (1921) und arbeitete seit 1925 für das Diaghilev-Ballett. In ihrem Studio zu Fontenay-aux-Roses trafen sich die russischen und französischen Künstler der zwanziger Jahre. Erwähnen wir noch, daß die Russen auch in Berlin arbeiteten, daß neben Exter der andere große russische Bühnenbildner jener Jahre Jurij Yakoulow in Paris mit Robert Delaunay befreundet war, und erinnern wir uns daran, daß er an Tairows Kammertheater in Moskau die Ausstattung zu Claudels „Echange“, zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ und der andern Bearbeitung einer Hoffmannschen Erzählung „Signor Formica“ sowie zu Lecocqs Operette „Giroflé-Giroflà“ (Die Zwillingsschwestern) entwarf, daß er schließlich das Modell zum „Pas d’Acier“ für Diaghilev schuf, dann verstehen wir, wie entscheidend der russische Einfluß nicht nur in Frankreich sondern in Europa war, wie er nicht nur im Ballett, sondern auch in den verschiedenen Konzeptionen des Theaters im Deutschland und Frankreich jener Jahre wirkte.

Als letzten, aber nicht unbedeutendsten, nennen wir auf dieser historischen Linie, die zu den „Zwanzigern“ führte, Alexander Tairow. Seine Schrift „Das entfesselte Theater“ kam 1923 das erste Mal in Deutschland heraus und wurde erst in diesem Jahre wieder mit einem trefflichen Vorwort von Paul Pörtner in Köln neu herausgegeben. Tairows Spiel ist reine Theatermagie und der Versuch, auf eigene Weise die Idee des totalen Theaterkunstwerks, das zu den schwersten aller Theaterprobleme gehört, zu realisieren. So in der Operetten-Inszenierung der „Giroflé-Giroflà“: „... ein Konglomerat aus Farce, Zirkus, Operette, Harlekinaade, Revue: Zwischenspiele mit Clowns, Exzentrikern, Akrobaten, Girl-Dance im Stil der amerikanischen Music-hall, Triumph des Gauklertheaters, losgelöst vom repräsentativen Theater, dessen Elemente verschmolzen wurden mit Lichtspielen, Farbeffekten, Tanz, Akrobatik, Gesang, Gags und Tricks aller Art.“ (Pörtner)

b) Es ist nicht verwunderlich, daß gerade in der hohen Zeit des Balletts die Figur des Regisseurs, des „metteur en scène“, zu ihrer eigentümlichen Geltung im Theaterleben kam. Allen Freunden der französischen Bühnenkunst sind die Namen der Großen Vier des „Cartel des Quatre“ bekannt: Charles Dullin (1885–1949), Gaston Baty (1885–1952), Georges Pitoëff (1886–1939), Louis Jouvet (1887–1952). Sie gehören also der damals berühmt gewordenen Generation der Bühnendichter an, deren Namen wir oben erwähnten. Ihnen voraus gingen Jacques Copeau und Lugné-Poe, ihnen folgten Jean Louis Barrault und Jean Vilar. Verweilen wir ein wenig bei diesem Kartell. So verschieden die geistige Herkunft und das künstlerische Ziel dieser Schauspieler und Regisseure waren, ihre Leistungen sind zusammengenommen der entscheidende Beitrag der französischen Bühne zur universalen Theaterkultur unserer ersten Jahrhunderthälfte. Wir leben noch von ihnen. Sie sind in uns. Diesen Vier war etwas Gemeinsames eigen: ihre Liebe zum Schauspielerhandwerk und die Achtung vor der Kunst und Leistung des anderen. Sie hatten sich, ein jeder auf seiner Bühne, mit schier unüberwindlichen Schwierigkeiten herumzuschlagen. Da beschlossen sie, sich zur gemeinsamen Verteidigung ihrer künstlerischen und geistigen Interessen zusammenzuschließen: Aus diesem Entschluß entstand am 6. Juli 1926 das „Kartell der Vier“. Von dieser Zeit an trafen sie sich zeitweise jede Woche. Alles dramatisch-künstlerische Geschehen dieser lebendigen Zeit filtrierte sich in den Gesprächen der Vier, ohne daß je einer von ihnen den Versuch gemacht hätte, auf die künstlerischen Intentionen des anderen Einfluß zu nehmen. So groß war das gegenseitige Vertrauen und die Achtung vor dem Geist, der Kunst, dem Willen des anderen. Jeder von ihnen verdiente somit eine ausführliche Würdigung. Das ist in der französischen Literatur bereits geschehen. Es genüge bei diesem unserem Überblick, einen von ihnen hervorzuheben, Louis Jouvet, zumal sich an seiner Tätigkeit ein anderes Phänomen der Zusammenarbeit, nämlich das Verständnis zwischen dem Schauspieler und Regisseur Jouvet und dem Dichter Jean Giraudoux, offenbart.

Louis Jouvet, ein Mann von hoher Geisteskultur und feinsten poetischer Sensibilität, war der Mann für Molière und Giraudoux. Ich will damit andeuten, daß ihm die Synthese klassischer Tradition und modernen Geistes gelingen sollte. Das Entscheidende war ihm die Dichtung. Louis Jouvet hat mit der unerhörten Konzentration seiner Einbildungskraft und der tastenden Nervosität, mit der er um ein Manuskript oder eine Dichtung herumliefe, als ob ein böses Tier darin eingeschlossen wäre (meint Georges Neveux) den Stil einer jeden Aufführung gesucht, hat ihn gefunden und damit „Epoche“ gemacht. Das war z. B. nach dem Urteil der besten Kenner die Inszenierung der „Ecole des Femmes“ Molières in den Dekors von Christian Bérard. „Wir halten sie“, schreibt Melchin-

ger, „für das Vermächtnis des größten Genies, welches das internationale Theater seit Reinhardt und Stanislawski hervorgebracht hat.“

Jouvet hat auf dieser seiner Suche nach der jeweiligen historischen Besonderheit, aber auch und vor allem nach dem rein menschlichen Gehalt, also gewissermaßen dem ewig-existentiellen Wesen des jeweiligen Schauspiels, entdeckt, daß die wirklich großen Kunstwerke in jener Gleichzeitigkeit siedeln, in welcher eben ein Molière und ein Giraudoux, ein Euripides und ein Racine, ein Shakespeare und ein Goethe Zeitgenossen sind. Louis Jouvet war selbst wie Aischylos, Shakespeare, Molière, Goethe Schauspieler und Regisseur zugleich. Er war wie alle großen Schauspieler von dem elementaren Widerspruch und Wunsch besessen, ein anderer zu sein, dem unerklärlichen Sog in die Finsternisse der eigenen Seele und in die der Existenz anderer Menschen zu folgen, Medium zu sein, um andere wieder fortzureißen. Mit Recht erinnert Melchinger in seinem Kapitel über das „Vermächtnis Jouvets“ („Theater der Gegenwart“) an Äußerungen von Kainz, der von einem plötzlich auftauchenden Schatten sprach, dem er nachzuspielen gezwungen sei, oder an solche von Werner Krauß, der zu Ihering sagte: „Ich muß es hinter mir geigen hören wie den Tod, wenn ich spiele: dieser zweiten Stimme hinter meinem Ohr spreche ich nach.“ So sprach Georges Neveux von dem Doppelwesen Jouvet: dem Don Quijote und dem Sancho Panza. Louis Jouvet wußte, was „modernes“ Theater ist – nämlich was es paradoxerweise oder selbstverständlich eh und je war: eine zweite Realität des Menschen, wo die Wirklichkeit zum Traum wird oder der Traum sich in die Wirklichkeit senkt. Theater ist das große Spiel der Verwandlungen. Darüber hat Jouvet in seinem „Comédien désincarné“ Erregendes gesagt:

„Sobald die Rampe hell wird, beginnen die vagen Wünsche des Zuschauers, der da vor dem Vorhang der Szene sitzt, aufzulodern. Der einzelne ist gekommen, voller Erwartung, Ungeduld, Neugier. Das ist es, was zu allererst Theater bedeutet . . . Im Zuschauer kreist eine unaufhörliche Erwartung, die über die Seele gebreitet ist, unentrinnbar . . . Und dann geschieht etwas, nicht eine Aktion oder ein Akt, sondern ein Sein: Einer ist aufgetreten, entweder plötzlich, überraschend, oder langsam, allmählich. Die Erwartung steigert sich weiter, bevor er zu sprechen beginnt, und schon haben alle, die da unten sitzen, mit einem Schlage sich selbst vergessen . . . Allmählich wird der ganze Zuschauerraum von dem, was auf der Bühne ist, erfaßt. Der Traum geht in ihn über, und jener ersehnte Schlaf ergreift von ihm Besitz, wo die Zuschauer schwanken und wanken zwischen dem, was sie sind, und dem, was sie zu sein vergessen haben . . . In dem sanften Dämmern des Raumes, im beglückenden Halbdunkel, im Einschlummern des Ichs ereignet sich eine Befreiung; eine andere Welt öffnet sich. Dem Gefängnis des Ichs entronnen, haben die

Zuschauer neue Geschöpfe vor sich: die Gestalten der Bühne. Liebe, Hoffnung, Glück, Schrecken, ein Gefühl aus dem eigenen Innern, aus dem eigenen Ursprung, ein Gefühl der Identität beginnt dunkel dort unten zu kreisen. Die Welt, in der wir sind, wird wesenlos, leicht. Ihre Drohungen, ihre Sorgen lösen sich auf. Selbst der Tod verwandelt sich. Ohne Zweifel, es ist der flüchtige Widerschein des verlorenen Paradieses, den uns das Theater darbietet. Es ist kein Traum; denn jeden Augenblick ist man sich fraglos der Wahrheit bewußt, daß alles nur Schein ist, daß man gleichzeitig der Betrogene und der Erhobene ist . . . Eine andere Wirklichkeit kündigt sich augenscheinlich an. Die unsrige ist verwandelt, über die Rampe hinweg. Und über das Stück hinaus, das gespielt wird, künden uns Shakespeare, Aischylos, Molière von etwas Unsagbarem und Unbegreiflichem, von einem Geheimnis, das voller Wahrheit ist . . . Illusion und Realität finden sich zu einer wirklichen Verwandlung der Welt zusammen, zu einer magischen Versöhnung . . .“

Hier spricht nicht allein der Schauspieler und Regisseur; Worte und Gedanken lassen den Dichter in Jouvet erkennen, wenn er von der magischen Welt des Theaters kündigt, wo „Sire le mot“ – seine Majestät das Wort – die Herrschaft führt. Der Ausdruck findet sich bei Gaston Baty im „Rideau baissé“. Mit diesem Wort charakterisiert Baty die lange Wegstrecke des französischen Theaters, die vom Humanismus der Renaissance über die Klassik Racines und das bürgerliche Drama Diderots zu den Romantikern führte . . . Vielerlei Formen . . . Es wechselten Kronen, Szepter, Mäntel, Souveräne . . ., immer wurden neue Teppiche über die alten Stufen zum Thron gebreitet . . . „mais le même roi y est assis, Sire le Mot“. Ist aber die Herrschaft des Wortes in der neuen Generation, zu der sich Baty zählt, auf immer gebrochen? Es scheint vielmehr, daß ein neuer König gerade unter den jungen das Szepter ergriffen hat, – und Louis Jouvet wurde sein Prophet.

Es gibt Sternstunden im Leben der Menschen. In einer solchen ist Jouvet dem jungen Giraudoux begegnet. Er entdeckte den Verfasser des Romans „Siegfried et le Limousin“ als einen geborenen Dramatiker. Was sich aus der Freundschaft beider Männer und dem kongenialen Zusammenspiel des Dichters mit dem Schauspieler und Regisseur der Truppe Jouvet ergab, wird die Zukunft vielleicht als einen der glücklichsten Einschlüge im Teppich des französischen Theaterlebens unseres Jahrhunderts werten.

Einsam wie Claudel eine Generation zuvor, steht Giraudoux unter den Dramatikern der letzten, eben vergangenen Generation da. Aber er ist fast ein Antipode des Dichters von der „Verkündigung Mariae“. Nur wird er wie dieser ohne Nachfolger bleiben, so wie beide ohne Vorgänger ihr Werk geschaffen haben. Am ehesten dürfte er noch unserem Hofmannsthal vergleichbar sein, da beider Dichtung eine Erfüllung höchster

Geistigkeit und Sprachkultur bedeutete. Giraudoux ist Dichter, Magier des Wortes, und darum ist sein Theater auf das Wort gestellt. Aber das Wort auf der Bühne dient dem Spiel und ist mimisch, bevor es Geist wird und Bedeutung erlangt. Dann wiederum dient das Spiel dem Wort des Dichters; denn im Spiel und durch das Spiel vergeistigt sich das elementar empfundene Wort; es wird Aussage, die aber das Elementare, das Mimische, nicht auslöscht.

„Schau einmal“, sagte eines Tages bei einer Generalprobe zu „Amphitryon 38“ Louis Jouvét zu Georges Neveux, indem er auf den drei Reihen vor ihm sitzenden Giraudoux zeigte, „betrachte einmal seine Schultern. Wenn er sie langsam von links nach rechts, und von rechts nach links schaukelt, heißt das, er ist zutiefst mit der Kadenz des Stückes zufrieden; wenn er sie aber von vorn nach hinten bewegt, dann ist da etwas nicht in Ordnung. Er telegraphiert mir seine Eindrücke, ohne daß er's merkt, und noch bevor er sie selbst analysiert hat.“ Dann stoppte Jouvét das Spiel häufig ab. Er ließ die Szene noch einmal auf einem andern Ton anlaufen. Nach Beendigung der Probe gingen beide in Jouvets Loge, und die telegraphische Verständigung verlief nun in umgekehrtem Sinne. Jetzt versuchte Giraudoux in der Haltung Jouvets Kritik und Bedenken des Regisseurs zu erkennen. Und siehe da! Er selbst machte dem Freunde den Vorschlag, dieses oder jenes Stichwort zu ändern – es waren zumeist die, um deren Änderung den Dichter zu bitten, Jouvét nicht die Kühnheit hatte. Von Stück zu Stück wuchs die verbale Phantasie des Dichters in die szenische des Schauspielers hinein. „Un certain ton Jouvét“ – um mit Neveux zu sprechen –, klang aus der Schreibart Giraudoux' auf, während die poetischen Bilder des Dichters die Dekors und das Szenenspiel des Schauspielers weithin orientierten. Sie verstanden sich. Das Dichterwort transformierte sich zu szenischer Geste, die szenische Geste gab dem Wort seinen Symbolgehalt.

Die künstlerische Zusammenarbeit Giraudoux-Jouvets hat uns heutigen Menschen wieder gezeigt, welch ein bedeutsames Phänomen das Theater überhaupt ist. Sie beide wußten – ähnlich wie bei uns Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal – um die Größe des antiken Theaters und der Klassik der europäischen Kulturvölker. Sie lebten in ständigem Umgang mit Euripides, Shakespeare, Racine und gesellten sich zu Molière als ihrem besten Freunde. Sie wußten von der dem Leben zugrunde liegenden Tragik und dem Schmerz des Daseins, aber es stand ihnen auch als geschmeidige Klinge die Ironie des Romantikers, die Satire des Realisten, das Lächeln des Weisen zu Gebot. Unwiderstehliche Waffen im Lebenskampf und im Bereich der Kunst. Wir denken an Gides Wort: „Keine Macht der Welt außer der Barbarei vermag dem Lächeln Giraudoux' zu widerstehen.“

Mir scheint, daß Pierre-Aimé Touchard recht hat, wenn er sagt, daß Giraudoux' Erfolg sich aus einer Mischung von vier Elementen ergab: er meint die Gegenwart Jouvets in seinem Werk, die politische Idee der deutsch-französischen Verständigung nach dem Ersten Weltkrieg, die Hoffnung der jungen Generation, endlich die zeitgenössische Form der Tragödie gefunden zu haben und das letzte Element, das wohl allein seine Unsterblichkeit begründen wird, die Einmaligkeit seines Stils. Von der Zusammenarbeit Giraudoux-Jouvét haben wir gesprochen. Als Giraudoux starb, fragte man sich: „Que va devenir Jouvét?“⁵. Er konnte verstummen oder, wie es geschah, auf eine äußerste Höhe getrieben werden: zu den Klassikern, den Griechen, Shakespeare, der eigenen französischen Hochkultur des 17. Jahrhunderts. Als Jouvét starb, fragte man sich: „Que va devenir l'œuvre de Giraudoux?“⁶. Die Antwort steht noch aus. Zum zweiten: Giraudoux hatte eine Botschaft jenseits seiner rein ästhetischen Interessen. Sie verwob sich mit der banger Frage seiner Generation: Wird der Trojanische Krieg stattfinden oder nicht? Am Horizont der Stresemann-Briand'schen Politik faßten die Menschen einen ehrlichen Glauben an das Ende törichter Kriege, an die Wirksamkeit des Völkerbundes, an die endgültige Bereinigung des deutsch-französischen Verhältnisses. Den Franzosen jener Zeit erschien „Siegfried“ – der Roman wie das Stück – „la pièce de la fraternisation“. Wer wie der Verfasser dieser Seiten die damalige Zeit als junger Student in Frankreich erlebt hat, weiß, daß Touchard recht hat: „Nous étions pour Briand contre Poincaré.“⁷ „Siegfried“ war die Hoffnung der jungen Generation. Als sie enttäuscht wurde, weil nun einmal die Menschen trotz allem die Keime des Bösen in sich tragen, sie ernähren und entfalten, erwachte in eben dieser hoffnungsfreudigen Generation erneut der Sinn für das Tragische, dessen Schatten Giraudoux in seinem „La Guerre de Troie n'aura pas lieu“ spielen ließ, den eiteln Kampf des guten Willens gegen die Laune des Fatums. Der Krieg findet statt. Im Menschen lag es selbst beschlossen: Wieder erwies sich die Wahrheit Freuds über die Aggressionslust und Destruktionswut des Menschen; die Massen wurden im Namen der Vernunft und des Fortschritts aufgepeitscht und fanatisiert, und die Intellektuellen verrieten den Geist. Aber auch das Fatum spielte hinein: denn manche Wesen tragen das Signum des Schicksals auf der Stirn und sind Träger des Unheils. Helena ist die fatale Gestalt der Tragödie. Sie ist weder boshaft noch gut. Sie ist einfach Weib und zieht die Leidenschaft der Männer auf sich: „C'est agréable de les froter contre soi comme de grands savons.“

⁵ Was soll aus Jouvét werden?

⁶ Was wird aus dem Werke Giraudoux' werden?

⁷ Wir waren für Briand gegen Poincaré.

On est toute pure.“⁸ Sie sieht nur die, welche sie liebt, was kümmern sie die anderen und ihr Schicksal! Und dennoch webt tragisches Licht um Helenas Gestalt; denn sie ist das Instrument des Fatums, das stärker ist als der Wille des Menschen. Das müssen Hektor und Odysseus in dem wunderbaren Dialog des 2. Akts erfahren. Sie legen dort die Gewichte ihrer Person, ihres Volkes, ihres guten Willens auf die Waagschalen. Sie sind von dem Wunsche beseelt, daß die Vernunft über die Gewalttätigkeit, die Intelligenz über die Dummheit, die Freundschaft über den Haß siege; denn sie schätzen einander, und sei es nur, weil sie das Gemeinsam-Menschliche in sich fühlen. Sie tun, was sie können; aber der Krieg wird trotzdem ausbrechen. Das heißt und ist echte Tragödie in modernem Gewande, in der Sprache unserer Zeit, aber aus dem Geist der Antike. Daß Giraudoux ein echter Tragiker war, hatte schon die „Judith“ erwiesen und wird später die „Electre“, vielleicht sein stärkstes Stück, zeigen. Die Generation konnte glauben, daß der Dichter die neue Form der Tragödie gefunden habe. Aber da fehlte noch etwas – und Camus und Sartre und Ionesco kamen. Sie wendeten sich von Giraudoux ab und öffneten andere Wege für die nachfolgende Generation. Sie überspielten den alten Meister, seinen Impressionismus, seinen Eklektizismus, sein Ästhetentum. Was blieb also?

Der Stil. Ein großes, schweres Wort. Wodurch lebt Kunst? Durch Form, und Form ist geprägter Stil. Fragt man sich ernstlich und unvoreingenommen, *wer* in der langen Geschichte des europäischen Theaters geblieben ist und warum, dann begegnen uns immer wieder die großen Schöpfer eines Stils, *ihres* Stils, sei es in der Antike ein Sophokles, im Mittelalter der Glaubensstil eines Kollektivs, in der Renaissance ein Genie wie Shakespeare, in der französischen Klassik ein Racine, ein Molière, ein Marivaux, in der Romantik ein Musset, im Naturalismus ein Becque, in der Moderne eben ein Giraudoux. So groß ist die Macht der Sprache auch für einen Theaterstil, selbst wenn man das Theater un-literarisch will. „Sire le Mot“ tritt immer wieder in seine angestammten Rechte ein. Was von Giraudoux bleiben wird, liegt da, wo sein Stil am unmittelbarsten zum Durchbruch kommt: nicht allein in den großen Tragödien, sondern in den kleineren Stücken, dem entzückenden „Intermezzo“ oder dem „Apollon de Bellac“. Aber das Phänomen, das dem Theaterleben dieser Generation seine Höhe und Größe gab, war die wunderbare Begegnung der beiden Menschen Giraudoux-Jouvet, und das heißt die Begegnung und Verschmelzung eines literarischen und eines szenischen Stils.

Nach dem Tode Giraudoux^c kehrte Jouvet mehr als zuvor zu den Klas-

⁸ Es ist angenehm, sie auf seiner Haut zu reiben wie große Seifenstücke; hernach ist man ganz rein.

sikern zurück. Seine großen Realisationen werden Molières „Don Juan“ und der „Tartuffe“ ... aber wieder spähte er aus und suchte nach den Kongenialen unter den Modernen ... Jean Genêt, Graham Greene ...? Es war letztlich vergebens. Jouvet blieb dem Verstorbenen verhaftet. Wenn sein Name wie der so vieler genialer Schauspieler einmal dem Vergessen anheimfallen wird, dann wird noch in jeder Aufführung eines Giraudoux-Stückes sein Schatten auftauchen und die Erinnerung an eine große Zeit emporführen.

Neben Giraudoux stehen Autoren wie Anouilh, Montherlant, Jules Romains und manche anderen vom „großen Theater“. Es wäre müßig und töricht zu fragen, wer von ihnen allen der größte sei. Die Frage könnte bestenfalls lauten: *Wie* repräsentiert ein jeder auf seine Weise und gemäß seinem dramatischen Talent die Tendenzen der Zeit? Das aber wäre Stoff für ein ganzes Buch. Betrachten wir auf unserem Flug über die theatralischen Gefilde unserer Zeit sogleich das dritte Ereignis des französischen Kulturlebens jener Zwischengeneration, ein Ereignis, das neben dem Theater und dem Ballett, und oft mit ihnen verbunden, den künstlerischen Impulsen der Zeitgenossen Zeugnis ablegt: den Film.

c) Es beginnt vor der Jahrhundertwende: 1895, ein Jahr vor dem „Ubu Roi“, wurde das französische Patent für die Filmapparatur der Gebrüder Lumière mit der Patentnummer 245 032 eingetragen. Die Lumières führten den Apparat in Paris und Brüssel vor und ließen erste selbständige Filmaufführungen außerhalb des sonst üblichen Rahmens eines Variété-Programms laufen. Zu den ersten Titeln ihrer Aufführungen gehörten „Babys Frühstück“, „Ankunft eines Zuges“, „Bewegtes Meer“, während etwa gleichzeitig die Gebrüder Skladanowsky im Berliner Wintergarten „Boxendes Känguruh“, „Komisches Reck“ und „Jongleur“ vorführten. Die Erfindung der Kinematographie lag in der Luft. In amerikanischen Büchern lesen wir von „Thomas A. Edisons neuestem Wunder, dem Vitascope“. Tatsächlich fand in New York am 20. April 1896 die erste öffentliche Filmvorführung statt: „Kaiser Wilhelm reviewing his troops“⁹, genau derselbe Streifen, der ein halbes Jahr zuvor als „Kaiserparade“ im Berliner Wintergarten lief. Messter und Friese-Green sind die anderen Pioniere. Es ist müßig, sich um ihren Vorrang zu streiten. Innerhalb weniger Monate gab es Filmapparate und Filmvorführungen in Amerika, England, Deutschland und Frankreich. Bleiben wir in Frankreich. Von den Lumières wäre zu berichten, daß sie sich auch in Berlin, München, Kopenhagen, Sankt-Petersburg durchsetzten. Aber sie verkauften alsbald ihre Rechte an die Firma Pathé Frères in Paris. Diese errichteten das erste Filmatelier. Man kann sagen, daß gegen die Jahrhundertwende der Film

⁹ Kaiser Wilhelm auf der Truppenparade.

bereits dem Kleinkindalter entwachsen war, bald in seine Kindheit und sehr schnell in die Flegeljahre kam. Neben den Lumières arbeitete Georges Méliès sogleich in einem anderen Genre, das sich schon in den filmischen Zaubertricks etwa seines „Goldfischglas“ (1899), seiner „Hochfliegenden Pläne des Dr. Luftikus“ (1900) und seiner „Reise auf den Mond“ ausdrückte; während er mit seinem Dreyfuß-Film die Kamera auf die interessantesten aktuellen Weltereignisse einstellte. Aber dieser Pionier französischen Filmschaffens wurde lange Zeit zum Schaden der ganzen französischen Filmentwicklung vergessen, bis er 30 Jahre später, 1928, wieder entdeckt wurde. Die meisten Themen dieser Frühzeit aber sind für Jahrmarktsbuden und Groschenkinos gedacht, wie etwa „Die Hochzeitsnacht“ oder „Im Séparé“.

Wer konnte ahnen, daß aus diesem Produkt einer „technisch-wissenschaftlichen Spielerei und einem Jahrmarktsscherz für Halbwüchsige“ (Heinrich Fraenkel) bereits 20 Jahre später, 1918, ein Louis Aragon, von der „modernen Schönheit“ des Filmschaffens – das sind seine eigenen Worte – gepackt, diesem zur „Siebenten Kunst“ gereiften Handwerk seine Zukunft voraussagen konnte? Wieder 20 Jahre, und der Tonfilm hatte fast schon seinen Höhepunkt erreicht, und abermals 20 Jahre: nach dem Niedergang der deutschen Filmproduktion, die einmal an der Spitze des Weltfilmschaffens stand, geht der künstlerische Film in die französische Führung über. 60–70 Jahre: eine kurze Zeit und doch eine Spanne, innerhalb welcher sich die moderne Welt von New York bis Tokio, von London bis Rom, von Paris bis Moskau ihren Mythos durch die Raum und Zeit überwindende Allgegenwärtigkeit des Tonbildes schaffen konnte.

Die technische Entwicklung geht mit Riesenschritten voran. Kaum hat sie den stummen Film von seinen Schlacken gereinigt, als schon 1903 Léon Gaumont durch Koppelung des Bildes mit einem Grammophon die ersten „Tonbilder“ in der „Société de Photographie“ produziert und damit den Gedanken an den Tonfilm aufkeimen läßt. Der Film suchte naturgemäß eine Anlehnung an Oper, Operette, Theater, Ballett und Zirkus. Pathé-Film brachte 1905 die Faust-Sage und Themen aus Lafontaines Fabeln heraus. 1907 folgte der „Don Juan“, bereits ein koloriertes Tonbild mit Grammophonbegleitung auf 290 Metern; die erste Durchschnittslänge betrug 20 m, etwa in Skladanowskys „Akrobatischem Potpourri“ (1895); Méliès' erwähnte Streifen haben schon 60 m; Edisons erster „Großfilm“, zugleich der erste „Kassenschlager“: „The great train Robbery“ ist über 100 m lang (1903), der erste Hundefilm „Hunde als Schmuggler“ von André Heuzé (1906) erreicht 130 m ... und so geht es weiter ... Der „Don Juan“ ist das Jahr, da Henny Porten die Elsa im „Lohengrin“ spielt, und sich die ersten Visionen vom „Luftkrieg der Zukunft“ in den Film gleichen Titels zusammenballen. In der Vorankündigung heißt es:

„unerbittlich, mit tödlicher Sicherheit fallen die Bomben aus der Luft, alles Lebende, das ihm in den Weg kommt, vernichtend. Die zur Verteidigung ausgesandten Flugmaschinen werden ebenfalls zerstört, blühende Städte einem Trümmerfeld gleichgemacht, ein Kriegsbild, wie es sich etwa in 50 Jahren abspielen wird.“ (Bei Warwick, London, 1907).

Märchenmotive, Zukunftsvisionen, Tagesereignisse, Opernsujets, Jahrmarktszauber, Zirkustricks, Gesellschaftsskandale und Erotika, politische Sensationen und Propagandastreifen, verfilmte Music-Hall mit der Mistinguett und den Girls der „Folies Bergères“, die Carmen, die Mignon, die Manon und die Kameliendame mit Sarah Bernhardt und ein italienischer Monumentalfilm „Quo vadis“, an dem Gabriele d'Annunzio mitarbeitete ... alles ist schon da, als 1908 in Paris „Le Film d'Art“ gegründet wird und der „Münchener Kunstfilm“ 1909 ans Licht kommt, während im gleichen Jahr in Bern die erste Schrift zur Filmreformbewegung „Jugendschutz gegen Detektivroman und Kinematographie“ erscheint, in Berlin am Alexanderplatz das größte und modernste Kinotheater mit Logen, Rängen, Foyers und Orchesterraum in Betrieb genommen und in London der Schulfilm eingeführt wird, indessen „Napoléon“ und die „Kameliendame“ in Frankreich über die bis dahin in Paris so beliebten deutschen „Kaiserfilme“ siegen. Deutschland hat bereits seine „Schnulzen“: „Das Lied vom Lieserl“ mit der Jodlerin Mirzl Hofer (1909), „Des Pfarrers Töchterlein“ (1912) und schon zuvor der stimmungsvolle Weihnachtsfilm mit Grammophonplatte „Stille Nacht, heilige Nacht“ (1907). Italien hat seine Monumentalfilme außer dem „Quo vadis“ mit „Cabiria“ und „Die letzten Tage von Pompeji“. Amerika hat bereits seine „Western“ mit Tom Mix und Frankreich seine Mistinguett. Das filmische Genie der Zukunft aber verkörpert sich schon in Charles Chaplin. 1908 wurde er in die Pantomimengruppe der „London Comedians“ engagiert. Frankreich stand damals in erster Reihe: 1912 beliefert die französische Filmindustrie ca. 90% des europäischen Filmbedarfs. Pathé unterhält eigene Vertriebsfilialen in den europäischen Ländern.

Aber das Rad der Geschichte dreht sich. Während des Krieges kamen Emil Jannings, Werner Krauß, Paul Wegener hoch, und mit ihnen beginnt auch der deutsche Film sein künstlerisches Gesicht zu bekommen. Aus Frankreich hallt kurz nach dem Ersten Weltkrieg im „Echo de Paris“ die Klage wider, daß der französische Film nach seinen glänzenden Anfängen stagniere, indessen Lenin den Film als „wichtigste Kunst“ deklariert, und in Moskau eine staatliche Filmschule, in Leningrad ein Institut für Filmtechniker 1919 gegründet werden, indessen Schweden die künstlerischen Filmproduzenten durch eine eigene Note aufhorchen läßt. Jetzt erst, 1922, wird der Film als „literarisches Werk“ anerkannt, das er eigentlich gar nicht ist. Bisher lief er zolltariflich unter der Warengruppe „Schnitz-

und Formerstoffe“; nunmehr rangiert die Ware in der Gruppe „Literarische Erzeugnisse – Werke der bildenden Kunst“. Die drei Leistungen der „großen deutschen Zeit“ waren Fritz Langs „Doktor Mabuse“ (1922), sein Nibelungenfilm (1924) und „Metropolis“ (1926). Neben Lang arbeiteten Lubitsch und Murnau.

Aber in diesem Jahrzehnt des deutschen Expressionismus, dessen Einfluß noch bis in das gegenwärtige Filmschaffen der Franzosen, etwa bei Resnais, fühlbar ist, tritt auch Frankreich wieder hervor, und sogleich ist es ein eigensinniger, avantgardistischer Versuch, den René Clair mit Man Ray und Erik Satie verwirklicht: „Entr’acte“, eine fast ungegenständliche Filmschöpfung ohne fest umrissene Thematik. Die Impulse eines gewissermaßen „abstrakten Films“ gingen schon von der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg von Delluc und Canudo aus und ergriffen die Avantgardisten René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo. Es war der Versuch, die Bildsequenzen soweit wie möglich von Thema und Sujet zu abstrahieren, gewissermaßen „Film an sich“ zu schaffen. Diese Tendenz wirkte auf Deutschland ein. Wir erkennen etwa in Walter Ruttmanns „Ruttmann – Opus 2, 3 und 4“ (1925) die abstrakten Tendenzen. Auch sein „Berlin – die Symphonie einer Großstadt“, wo der pulsierende Rhythmus des Vergnügens, des Elends, der Arbeit sich der Bilderfolge entreißt, liegt in dieser Richtung. Aber nicht diese Filme, sondern Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ war im Urteil der Bevölkerung und der Weltprominenz der erste unter den 10 besten Filmen des Jahres, wie es sich aus einer Umfrage 1925 ergab. Die Russen dringen vorwärts, aber noch stehen die USA mit einem Anteil von 85 % aller Filme der Weltproduktion an der Spitze der filmproduzierenden Länder (1928). Kreuz und quer laufen in diesem Jahr 1928 die Entwicklungslinien über die Kontinente: Während der Ufa-Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ in Leningrad alle Kassenrekorde schlägt, werden die Zeichentrickfilme des amerikanischen Produzenten Walt Disney, die „Micky Maus“, mit größtem Erfolg in Deutschland importiert, indessen Edouard Herriot vor der Französischen Kammer eine vielbeachtete Rede über die Bedeutung des Films im gleichen Jahre 1928 hielt.

In der Tat dauerte es nur noch 2 Jahre, und die Welt horchte von neuem auf, als Cocteau 1930 mit dem „Sang d’un poète“, Buñuel mit dem „Âge d’Or“ und René Clair die Filmfreunde mit dem „Sous les Toits de Paris“ in Entzücken versetzte. An diesem Wendepunkt vom stummen zum tönenden Film kommt es in der französischen Filmindustrie zu größeren Fusionen und Kartellierungen sowie zur Erhöhung des Betriebskapitals für Pathé-Cinéma und Franco-Film.

René Clair stand im Schnittpunkt dieser Entwicklungslinien. Er bewahrte die künstlerischen Impulse des Stummfilms, der ihn, von der

Avantgarde des abstrakten Films kommend, groß gemacht hatte. Aber gleich sein 1. Tonfilm „Unter den Dächern von Paris“ zeigte, wie er zum Gegenständlichen umkehrt und wie vollendet er Ton und Bild zu einem Filmwerk verschmelzen konnte. Er schafft Atmosphäre, Pariser Atmosphäre, durch das Zusammenspiel optischer und akustischer Mittel; er verlegt ganze Dialogszenen, die er optisch verständlich macht, hinter Glaswände und taucht seine Welt von Mansarden, Bistros, Hinterhöfen in die unvergeßliche Melodie des „Sous les toits . . .“. – Diesem Film folgt der spielerisch-graziöse „Le Million“ (1931), die humorig gestaltete märchenhafte Geschichte von dem jungen, armen Künstler, der zwar das Große Los gewinnt, aber es in einer Tasche hat, deren dazugehöriges Jackett abhanden kommt. Wie es dann bei einem Opersänger landet, der es für eine Bühnenrolle benutzt, bis alles gut ausgeht und der gehetzte junge Mann sich mit seiner kleinen Freundin, hinter dem Souffleurkasten vor dem Publikum geschützt, stummfilmisch versöhnt, während das zu ihrer Szene passende Duett von dem Opersänger und der Diva gesungen wird – das alles ist köstlichstes Lustspiel, heiterste Filmkomödie, eine glänzende künstlerische Leistung in der wechselseitigen Durchdringung von Bilderfolgen und Tonthematik. Wenn Heinrich Fraenkel in dem damaligen Schaffen René Clairs Einflüsse aus deutschen Filmen wie „Drei von der Tankstelle“ und „Wiener Kongreß“ zu erkennen vermeint, will ich ihm nicht widersprechen. Der Charme der Jugend, das zauberhafte Spiel und der sieghafte Optimismus feiern in allen drei Filmen gerade auf dem dunkeln sozialen Hintergrund der Wirtschaftskrise und Verarmung ihre Triumphe. Es bleibt indessen zu bedenken, daß die zwei deutschen Filme doch wohl nur deutsche Erfolge waren, die in der Doppelrichtung der Sympathie für den kleinen Mann und der alten Tradition der beliebten Tonfilmoperetten lagen, daß jedoch diese frühen – und auch die späteren – René-Clair-Tonfilme die Welt eroberten. In „Sous les Toits de Paris“ scheint die Stadt an der Seine selbst mitzuspielen, ein Stück Paris jedenfalls, der Pulsschlag seiner Bewohner wurde sichtbar und hörbar. Es ist ein unsterbliches Stück Paris, während das Wien des Kongresses eben doch nur ein Stück Geschichte war. Es ist so, wie es der Schlager sagt: „Das gibt’s nur einmal, das kommt nicht wieder . . .“; aber der Millionär und die Musik unter den Dächern von Paris, das ist ein Märchen gewordener Filmstreifen in der lebendigen Atmosphäre einer Stadt, die wir jeden Tag so erleben können.

Bei René Clair arbeitete der ehemalige Kameraassistent und Mitarbeiter im Redaktionsstab des „Cinéma-Magazine“: Marcel Carné. Als 1936 René Clair sein köstliches „Gespenst auf Reisen“ (A ghost goes west) in London drehte, verfilmte Marcel Carné die „Jenny“ Jacques Prévert’s. Die Reihe seiner großen Filme begann: „Drôle de Drame“ – „Quai des

Brumes“ – „Hôtel du Nord“ – „Le Jour se lève“: eines der besten Werke, mit denen Frankreich in der Nachfolge eines Jean Vigo („Zéro de Conduite“, 1932), aber auf ganz andern Wegen als denen René Clairs, am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, 1939, das Klima einer neuen Filmperiode schuf. Jean Gabin spielte in diesem Film den unschuldig-schuld-beladenen Pariser Arbeiter, der sich verzweifelt gegen das Fatum, das auf ihm lastet, zu wehren versucht. Während René Clair, Julien Duvivier und Jean Renoir nach Hollywood gingen, blieb Marcel Carné in Paris, wo noch vor Ausbruch des Krieges Guitry mit den „Perles de la Couronne“ und dem „Roman d'un Tricheur“ sowie Pagnol mit der „Femme du Boulangier“ und Feyder mit der „Kermesse héroïque“ bestes Boulevard-Theater zu filmischen Ereignissen werden ließen.

Nach jahrelangen Vorarbeiten kamen endlich noch gegen Ende des Krieges, 1944, „Les Enfants du Paradis“ (Die Kinder des Olymp) heraus. Es ist nicht nur Carnés bedeutendstes Werk, das er gemeinsam mit Jacques Prévert schuf, sondern einer der fünf, sechs großen Filme der Franzosen überhaupt, ein Film, in dem Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur und die Arletty ihre schauspielerische Genialität entfalteten. So wie Giraudoux' Stern auch heute noch in unsere Generation von Sartre, Camus, Ionesco hineinleuchtet, so ist trotz der neuen Welle der zornigen, jungen Männer die Leuchtkraft der Carné-Filme noch nicht verblaßt. Sein bisher letztes Werk: „Du Mouron pour les petits Oiseaux“¹⁰, 1964, zeigt noch immer seine Meisterschaft, die Atmosphäre eines Pariser Milieus der Oststadt mit dem soignierten Herrn im 2. Stock, einem Gangster, dem Metzgermeister Louis und seiner Frau, dem Gehilfen Jojo, einem uralten Mütterchen und der bildhübschen Blondine Lucy und natürlich der Concierge in die Bildfolgen seines „poetischen Realismus“ einzufangen. Uralt und ewig neu ist das Spiel der Liebe. Marcel Carné, der Meister der Andeutung und Unaufdringlichkeit, der philosophische Betrachter mit dem heimlichen Lächeln, er kennt die ewige Melodie der „Pariser Histörchen“: „Sex und Liebe gibt es überall. Und ganz besonders in Paris. Mondän getarnt auf den Champs Elysées und weitaus preiswerter um die Place Pigalle. Nur dort? Nur auf diese Weise? Dreimal Nein. Auch die Vorstadt von Paris kennt die Liebe und ihre vielfältigen Spielarten zwischen Verführung und Hingabe. In jedem Quartier, in jedem Bürgerhaus ist sie heimisch. Und meistens da, wo sie sich gutbürgerlich ein bißchen ziert. Jeder weiß davon, niemand spricht es laut aus. Aber alles schmunzelt, mit kleinen Lachfältchen um die Augen, den Mund leicht ironisch geschürzt. Denn man kennt ja die eigenen menschlichen Schwächen und Sehnsüchte nur zu gut. Ist die Liebe im Spiel, verzeiht der Pariser alles. Sogar betrogene Ehemänner

¹⁰ Vogelmiere für kleine Vögel.

lächeln süßsauer, weil schließlich die Teure auch einem andern begehrenswert erscheint. Und das schmeichelt. Der eigenen Eitelkeit und in den Augen der andern.“ Damit skizziert Carné die Atmosphäre dieses seines jüngsten Spiels.

Kehren wir in die dreißiger Jahre zurück. Frankreich war in dieser Zeit, da es sich mit der neuen Generation von Sartre und Camus die Bühnenbretter der Welt eroberte, in die erste Reihe der filmproduzierenden Länder getreten. Mit der Qualität – ein selten zu beobachtender Vorgang – steigerte sich sogar die Quantität. 1946 erreicht Frankreich mit fast 100 langen Spielfilmen die stärkste Produktion Europas. Vergleichsweise stellt Italien in diesem Kalenderjahr nur 70% und Deutschland, einst so führend, nur 4%. Die Höhe wurde gehalten, denken wir nur an Etappen wie „La Belle et la Bête“ (1946), „L'Aigle à deux têtes“ (1948), „Les Enfants terribles“ (1950) und „Jeux interdits“ (1952). Dennoch sagt die Statistik, daß im Verleihumsatz des Kalenderjahres 1954 von insgesamt 271,5 Millionen, französische Filme (ein wenig über den englischen liegend) nur mit 5,3% beteiligt sind, während auf deutsche Filme 50,4% und auf amerikanische 31,7% entfallen. Ein seltsames Fluktuieren der Umsätze, der Produktionsziffern, des Publikumsgeschmacks ist der Entwicklung des Filmlebens eigen; – nicht verwunderlich –, denn der Film ist – mehr noch als das Theater – in die Dialektik von Kunst und Ware eingespannt und der wandelbaren Laune des Publikums unterworfen; er trägt stets, in verschiedenen Graden der Ausprägung, den Charakter einer Handelsware und die Signatur eines Kunstwerks in sich.

Von allen Filmkünstlern ist der 1963 verstorbene Jean Cocteau wohl nach René Clair die interessanteste Gestalt unter den französischen Trägern der Filmkultur. Er gehört gleichermaßen in das Reich des Theaters, der Romanliteratur und des Films; sein Name war seit frühester Zeit in alle Skandale, literarischen Begegnungen, Avantgardismen verstrickt; er war Maler, Regisseur, Bühnenbildner; wo immer wir das bunte geistige, künstlerische Leben Frankreichs betrachten, sehen wir ihn, einen Abenteuerer großen Stils, auf alles Neue und Kommende erpicht, alles vorführend, es ergreifend, skizzierend. Er kokettierte mit allem, was sich avantgardistisch nannte und verließ doch stets als erster das letzte Boot, wurde dann von Welle zu Welle weitergetragen, ein Entdecker von Talenten, von denen sich einige als Genies entpuppten. Mit aller Welt stand er in geistig-künstlerischer Verbindung, mit den Malern des Kubismus, mit den Surrealisten, mit den Musikern der „Groupe des six“, mit dem russischen Ballett, den Dichtern, Schriftstellern, Dramaturgen und Filmregisseuren aller Länder. Alles in allem: ein Tänzer auf leichten Füßen, an dessen Werk sich Nietzsches Erster ästhetischer Grundsatz bewahrheiten ließe: „Das Gute ist leicht; alles Göttliche läuft auf zarten Füßen.“ Mit einer

letzten Pirouette wirbelte er sich noch – ein Dreiundsechzigjähriger – in die Académie Française hinein. So fasziniert er uns, so fasziniert uns sein Werk, ein Werk von hohen künstlerischen Qualitäten.

Cocteau scheint noch einmal die Gesamtgeschichte des abendländischen Theaters zu durchlaufen. Er modernisierte die großen Themen, die uns seit der Antike fesseln. Er schrieb zwei Ödipus-Tragödien, den „Oedipe-Roi“ (1925) und die „Machine infernale“ (1932). Er übersetzte und bearbeitete Sophokles' „Antigone“, wozu Honegger die Musik komponierte und Picasso die Bühnenbilder schuf. Für die „Machine infernale“ übernahm Louis Jouvet die Inszenierung. Der Prolog verkündete dem Publikum, wie das Rätsel des Doppelverbrechens – Vatermord und Mutterinzeß – dank dem langsamen, aber totsicher arbeitenden Mechanismus der von den Göttern konstruierten Höllenmaschine sich löst. Aber Cocteaus dramatische Kuriosität erstreckte sich auch auf die Mythologie des christlichen Mittelalters. Aus dem keltischen Sagenkreis um König Artus' Tafelrunde gestaltete er seine „Chevaliers de la Table ronde“ (1937), ein Märchenspiel in drei Akten mit König Artus und Ginevra, mit Lancelot und dem Zauberer Merlin. Komödiantisches fließt in das ernste Spiel erheiternd ein; die Schatten Shakespeares und Wagners huschen durch dieses mittelalterliche Spiel, dessen Symbolik die ewige Spannung von Gut und Böse, von teuflischem Blendwerk und göttlicher Wahrheit sichtbar macht. Aus der mittelalterlich germanisch-romanischen Welt holte er sich auch den Stoff zu seiner Tristantragödie, die er, ohne Anklänge an Wagner, in modernem Gewande vorführt. Es ist der Film von der „Ewigen Wiederkehr“ – „L'Eternel Retour“ 1943. Weiter trieb es den Dichter durch die Zeiten der Renaissance und Reformation. Sein „Bacchus“ spielte in den deutschen Bauernkriegen. Er adaptierte Shakespeares „Romeo und Julia“, verfilmte Victor Hugos „Ruy Blas“ und dramatisierte in seinem schon erwähnten „Doppeladler“ ein Kapitel aus der tragischen Geschichte des Hauses Wittelsbach. Endlich erwähnen wir Stücke, die ohne literarische Vorlage oder geschichtliche Begebenheiten, rein aus der Beobachtung des zeitgenössischen Lebens entstanden sind: „La Voix humaine“ (1930), wo sich alles in einem Telefongespräch abspielt; „Les Parents terribles“ (1938), ein naturalistisches Stück, das sich durch die Magie der Cocteauschen Dichtung ins Mythische steigert, und die „Enfants terribles“, die er, wie wir sahen, nach seinem eigenen Roman verfilmte. Was ihm aber seinen Platz in der Geschichte des französischen Films sichert, ist sein „Orphée“.

Die erste Szene: Irgendwo in einer imaginären Stadt – Treffpunkt der literarischen Jugend, der Künstler und Dichter. Orpheus, eine Art poeta laureatus, steht auf dem Gipfel des Ruhms. Er ist an diesem Tage von der Erscheinung einer ungewöhnlichen, eleganten Frau gefesselt,

La Princesse genannt. Sie aber scheint sich für den jungen avantgardistischen Cégeste zu interessieren. Ein Streit bricht aus. Polizei fährt heran. Cégeste wird durch zwei motorisierte Männer schwer verletzt. Die Unbekannte bittet Orpheus, sie in ihrem Wagen zu begleiten, um den Verletzten ins Krankenhaus zu bringen. Der Wagen verläßt die Stadt. Sie fahren in eine seltsame Landschaft und halten an einer halb verfallenen Villa. Die Unbekannte erweckt den inzwischen verschiedenen Cégeste zum Leben. „Ihr wißt, wer ich bin?“ – „Mein Tod“. Die Prinzessin schreit durch einen Spiegel – Orpheus stürzt ihr nach, rennt gegen das Glas und fällt ohnmächtig nieder.

Indessen ist Eurydike, die Gattin des Orpheus, über das Fernbleiben ihres Mannes in Sorge... Das Gerücht läuft um, Orpheus habe seinen jungen Nebenbuhler verschwinden lassen. Wieder heimgekehrt, hat er keinen anderen Gedanken mehr als die Erinnerung an die seltsamen Erlebnisse und ihren geheimnisvollen Mittelpunkt, die wunderbare Frau, wachzuhalten, sie immer wieder zu beschwören. Er weiß nicht, daß sie jede Nacht aus dem Spiegel seines Zimmers auftaucht, um ihn lange im Schlaf zu betrachten... weiß nicht, daß sie es ist, die ihn liebt.

Eurydike fühlt sich verlassen. Eines Tages wird sie von den zwei motorisierten Männern überfahren. Tot. Es gelingt Orpheus, in die Unterwelt einzudringen. Er darf Eurydike zurückholen, wenn er sich der bekannten Bedingung unterwirft, daß er sie bis zum Ausgang aus der Unterwelt nicht anschau. Sie aber zwingt ihn, sich umzuwenden, und so verwirkt sie ihr Leben zum zweiten Male. Aber auch die Prinzessin, die aus Liebe zu Orpheus all dieses Geschehen bewirkte, muß erfahren, daß ihre Liebe zu Orpheus so wenig im Leben wie im Tode möglich ist. Sie wird vor das Tribunal des Todes gerufen. So schreitet sie zu ihrer Verurteilung, deren Spruch für unser Denken undenkbar ist: denn sie hat als Todesbotin aus eigenmächtigem Willen und menschlicher Regung die göttlichen Gesetze verletzt.

Durch drei Reiche führt uns diese packende Filmdichtung: das Reich der Lebenden, die Zwischenzone der verschwimmenden Erinnerungen und das Reich der Ruinen und der Toten. „Der Tod“. Das ist die Quelle der Cocteauschen Inspiration. Orpheus streift den Tod in jedem Augenblick, „engagé dans l'invisible“; aber die Gestalt entgleitet ihm immer wie jene schöne Frau in der Szene, da er sie sucht und nie erreichen kann. Denn eben: Der Tod offenbart sich nur in dem Augenblick, wo er tötet.

Die tragende, rätselhafte Figur ist die Prinzessin, von der Casarès gespielt; der Tod, „la mort“, ist in den romanischen Sprachen ein Femininum, also eine Frau. Wir wissen, wie Christian Bérard kurz vor seinem Tode, als er das Kostüm für sie entwarf, sagte: „Der Tod muß die eleganteste Frau der Welt sein, da sie immer nur mit sich selbst beschäftigt ist.“ Ein

tiefsinniges Wort. Aber die Todesbotin, die „Prinzessin“, tritt aus ihrer dienenden Rolle heraus, stellt sich dem Schicksal in den Weg. Sie liebt, sie ist noch menschlich, eine junge Tote im Dienst des Todes, der namenlos hinter allem steht: sie ist eine junge Tote, um deren Gestalt noch die Erinnerung des Lebens webt. In dieser menschlichsten, schmerzbeladenen Figur des Films verdichtet sich das Mysterium von Tod und Leben, die nicht trennbar und doch getrennt sein müssen. Unvergesslich ist jene große Liebesszene zwischen ihm, dem Sterblichen, und ihr, der Toten, dort irgendwo im menschlich Unsichtbaren, an der Schwelle des Jenseits. Sie muß begreifen lernen, daß zwischen ihr und Orpheus nichts möglich ist: Weilt er im Leben, so kann sie nicht mit ihm sein; ist er tot, so wird sie von ihm getrennt, da sie nicht das Recht hat, ihn zu lieben.

Tragödie der Einsamkeit. Sie tut ein Letztes, bringt sich ihm selbst zum Opfer. Sie vermag den Geliebten wieder an das Licht des Tages zurückzuführen. Die Bilder dieser wundersamen Rückkehr, die im Film von Cocteau Stimme begleitet werden, bedeuten, daß auch Orpheus seinen Traum nicht erfüllen kann. Das Jenseits liefert ihn wieder dem Diesseits aus. Wie der Anfang, so ist das Ende des Filmes stärkster Teil. Heurtebise, der Chauffeur des Todes, und die Prinzessin schläfern Orpheus ein und lassen ihn aus der Zeitlosigkeit in die Zeit zurückgleiten – ein fast unvorstellbares Geschehen, das aber durch die surrealistischen Möglichkeiten technischer Gestaltung ins symbolisch Greifbare rückt.

Die Erscheinung des Films ist ein großes kulturelles Ereignis dieser zweiten Generation unseres Jahrhunderts. Zunächst im Schatten des Jahrmarkts und der Varietés aufwachsend, ist er zu einem zentralen Kulturereignis der Zeit geworden. Seine Bedeutung für das soziale Leben, die Selbstbesinnung der Künste und seine Beziehungen zu der surrealistischen Bewegung der zwanziger Jahre sind wohl hier und da gesehen, aber noch nicht eingehend untersucht worden. Es war Jean Cocteau selbst, der, als Sprecher, Regisseur, Drehbuch-Autor der jungen Kunst des Films ergeben, das plastische Filmkunstwerk als einen „mode d'expression dramatique apporté par le 20^e siècle“ bewußt in seine Dramaturgie einführte. Dabei wußte er, daß Film weder Epik noch Dramatik ist, sondern auf der hochentwickelten Technik des Photographierens beruht, also Bildwerk ist. Aber der Dichter und Dramatiker Cocteau fühlte sich von der bewegten Bildfläche deswegen so angezogen, weil der Film durch das technische Geheimnis der Kamera ein Vehikel der Dichtung werden kann. Die moderne filmische Technik ermöglicht überhaupt erst die Durchdringung und optische Gestaltung des Irrealen und Surrealen. Der Surrealismus als Phänomen der Malerei und Dichtung lag damals in der Luft. Es war die Generation André Bretons. Welche neuen Möglichkeiten der dramatischen Gestaltung großer Stoffe erschlossen sich dem zukunfts-gewandten Blick!

Film ist magische Vision, die bisher nur das innere Auge des Dichters oder Malers selbst hatte. Nun aber konnte jeder Zuschauer den Traum über die Netzhaut in das Reich des Seelischen hineinziehen. Was also in den surrealistischen Darstellungen eines E. T. A. Hoffmann, eines Nerval, eines Tieck durch das phantasiebeladene Wort, oder was in den Bildern eines Blake und Goya sichtbar wurde, das gelingt nunmehr dem Filmkünstler, mit Hilfe der beweglichen Kamera durch den Rhythmus magischer Bildfolgen offenbar zu machen.

Es scheint mir bedeutungsvoll, daß die filmische Entwicklung in der künstlerisch so fruchtbaren Umbruchszeit vom stummen zum tönenden Film mit dem philosophischen und künstlerischen Phänomen des Surrealismus zusammenfällt. Was aber bedeutet Surrealismus? Provokation einer Bewußtseinskrise, sagte Breton im 2. Manifest von 1930. Wir sind als Philosophen, Künstler, Wissenschaftler aller Art an der Arbeit, das verborgene Sein in immer tieferen Schichten zu erschließen. Der Mathematiker und Physiker bannt die neuen Erkenntnisse in die Magie der Formeln. Der Psychologe erhascht einen Zipfel der menschlichen Wirklichkeit in dem Labyrinth der *vita humana* oder dringt sogar, wie Freud, tief in die Schichten der Seele ein. Der Künstler will das im Traum Geschaute oder Geahnte in neue adäquate Formen, Farben oder Klänge bringen. Der Surrealismus will also etwas von der noch unbekanntem und ungenannten Realität ergreifen und sie als neue Seinserfahrungen ins Bewußtsein heben. So ist es: Was wir nicht nennen können, treibt im Strome des Seins und des Geschehens namenlos dahin, von uns noch nicht ergriffen, noch nicht begriffen, noch ungenannt. Durch den Film wurde Neuland erschlossen. Die Photographie blendet in das unendlich Große und unendlich Kleine der Welten hinein, und der Film, dieses wache Kind der Photographie, entbirgt nun seinerseits das Verborgene im Rhythmus seiner Bilder. Cocteau hat viel über den Film nachgedacht. Am Ende wußte er nicht einmal zu sagen, was er eigentlich sei: „J'aimerais qu'on me définisse ce genre mystérieux.“¹¹

Der Film also ist Ausdruck unserer Zeit. Das sagte lange vor Cocteau schon ein Louis Aragon. Interessant, was dieser helllichtige, weitschauende Avantgardist bereits 1918 in der September-Nummer des „Film“ vorausnahm: Der Film – eine neue Magie, wie es einst das Gesamtkunstwerk von Bayreuth war. Aragon sieht in der 7. Kunst die Regung eines neuen Bewußtseins, so wie es sich gleichzeitig – er nennt die Namen – in Picasso, Bracque, Juan Gris und Alfred Jarry offenlegt. Man vermeint, André Breton zu hören, für den ja auch die alltäglichen Gegenstände ihre magische Bedeutung bekommen: eine Banknote, auf die sich die Auf-

¹¹ Ich wünschte, jemand könnte mir diese geheimnisvolle Kunstgattung definieren.

merksamkeit der Umstehenden richtet; ein Revolver auf einem Tisch; ein Taschentuch, welches zum corpus delicti werden kann; oder eine Schreibmaschine als Horizont eines Büros . . . „Doter d'une valeur esthétique . . .“, schreibt Aragon: „Mit einem dichterischen Wert begaben, was noch keinen hatte; willentlich das Feld der Gegenstände begrenzen, um den Ausdruck zu intensivieren; das sind zwei Eigentümlichkeiten, die dazu beitragen, den kinematographischen Dekor zum passenden Rahmen der modernen Schönheit zu machen.“ Diese frühe Ansicht Aragons stützt meine These, daß der Expressionismus und mehr noch der ihm folgende Surrealismus – er war damals im Entstehen – der geistige Boden war, auf dem der Film sich in so kurzer Zeit zu den ersten Höhepunkten entwickeln konnte.

Aragon war auch einer der ersten, der schon 1918 die besondere filmische Genialität Chaplins erkannt hatte. „Charles Chaplin remplit les conditions que je voudrais voir exiger. S'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui.“¹² Warum? Chaplin habe den intimen Sinn der Filmkunst erkannt. Er habe die Komik bis zum Absurden und Tragischen getrieben. Sein filmisches Dekor gruppiere die Elemente um seine Person; er lasse sie an der Handlung teilnehmen; sie würden selbst Mitspieler und beunruhigten und bedrängten auf geheimnisvolle Weise den Menschen so, daß durch eine Umkehr der Werte jeder leblose Gegenstand Leben erhalte, während die menschlichen Figuren zu Puppen würden, die sich aufziehen ließen. Der Kampf zwischen der dinglichen Außenwelt und dem Menschen habe begonnen; er ende in Komik und Tragik. Wir Heutigen, die wir die fast 50 Jahre nachfolgender Filmgeschichte erlebt haben, sehen, wohin die Linie geführt hat: zu Ionesco und zu Robbe-Grillet. In der Tat sind beide Autoren (sie gehören zunächst in die Geschichte der französischen Erzählerkunst) mit dem Filmschaffen der letzten Jahre verbunden. Wir denken an das erste Bild der „Sieben Todsünden“, den „Zorn“ – den Filmteil, den Ionesco drehte, und denken an die „Année dernière à Marienbad“, die Alain Resnais mit Robbe-Grillet verfilmte.

Eine letzte Frage, die uns bewegt: Gibt es Konstanten des französischen Films? Ein Kenner wie Georges Sadoul bejaht die Frage im „Point“ (1962). Er stützt die These durch eine interessante Gegenüberstellung ältesten und jüngsten Bildmaterials. Ihre synoptische Betrachtung scheint zu erweisen, daß man auf der Suche nach dem „roten Faden“ dem erstaunlichen Phänomen eines gewissen Parallelismus begegnet. Motive, Dekors, Bildsuiten kehren in vielfältiger Variation wieder; aber sie sind

¹² Chaplin erfüllt die Bedingungen, die ich gern gefordert sehen möchte. Wenn Sie ein Modell brauchen, inspirieren Sie sich an ihm.

von gewissen Konstanten, von einer künstlerischen Optik, von gewissen wiederkehrenden Spielregeln beherrscht. Nicht zu Unrecht zitiert Sadoul einen Ausspruch, den der Regisseur Jean Renoir kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges im „Point“ veröffentlicht hat: „Je commence à comprendre . . .“ – „Ich fange jetzt an zu begreifen, wie man arbeiten sollte. Ich weiß, daß ich Franzose bin und daß ich in einem unbedingten nationalen Sinn zu arbeiten habe. Ich weiß auch, daß ich eben auf diese Weise die Menschen anderer Nationen erreichen kann. . . . Ein Franzose, der in Frankreich lebt, seinen Rotwein trinkt und seinen Brie-Käse vor dem grauen Häusermeer von Paris ißt, kann etwas Echtes nur schaffen, wenn er sich diesen Menschen ganz zugehörig fühlt, die hier vor ihm gelebt haben.“ Der „rote Faden“ der Tradition ist aber nicht nur ein „roter“ Faden, sondern ein ganzes Gewirr von Fäden zwischen „noir“ und „rose“ – um mit der Charakterisierung der Anouilh'schen Stücke zu sprechen. Die französische Tradition umfaßt viele Farbtöne und ist nuancenreich wie das Bild der französischen Gesellschaft selbst. Der französische Film der Zwischen- und Nachkriegszeit ist in seiner Gesamtheit, was das Werk eines Balzac und eines Zola im 19. Jahrhundert im Roman darstellte: ein Fresko der französischen Gesellschaft der Gegenwart. Und die Konstanten? Das sind die Bilder der Landschaften, der Kleinstädte, der Straßen, das ist Paris, Kopf, Herz und Geist Frankreichs, aber das sind auch die Bauern, Felder, die Bäume an den Straßen, die Plätze in den kleinen Städten, die Kathedralen, das verfallene Gemäuer – es sind die weichen Linien der Loirelandschaft, das Klima der Riviera, die Weite der Ozeanküsten, es ist der Park von Versailles und die Heidelandschaft der Gascogne . . . Die Konstanten? Das ist Descartes und Pascal, das geometrische Denken und das Wissen um die Abgründe des Menschen; das ist Jeanne d'Arc und Marguerite de Navarre, das ist Giraudoux und Sartre – und das ist die Lebenskunst und Daseinsfreude und es ist auch wieder die Fähigkeit zur Askese und mystischen Versenkung; aber durch alle Widersprüche und Gegensätze hindurch leuchtet der hohe Verstand, die königliche Vernunft und der immer wieder im Kunstwerk sich läuternde Geschmack. Nihil humani alienum. Wer den französischen Film (ich meine seine künstlerisch bedeutsame Produktion) hinreichend kennt, wird zugeben, daß die wirkliche Konstante, also die – nur scheinbar – unveränderliche Größe, die zwar wechselnde, aber unverkennbare Atmosphäre französischer Geistigkeit ist.

IV. Die Generation nach dem Zweiten Weltkrieg

„... der Existentialismus ist nicht weit von der Konzeption des Menschen entfernt, die man bei Marx finden würde. Sollte Marx nicht tatsächlich jene Devise des Menschen akzeptieren, welche die unsrige ist: schaffen, und indem man schafft, sich selbst schaffen und nichts anderes sein als das, wozu man sich geschaffen hat.“ –

„Wir Schriftsteller schreiben und wollen uns dessen nicht schämen, aber wir verspüren keine Lust, wenn wir nur reden, ohne etwas zu sagen ... Alles Geschriebene hat einen Sinn ... Der Schriftsteller steht innerhalb seiner Epoche jeweils in einer ‚Situation‘ ... Wir schreiben für unsere Zeitgenossen ... und wollen unsern Prozeß nicht erst in einer späteren Berufungsinstanz gewinnen ...“

Jean-Paul Sartre, *Défense de l'Existentialisme*
und *Pour une Littérature engagée*.

„Ob man es will oder nicht – der historische Augenblick kommt spontan und unausweichlich ins Werk, und nicht nur dann, wenn man das mit bewußter Absichtlichkeit ideologischen Gründen zuliebe tut ...“

Jedoch: sozial sein ist eines, ‚sozialistisch‘, ‚marxistisch‘ oder ‚faschistisch‘ sein ein anderes ... Statt mir eine dramatische Illustration dieser oder jener Politik anzusehen, lese ich lieber meine Tageszeitung oder höre die Reden der Kandidaten meiner Partei ... Worin bestünde die eigenständige Funktion des Theaters, wenn es einzig dazu verurteilt wäre, überflüssige Wiederholungen der Philosophie, der Theologie, der Politik und der Pädagogik zu sein? ... Das Theater kann nur Theater sein.“

Eugène Ionesco, *Expérience du Théâtre*

Die dritte Theatergeneration des 20. Jahrhunderts tritt ins Rampenlicht der Ereignisse, als der Zweite Weltkrieg dem Ende zugeht, und den Überlebenden der Katastrophe so etwas wie die Existenzangst noch in den Knochen steckt. Die neue Zeit bedeutet auch den Abgesang der großen Vier von der französischen Bühne. Das Schicksal schrieb einen melancholischen Song dazu. Noch kurz vor dem Krieg starb Pitoëff. Louis Jouvet war 1941 mit samt seiner Truppe nach Südamerika gegangen und trug Molière, Musset, Claudel und Giraudoux in seinem Gepäck. Sein Büchlein „*Prestige et Perspective du Théâtre français*“ erzählt seine erstaunliche Odyssee über Meere und Länder, berichtet von den Aufführungen, die er in den verlassensten Städten Perus, Boliviens und Mexikos gab, und enthüllte alles Wunderbare, aber auch alles Leid eines solchen flüchtigen Lebens, das dem Theater geweiht ist. Charles Dullin blieb während der schweren Zeit der Besetzung in Paris, gleich groß und vielseitig als Film- wie als Theaterregisseur: Er inszenierte Sophokles' „*Antigone*“

in der Bearbeitung von Cocteau, er inszenierte Shakespeare, Molière, Musset und spielte wie die Zeitgenossen der alten Garde: Marcel Achard, Stève Passeur, Jules Romains, Georges Pillement und ... Pirandello; unvergessen werden seine Filme bleiben und die, an denen er mitarbeitete: die „*Misérables*“, „*Volopone*“ (Carbuccio), „*Le Joueur d'Echecs*“ und sein letzter „*Les Jeux sont faits*“ (1948); das war ein Jahr vor seinem Tode. Gaston Baty widmete sich während des Krieges dem Marionettentheater und kehrte schließlich zu seiner alten Wirkungsstätte, dem „*Théâtre Montparnasse*“, zurück. Aber die Zeiten hatten sich geändert. Was in den ersten Jahren dieser großen Vier frohe Botschaft kommender Dinge war, stand nunmehr in herbstlicher Reife. Eine neue Generation drängte hervor, und, wie es eh und je geschieht, war sie den Vätern gegenüber kritisch eingestellt.

Im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts war die Barbarei von neuem über Europa hereingebrochen. Die Menschen entdeckten sich als Kreaturen, die allen Bedrohungen der numinosen Mächte ausgesetzt und von dem Medusenhaupt der Geschichte wie gelähmt waren. Der kulturgläubige Optimismus und Idealismus, von dem die Zwischenkriegsgeneration trotz aller Schwere der sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse besetzt war, wich einem profunden Pessimismus und einem tragischen Existenzbewußtsein. Ein Himmel ohne Gott und Sterne wölbte sich über ihnen. Es gab gewiß noch fromme Menschen und Gläubige; sie machten Lieder und priesen Gott wie der Eremit, dem Zarathustra in der Einsamkeit begegnete. Aber den meisten Menschen ging es wie eben dem Zarathustra, der, seine Reise fortsetzend, also zu seinem Herzen sprach: „Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Wald noch nichts davon gehört, daß Gott tot ist!“ Aber es haben sich seit Nietzsches Tagen nicht nur die Ungläubigen vermehrt, und zwar in dem Maße, wie die Not der Menschheit sich linderte, es verflüchtete sich auch so mancher Religionsersatz, wie ihn sich die Menschheit seit einigen Jahrhunderten allmählich zu einem neuen Credo konstruiert hatte: Wissenschaftsoptimismus und Fortschrittsglaube. Auch diese beiden Ersatzstücke hatten nicht gehalten. Existenzangst und Hoffnungslosigkeit durchbrachen die künstlich errichteten Schutzmauern des menschlichen Daseins. Die alten Wertmaßstäbe der Moral zerbrachen; die metaphysischen Systeme der Philosophie waren schon lange verdächtig und verloren nunmehr unter dem Ansturm einer brutalen Wirklichkeitserfahrung ihren Kredit; die Theologie wurde mit ihren Jenseitsverheißungen von vielen eher als Hohn denn als Trost empfunden; der Mensch emigrierte aus allen „Sicherheiten“ ins Unbehauste; das Leben war jeglichen Sinnes, der sich immer nur als ein vermeintlicher oder konstruierter herausstellte, rücksichtslos beraubt. Es gab keine Gewißheit über die Bestimmung des Menschen in der

Welt und über den Sinn des Lebens. Gott, der ewig nur schwieg, war uninteressant, oder er war ein Skandalon, wenn er zuließ, daß Millionen unschuldiger Menschen auf allen Erdteilen durch die Menschen selbst, seine Ebenbilder, bestialisch ermordet wurden.

So brach in der düsteren Atmosphäre des neuen Weltkrieges eine andere Generation auf und eroberte sich die Bühne als Tribunal ihres existentialistischen Weltbildes. Die existentialistischen Bühnendichter waren bezeichnenderweise keine geborenen Dramatiker, sondern sie waren Philosophen, Essayisten, Romanciers; sie waren im wesentlichen sozial und politisch interessiert und in jedem Falle „engagiert“, bevor sie den Weg zur Bühne fanden. So wurde ihre Bühne – natürlich mit ganz anderen, modernen Beleuchtungseffekten als ihre Vorläufer im 18. Jahrhundert – zum Tribunal, von dem aus mit einer Angriffslust sondergleichen neue Thesen und Ideen verkündet wurden. Sartre und Brecht waren in dieser Zeitspanne die meistgehörten Wortführer in Deutschland und Frankreich. Ihre großen Gegenspieler waren zu gleicher Zeit Gabriel Marcel, der seine Dramen aus dem Geiste seiner christlichen Metaphysik schuf; der andere ist Eugène Ionesco, der im Namen seiner Grundkonzeption des „absurden Theaters“ ein Gegner Brechts und Sartres werden mußte, aber ohne diese seine Antipoden auch wieder in wesentlichen Punkten nicht begriffen werden kann.

Wie einst Louis Jouvet einem Giraudoux, so bahnte jetzt Jean-Louis Barrault den existenzialistischen Dramatikern den Weg zur Bühne. In fünf Bühnenaufstücken hat sich das vielschichtige und widerspruchsvolle Bewußtsein unserer Zeitgenossen eindrucksvoll verdichtet: in Gabriel Marcel, in Jean-Paul Sartre, in Albert Camus, in Jean Anouilh und in Eugène Ionesco. Es versteht sich, daß jeder dieser gewissermaßen „klassischen“ Vertreter seine Mitspieler oder Trabanten hat, die alle zusammengenommen uns erst das Bild des ganzen bewegten Schauspiels unserer Zeit erkennen lassen. So müssen wir trotz aller Gegensätze den älteren Claudel, einen François Mauriac und die jüngere Madeleine Deguy in der Nähe Marceles suchen. Simone de Beauvoir steht bei Sartre, und Camus ging eine Wegstrecke mit ihm gemein. Anouilh hat unverkennbare Eigenheiten, aber in seinem Umkreis finden wir Autoren wie Félicien Marceau, Marcel Aymé, Georges Soria; Ionesco aber, ein Stern erster Ordnung am Theaterhimmel unserer Zeit, zieht den Blick zugleich auf Jean Genêt, Arthur Adamov, Samuel Beckett, auf Vauthier, Schéhadé, Ghelderode und Pichette – er nennt sie alle selbst in seinem Essay über das „Avantgarde-Theater“.

Gabriel Marcel, der Prophet Kierkegaards in Frankreich und selbst ein origineller metaphysischer Kopf, erfaßt die existenzialistische Situation des Menschen in christlicher Sicht. Der aus Angst hervorgerufenen Vor-

stellung des „Nichts“ setzt er die „Sinnfülle der Transzendenz“ entgegen. „Le Palais de Sable“ (1914), „Un Homme de Dieu“ (1925) und „Le Monde cassé“ (1933) sind drei Etappen seines religiösen Ringens um die interpersonalen Werte der menschlichen Verantwortung und um die metaphysischen Werte der menschlichen Beziehungen zu einem Jenseits. Gott steht in seiner Rechnung drin. In seinen Dramen zeigt Marcel, wie der Mensch dem „Anruf“ Gottes offenbleibt und wie alles Fragwürdige, Rätselhafte, Undurchschaubare den in die Entscheidung gestellten Menschen zu einem Transzendenzbewußtsein führt. Wer die Konzeption seines Theaters kennen will, lese sein „Pour un Renouveau de la spiritualité dans l'art dramatique“, die „Influence du Théâtre“ und die „Réflexions sur les Exigences d'un Théâtre chrétien“. Aber Marcel wurde in unserer Zeit nie eigentlich „populär“. Ich meine das in dem Sinne, daß sein Werk wohl Tiefenschichten des Menschen aufrührte, da, wo das Religiöse beheimatet ist, daß ihm aber die Breitenwirkung versagt blieb. Mit dieser Feststellung ist kein Urteil über die Qualität seines Theaters ausgesprochen. Marcel kennt die „ficelles du théâtre“ wie kaum jemand, aber der durchschlagende Bühnenerfolg wollte und konnte sich in einer Zeit wie der unsrigen nicht einstellen. Er gehört zwar in das Bild unserer Zeit, aber er bestimmt nicht ihre Physiognomie. Das war in dieser Generation eines atheistischen Existentialismus einem Sartre, Anouilh und Camus vorbehalten.

In ihnen verdichteten sich Not und Gewissen der Kriegs- und Nachkriegszeit. Der Mensch fühlt sich auf sich selbst gestellt. Wir sind nicht mehr heidnisch-antik; wir sind nicht mehr christlich-mittelalterlich; wir sind auf dem Wege, ungeschichtlich-modern zu werden. Wir haben die griechisch-goethesche Sicherheit des Gefühls verloren, von der Welt getragen zu sein und vertrauensvoll uns der Natur hinzugeben; wir haben den kindlichen Glauben an die Güte Gottvaters und an die Souveränität der Vernunft verloren; wir leben noch aus der Geschichte, aber ahnen schon, daß – um mit Franz Joseph Brecht zu sprechen –, „eine neue Zeit bevorsteht, in der . . . Natur und Natürlichkeit, Kosmos und Physis in einer neuen, durch die Technik verwandelten, im einzelnen noch nicht bestimmbar Weise wieder in ihrer Mächtigkeit für die Seinerfahrung tragend und begründend werden“ („Der auf sich selbst gestellte Mensch“).

Noch aber fühlen wir das Tragische dieses Umbruchs. Die französischen Dramatiker machen es uns bewußt. Sie geben keine Antwort; sie zeigen auf; sie lassen miterleben. Das ist der Sinn ihrer dramatischen Schöpfungen. Es beginnt mit dem Orest in Sartres „Les Mouches“. In dem berühmten Dialog zwischen Jupiter und Orest verkündet der Gott in lyrisch-hymnischer Sprache seine Allmacht, seine Allgüte, seine Allgegenwart. Aber Orest lehnt sich gegen die schönen Worte und den Herrschafts-

anspruch des Gottes auf. Er will nicht gehorchen. Die Welt des Menschen ist seine Eigenwelt. Des Menschen Tat gehört ihm allein. Durch sie ist er „frei“. Er will die Existenz auf seine Rechnung nehmen. Er fühlt sich nicht determiniert, wie es etwa die Romanfiguren bei Zola und den Naturalisten im allgemeinen sind. Aber er steht immer in einer Situation; diese ist der jeweilige Ort seiner freien Wahl zwischen zwei oder mehreren Möglichkeiten. Also kann sich der Mensch so oder so entscheiden. Unentschiedenheit oder Engagement sind in gleicher Weise Freiheit. Freiheit ist das unvermeidliche Element unserer Existenz.

Aber da bricht die neue Tragik auf. Das kann hier nur angedeutet werden. Die Sartresche Tragik ist von derjenigen der alten Griechen verschieden; diese lag in der Heimarmene moira, dem Fatum, dem sich die Griechen als dem unerbittlichen Willen der Götter unterwarfen. Sie ist andererseits von der christlichen Tragik verschieden, welche die entfesselten Leidenschaften des Menschen in den tödlichen Konflikt mit den als ewig gültig gesetzten und anerkannten Ordnungen der transzendenten, göttlichen, kirchlichen Werte bringen. Wo aber, wie bei Sartre weder Gott noch das Fatum anerkannt werden, entsteht ein neues tragisches Lebensgefühl: die Tragik der Freiheit. Diese neue Tragik ist logisch nur denkbar und psychologisch erfahrbar in einer sinnlos gewordenen und als sinnlos erlebten Welt, wo der Mensch – paradoxerweise – auf ewig zu seiner eigenen Freiheit verdammt ist. „L'homme est l'être par qui les valeurs existent, et sa liberté s'angoisse d'être le fondement sans fondement des valeurs“¹³, heißt es in „L'Être et le Néant“ und in „L'Age de Raison“: „L'homme est seul au milieu d'un monstrueux silence, sans aide et sans excuse, condamné à décider sans retour possible, condamné pour toujours à être libre.“¹⁴ Sartre weist die Annahme zurück, daß es vorbestimmte Werte gäbe. Es gibt nur Werte, die wir in jedem Augenblick unserer Entscheidungen neu schaffen. Er erhebt sich gegen die christliche Lehre vom Wissen über das Gute und Böse, das allzuleicht zum Pharisäertum führe. Das Absolute gibt es nicht. Sartres ganzes Dramenwerk ist im Grunde ein Protest des Konkreten gegen das Abstrakte. Das alles ist gewiß seit Jahrtausenden tausendfach von Menschen durchlitten worden. Aber diese nie gelösten Fragen der Existenz, der Freiheit, der menschlichen Solidarität sind mit einer ungeheuren Dynamik und einer überzeugenden Redlichkeit neu gestellt, und zwar aus der konkreten Situation des Leidens, der Zweifel, der Erfahrungen des Absurden heraus. Dem vom Schicksal ge-

¹³ Der Mensch ist das Wesen, durch das die Werte bestehen, und seine Freiheit ängstigt sich darüber, daß sie das fundamentlose Fundament der Werte ist.

¹⁴ Der Mensch ist allein inmitten eines ungeheuerlichen Schweigens, ohne Hilfe, ohne Entschuldigung; er ist dazu verurteilt, Entscheidungen zu treffen, ohne die Möglichkeit der Umkehr zu haben – auf ewig zu seiner eigenen Freiheit verdammt.

schlagenen Teil der Menschheit, also eben der Sartreschen Generation sind die elementaren Probleme vom Sinn des Lebens wieder nahegerückt.

Hart wie Sartres Stücke, aber anders in Sprache und Tonfall, prägt sich das dramatische Werk *Albert Camus'* in der Atmosphäre des existentialistischen, atheistischen Theaters unserer Zeit aus. Camus (1913–1960) stellt sich sowohl gegen Gabriel Marcel wie gegen Jean-Paul Sartre. Er ist aber keine Synthese dieser Gegensätze Marcel-Sartre, sondern das dritte Phänomen der dramatischen Existenzdichtung. Er blickt nicht auf ein Jenseits, aber er weist auch Sartres Versuch, Verbrechen des Menschen aus dessen tragischer Geschichtlichkeit zu rechtfertigen, von sich. Wir sind ungefragt und ungebeten ins Leben geworfen, und dann dem Tode preisgegeben; der holt uns, wann er will. Diese immense Tragik hat Camus erfahren; sie kam über ihn, als er durch einen Autounfall mitten aus dem schöpferischen Leben gerissen wurde. Die Größe des Menschen ist nicht durch seine Wunschträume und Hoffnungen verbürgt; sie liegt auch nicht in philosophischen oder empirischen Erkenntnissen, daß die Welt zum „Ekeln“ ist; sie offenbart sich auch nicht dadurch, daß der Mensch aus illusionistischen Impulsen zum Weltverbesserer wird. All das ist Selbstbetrug, dem der Mensch gern unterliegt, wenn er die Frage nach dem Sinn des Lebens stellt. Er mag sie stellen – und wer stellte sie nicht? Aber sie zu beantworten, überschreitet unsere Urteilskraft. Wer sie dennoch in dieser oder jener Richtung beantwortet, erweist sich als Metaphysiker, oder als Utopist. Es gilt nicht, sich Hoffnungen zu machen und sein Leben auf das Morgen anzulegen, sondern das Absurde hinzunehmen, sich ihm zu stellen, weil das Absurde eben das Leben selbst, die urtümlichste Lebenserfahrung ist.

Es scheint mir zweifelhaft, ob Camus sein Bestes im Drama gegeben hat. Aber kein Zweifel, daß er ein „Dichter“ ist. Lag jedoch im Drama seine eigentliche Begabung? Gewiß hatten Neigung und Begabung ihm frühzeitig den Weg zur Bühne gewiesen. Aber ist nicht – ähnlich wie bei Sartre – das Primäre sein Denken, seine „Philosophie“ und ist nicht sein Bühnenwerk – obzwar technisch gemeistert – doch nur Abglanz seiner Prosawerke, die in ihren vier Etappen: „L'Etranger“ (vor den dreißiger Jahren konzipiert), „Le Mythe de Sisyphe“ (1942), „La Peste“ (1947), „La Chute“ (1956) die eigentliche große Leistung dieses außerordentlichen Schriftstellers? Wir sagten oben, daß die Altersgenossen dieser Generation nicht eigentlich vom Theater kamen, sondern später zum Theater gingen. Das trifft sogar, wie wir sehen werden, auf Ionesco zu.

Vielleicht ist von Camus' großen vier Dramen: „Caligula“ (1938), „Le Malentendu“ (1941), „L'Etat de Siège“ (1948), „Les Justes“ (1950), das dritte das beste. Mindestens ist es das allen Hörern, die den Terror der Diktaturen erlebt haben, das zugänglichste, so wie sein Roman „La

Peste“ (der dem Stück thematisch zugrunde liegt) das eingängigste all seiner Prosawerke ist. Es ist politisch „engagiertes Theater“, und zugleich mehr als das: ein durch die Kraft der dichterischen Vision ins Mythische und Allgemeingültige erhobenes Stück. Es spiegelt Camus' „absurde“ Erfahrungen eindringlich wider. Die Pest nistet in der Stadt: ein König mit schwarzen Fingernägeln und dunkler Uniform; sein Palast ist eine Kaserne, sein Jagdschloß ein Gericht, seine Herrschertechnik, Organisation. Diego, die tragische Figur des Schauspiels, packt ein Grauen. Er liebt die angsterfüllten, von der Pest gezeichneten Mitmenschen. Er will sich ihnen zum Opfer bringen. „Mein Leben ist nichts. Was zählt, sind die Gründe, die ihm Sinn verleihen.“ Aber sagte Camus nicht, daß es eitler Wahn sei, wenn ein Mensch sich anderen zum Opfer bringen will, um damit für das Leben des anderen oder der anderen die Verantwortung zu übernehmen, für sie die Freiheit zu erringen? Ist ein solches Opfer nicht vielmehr Mißachtung der Kräfte und der Entfaltungsmöglichkeiten des anderen? Ein eitles Märtyrertum? Diegos Schuld ist es, daß er sich aus dem Haus der Liebe entfernt, nämlich um einer Idee willen, und wäre es auch die erhabene Idee des Opfers „... Schattenjäger, einsame Sänger . . ., die von Einsamkeit zu Einsamkeit gehen, dem letzten Alleinsein entgegen, dem Tod in der Wüste . . .“ Fragwürdigkeit des Opfers – denn die Pest wird wieder zurückkehren. Dem heroischen Gefühl, das Diego antrieb, groß zu sterben, setzt Victoria, die Liebende, das schlichte „Nein“ entgegen: „Du hättest selbst dem Himmel zum Trotz mich wählen müssen. Du mußt mich der ganzen Erde vorziehen!“ Es wäre falsch, daraus zu folgern, daß Camus die Taten der Menschenliebe mißachtete; – spricht nicht sein ganzes Leben gegen solche Mißdeutung? – Aber er will nicht, daß sie aus metaphysisch-religiösen oder gar politisch-ideologischen Antrieben erwüchsen. Er will, daß der Mensch sich verwirkliche, indem er das Absurde zu erkennen und zu ertragen, mit ihm zu leben lernt. Er soll nicht damit beginnen, Unglück und Unrecht der Welt zu besiegen, sondern er muß vorerst den einzig wirklichen, schweren Kampf auf sich nehmen: „das Unglück zu besiegen, das in dir ist“. Das ruft Victoria ihm zu. Diego: „Ich bin allein. Das Unglück ist zu groß für mich.“ Victoria: „Ich stehe neben dir, zum Kampf gerüstet.“ Diego: „Wie schön du bist, und wie liebte ich dich, wenn ich mich nur nicht fürchtete.“ Victoria: „Wie wenig würdest du dich fürchten, wenn du mich nur liebtest!“ Victoria – der „Sieg“ – die Liebe: Victoria: „Je suis entière! Je ne connais que mon amour! Rien ne me fait plus peur et quand le ciel croulerait, je m'abîme-rais en criant mon bonheur si seulement je tenais ta main.“¹⁵

¹⁵ Ich bin ein Ganzes. Ich kenne nur meine Liebe! Nichts mehr macht mir Furcht, und wenn der Himmel über mir einstürzte, ich würde in den Abgrund sinken und mein Glück hinausschreien, wenn ich nur deine Hand hielt!

Der „Etat de Siège“ wurde von Jean-Louis Barrault inszeniert und ist diesem großen Schauspieler gewidmet. Die Musik dazu schrieb Arthur Honegger. Dem großen Interpreten Barrault vor allem fühlte sich Camus verbunden – „je reste le débiteur de Jean-Louis Barrault“ (ich bleibe Barrault verpflichtet), lesen wir in der Ankündigung des Stückes. Dieses dreiteilige Schauspiel stellt sich außerhalb des Rahmens der gewöhnlichen Stücke traditioneller Struktur. Camus' Absicht war es, alle dramatischen Ausdrucksformen zu vereinigen, vom lyrischen Monolog bis zum kollektiven Auftritt, und über das stumme Spiel hinweg den antiken Chor in den einfachen Dialog, die Farce in die Tragödie zu mischen. Das Stück ging am 27. Oktober 1948 über die Bretter des „Théâtre Marigny“ mit Maria Casarès als Victoria, mit Jean-Louis Barrault als Diego, Pierre Berrin als Pest und Pierre Brasseur als Nada.

In dem Klima des existentialistischen Atheismus, d. h. der verzweifelnden Kreaturen, denen keine Hoffnung leuchtet, ja die sogar jede Hoffnung als „sale espoir“ von sich weisen, reift auch das Werk eines *Anouilh* heran. Sein Genie, ein zur heiteren wie tragischen Lebensanschauung gleichermaßen neigender Geist, schuf ein zweigeteiltes Theater von „pièces roses“ und „pièces noires“, ein Theater, in dem Nachklänge des Naturalismus, der Jarryschen Avantgarde und des Surrealismus zu einem eigenartigen realistisch-romantischen Bühnenzauber verschmelzen. Durch seinen knirschenden Pessimismus zieht sich ein leiser, aber unüberhörbar lyrischer Ton und verliert sich in Bereiche, wo die Sehnsucht nach der verlorenen Reinheit des kindlichen Paradieses angesiedelt ist. Ewig Liebende: Juliette und Gustave, Georges und Isabelle, Haimon und Antigone, Orpheus und Eurydike, – Liebende, Siegende und Erliegende, um ihr geheiligtes Recht kämpfende Jünglinge, Mädchen und Frauen bevölkern sein Theater ebenso wie die zahlreichen Gauner und Zyniker oder dem politischen Realismus verschworene Machthaber wie Kreon. Aber die Welt ist eine Welt der Tragödien, wo der Mensch an den Mauern des Unmöglichen zerschellt. Nur selten bricht der Glanz erfüllter Liebe durch, um die Welt für Augenblicke in das Rosalicht jugendlichen Glückes zu tauchen.

So meisterlich Anouilhs theatralischer Sinn sich in Stücken wie „Le Bal des Voleurs“, „Léocadia“, „Le Rendez-vous de Senlis“ erweist, dramatische Größe erreicht er dort, wo der Mensch in der Revolte gegen das Unannehmbare und in der Verzweiflung über die Ohnmacht, je die absolute Reinheit der kindlichen und liebenden Seele zu bewahren, auf tragische Weise erliegt. Der Ton der „négation grinçante“ (der knirschenden Verneinung) erstickt die sanfteren Stimmen. Der Fluch des Menschen gegen das unreine Leben übertönt den Ruf, der uns Gnade oder Erlösung verheißen könnte. Treffend charakterisiert P.-H. Simon die Welt- und Lebensanschauung Anouilhs als eine Art *Jansenismus ohne Gott und*

Christus: Der Autor teilt mit den Jansenisten das Wissen um die Verderbnis der Natur und um das unabweisbare Schuldgefühl des Menschen. Keiner entgeht dem Höllenkreis seiner Existenz und wäscht sich rein, – es sei denn, er gehöre zu den wenigen Erwählten. Aber für den Nicht-Erwählten gibt es keinen Gott, zu dem er beten kann, noch einen Erlöser, der ihm den Weg zu Gott zeigte. Anouilh's Theater ist ein „De profundis clamavi“; es hat den Adel des aufschreienden Herzens; aber es ist nicht christlich, sondern ist eben in jenem Klima des atheistischen Existentialismus gereift, dem er wie seine Altersgenossen Sartre und Camus seiner Geburt nach zugehört.

Anouilh, vor allem aber Camus und Sartre schreiben ein Theater, das wir als „engagiert“ bezeichnen können. Es ist jeweils einer Idee – oft ist es eine soziale oder politische Idee – verpflichtet oder es besitzt eine andere faßbare Mitte, von der aus die logische, psychologische Struktur in der thematischen Durchführung sichtbar wird. Der Erlebnisgrund ist zumeist die Erfahrung des absurden Lebens oder des absurden Todes. Das ist die gemeinsame Atmosphäre. Sie wurde durch Kierkegaard und Nietzsche vorbereitet; sie begünstigte die Aktion und Reaktion des „Homme révolté“, der das Erlebnis der menschlichen Solidarität im Kampf gegen das Unannehmbare des uns von Gott oder dem Schicksal Zugemuteten in die kartesianische Formel prägte: „Je me révolte, donc nous sommes.“¹⁶ (Camus); sie zeitigte das dritte Erlebnis: die Realität und das Bewußtsein des Absurden, in dem des Menschen Existenz hängt und worin er sich zu bewähren hat.

Diese umfassende Thematik der engagierten Existentialisten bestimmte Stil und Tenor ihres Theaters in den vergangenen zwanzig Jahren. Die Dramatiker leuchten in die Tiefen unserer Existenz hinein und, wo es geht – wie etwa bei politischen Theaterstücken –, versuchen sie auf der Bühne Demonstrationen und Beweise. In jedem Falle binden sie das Geschehen an logisch begreifbare Argumente, und der Duktus der Handlung verrät die alte, hohe Schule des rationalen und diskursiven Denkens und Darstellens in oft glänzend durchkonstruierten Charakterzeichnungen und einem meisterhaften Szenenaufbau. Stücke von Sartre, etwa die „Mouches“, „La Putain respectueuse“, „Les Mains sales“ erinnern zwar nicht in ihren Themen, wohl aber in der Kunst des logisch-psychologischen Aufbaus an Meisterwerke Racines. Das klassische Dramenschema ist die naturgemäße Form des größten Teils des existentialistischen Theaters geblieben.

Daneben aber hat sich in eben dieser dritten Generation aus den Anfängen der Jarryschen Tradition das sogenannte „absurde Theater“ ent-

¹⁶ Ich lehne mich auf; also sind wir.

wickelt. Die zu dieser Richtung gehörenden Autoren wie Beckett, Adamov, Genêt, Ionesco teilen wohl mit den „klassischen“ Existentialisten das Grunderlebnis des Absurden, aber sie verzichten darauf, es mit den Mitteln diskursiver Demonstration zu dramatisieren. Vielmehr wollen sie „anti-literarisch“, ja „anti-theatralisch“ sein, und das heißt: sie ordnen die Sprache, das übliche Ausdrucksmittel des Theaters, dem Geschehen auf der Bühne unter. Sie werten sie ab. Sie unterbelichten das Wort und lassen dafür die Dinge und Geschehnisse „sprechen“. So „diskutieren“ sie auch nicht über die Absurdität, sondern stellen sie in szenischen Bildern und Bildabläufen vor.

Der Dramatiker des sogenannten „absurden Theaters“ steht mehr als er es selbst vielleicht wahrhaben will, in der Nähe der Surrealisten. Diese hatten immer wieder darauf hingewiesen, daß bislang unbekannte Gebiete unserer Erfahrungen heute von wort-losen Sprachen ins Bewußtsein gehoben würden, z. B. in Formeln der Mathematik, der Physik, der Chemie. Wort-los übermittelte schon der Stummfilm geheimes Wissen um die menschliche Situation. Andere Offenbarungen neuer, nie zuvor geahnter Form- und Farbschönheiten sind nicht ans Wort gebunden. Die Photographie und die bewegten Bildfolgen des Farbfilms haben in die Wunderwelten des Makrokosmos und Mikrokosmos geleuchtet. Auch die gegenstandslose Kunst und die atonale Musik sind neue Sprachen – „Anti-Sprachen“, und so kam Wittgenstein in der letzten Phase seines Nachdenkens sogar zu der Ansicht, daß der Philosoph das Denken von der Konvention und den Regeln der Grammatik befreien müsse, sofern man – was sich eben als falsch erwies – in den Regeln der Grammatik die Regeln der Logik sah.

Auch der Dramatiker wird sich bewußt, daß er im sprachlichen Begriff oder im diskursiven Denken die Erlebnisfülle, die ihn bedrängt, nicht ausdrücken kann. Er fühlt die Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit. Sprache verhüllt das Bild, das der Künstler geschaut hat, oder läßt es nur verzerrt und geschmälert hervortreten. Er wird darum die Ehrfurcht vor dem, was geschrieben steht, abtöten. Ionesco: „Man muß die Sprache zerbrechen, um sie neu wieder zusammensetzen.“ Das war die Folge des erbarmungslosen Einhämmerns der Massenmedien wie Presse, Rundfunk, Werbung und Reklame auf den Menschen unserer Zeit. Unter ihrer täglich höher steigenden Flut wurde und wird die Wirklichkeit überspült und verschüttet. Sprache wurde zur Lüge, die jeden, der ihr nicht widersteht, in ihr Netz verstrickt und in ihm erstickt. Dieses Gewebe gilt es zu zerreißen. Der Dramatiker unserer Generation will, wie es der Lyriker schon vor ihm erreicht hatte, zu den Bildern, den Urbildern, den Urerlebnissen, also zur Wahrheit, zurück – zurück zu den Schöpfungen eines „Ödipus“ oder eines „Richard II.“ –; nicht, weil es die Geschichte zweier

Könige ist, die uns als solche so wenig wie die Story irgendeines Sittlichkeitsverbrechers oder eines Gefangenen interessieren würde, sondern „all das bleibt bestehen, weil diese Sprache (die Shakespeares) nicht die des diskursiven Denkens und der Beweisführung ist, sondern weil sie ein lebendiges Zeugnis ablegt . . . Das Theater verkörpert diese ewige und lebendige Gegenwart; es entspricht zweifellos den Wesensmerkmalen der tragischen Wahrheit, der dramatischen Wirklichkeit; . . . hier handelt es sich um Archetypen des Theaters, um die Essenz des Theaters, die Sprache des Theaters.“ (Ionesco in: *Expérience du Théâtre*.)

Das moderne, nicht-sartresche Theater Ionescos steht daher nicht nur im Zusammenhang mit der Existentialphilosophie der Zeit, sondern hat noch mehr als die Brecht-Sartresche Theaterwelt Anteil an den allgemeinen Kunsttendenzen der Gegenwart: Aufgabe der diskursiven Logik zugunsten einer Poesie der a-logischen Assoziationen, die sich außerhalb der Sprache vollziehen und bestenfalls durch Bilder zum sichtbaren Symbol werden können. Das Drama wird eher zu einem imagistischen Gedicht als zu einer „sinnvollen“ Handlung; es ist eher ein Kompositum poetischer Bilder als eine Komposition logischer Vorgänge. Was sich auf der Bühne ereignet, fügt sich oft gar nicht zu einer logischen Handlung zusammen, oft nicht einmal zu einer psychologisch faßbaren Geschichte. Das moderne Theater stößt in die Bereiche des Traums, wo Logik und Kausalität aufgehoben sind.

Es war der irische Dichter Samuel Beckett, der in französischer Sprache vor nunmehr 12 Jahren (1952), mit seinem „En attendant Godot“ den großen Wurf wagte und sogleich das Meisterwerk eines solchen, wahrhaft „modernen“ Theaters schuf. „Warten auf Godot“ erzählt keine Geschichte, beweist nichts, hat keine Handlung. „Es geschieht nichts. Keiner kommt, keiner geht, es ist schrecklich.“ Wladimir und Estragon, zwei Landstreicher, warten auf Godot. Aber Godot kommt nie. Am Ende des 1. Aktes heißt es: Estragon: „Also wir gehen?“ Wladimir: „Gehen wir!“ (Sie gehen nicht von der Stelle.) Der 2. Akt endet mit denselben Worten, nur sind die Rollen vertauscht: Wladimir: „Also gehen wir?“ Estragon: „Gehen wir!“ – Wie kann ein solches undramatisches Drama den Welt-erfolg haben, daß innerhalb von fünf Jahren über eine Million Menschen auf dem ganzen Erdenrund das Stück anhörten, protestierten oder tief beeindruckt waren? Es muß in uns Menschen etwas angesprochen worden sein, nicht in der Richtung des Erotischen, nicht im Anrühren politischer Leidenschaften, nicht in der Richtung dieser oder jener Idee, sondern etwas Ursprüngliches brach aus diesem undeutbar-vielschichtigen Bühnenbild und dem Dialog der Landstreicher hervor, in deren Warten auf den unbekanntem Godot, von dem niemand etwas weiß, unsere condition humaine zum Symbol wurde. Wir werden nie wissen, wer Godot war –

auch Beckett, befragt, konnte es nicht sagen; aber wir verstehen unmittelbar die Thematik des Wartens auf Godot, mag nun Godot die Hoffnung, das Schicksal oder Gott selbst sein. Was sich da zwischen Wladimir und Estragon einerseits, zwischen Pozzo und Lucky andererseits und wieder zwischen diesen beiden Paaren und dem Jungen dazwischen abspielt, ist banal und tief sinnig zugleich.

Ionesco hat uns über das absurde Theater vieles Aufschlußreiche gesagt, und ein hervorragender Kenner dieses Theaters, Martin Esslin, hat über das Thema des „Theatre of the Absurd“ (London 1961), das Ionescos innerstes Anliegen war, ein glänzendes Buch geschrieben. Es genüge hier, bei Ionesco selbst anzufragen, was er, der neben Beckett der klassische Wortführer des absurden Theaters ist, zu diesem Thema auszuführen hat.

„Die Frage: ‚Warum schreiben Sie Theaterstücke?‘ setzt mich immer wieder in Verlegenheit“, schreibt Ionesco in seiner „Expérience du Théâtre“, 1958. „Ich weiß es nicht“, fährt er fort, „was ich darauf antworten soll. Manchmal scheint es mir, daß ich für das Theater zu schreiben begonnen habe, weil ich das Theater nicht leiden konnte . . . Ich ging mit Vergnügen ins Kino. Ich hörte von Zeit zu Zeit Musik, besuchte Kunstausstellungen, doch ins Theater ging ich sozusagen nie.“ Warum? so möchte man ihn fragen. Antwort: „Das Spiel der Schauspieler machte mich verlegen: ich schämte mich für sie. Die Situationen schienen mir willkürlich. In allem, so kam es mir vor, war etwas falsch.“ Jedoch mit dem Kasperle-Theater war es anders. Aus seinen frühesten Erinnerungen, die ihn, der in Slatina (Rumänien) 1912 geboren wurde, nach Paris führten, wohin er bald nach seiner Geburt mit den Eltern gezogen war, entnehmen wir: „ . . . meine Mutter konnte mich vom Kasperle-Theater im Jardin du Luxembourg nicht wegbringen. Ich stand dort . . . wie behext . . . wie gebannt durch den Anblick dieser Puppen . . . Es war das Welttheater selbst; ungewöhnlich, unwahrscheinlich, aber wahrer als wahr . . .“

Das ist für Ionesco bezeichnend. Alle große Kunst erwächst für ihn aus Notwendigkeit, Reinheit und Echtheit. „Ein Roman ist eine Geschichte, die man uns erzählt . . . nichts hindert uns, daran zu glauben.“ „Ein Film ist – . . . ein Roman in Bildern . . . auch eine erzählte Geschichte – visuell erzählt, man kann daran glauben.“ „Musik ist eine Geschichte in Tönen, hörbares Abenteuer.“ „Ein Bild ist eine Ordnung oder eine Unordnung von Formen, Farben, Flächen . . . Es ist da, es ist eine reine Offensichtlichkeit.“ „Roman, Musik, Malerei sind reine Fiktionen und enthalten keinerlei fremde Elemente . . . währenddessen mir das Theater wesentlich unrein erschien.“ Unrein: denn die Schauspieler sind „Menschen aus Fleisch und Blut“ auf der Bühne. Sie sind nicht die Gestalten der Phantasie. Aber die Phantasie ist das Element des dramatischen Dichters. Zwei Wirklichkeitsebenen schieben sich da allabendlich ineinander: die Ebene, auf der die

wirklichen Schauspieler, Menschen von Fleisch und Blut, agieren, und die Ebene, welche die eigentliche Wirklichkeit des Stückes, die Wirklichkeit der Phantasie, tragen muß. Diese Gegensätze sind in dem üblichen Theater nicht vereinigt. Das gilt es zu verstehen, um Ionescos Anstrengungen eines neuen „Anti-Theaters“ zu begreifen.

Was er wollte, ist „reines“ Theater, logischerweise also ein Theater ohne Schauspieler? Aber ein Theater ohne Schauspieler? Das ist ein unpraktikabler Widerspruch. Ein Lesetheater? Das ist es keinesfalls. Interessant ist, daß fast alle seine Theaterstücke szenische Bearbeitung eigener Erzählungen und Prosaskizzen sind. Diese seine Novellen, die in vielem an E. T. A. Hoffmann oder E. A. Poe erinnern, sind die eigentlich „reinen“ Stücke. Nicht wenige von ihnen ziehe ich demzufolge auch ihren entsprechenden theatralischen Bearbeitungen vor; diese kranken oft schon an der Mittelmäßigkeit der Aufführung oder der Schauspieler.

Als Ionesco die Lust spürte, seinen Phantasiegebilden im Spiel der Bühne Form und Leben zu geben; als er dem Wunsche nachgab, auf den Brettern lebende Figuren erscheinen zu lassen, die gleichzeitig wirklich und erfunden sind, da offenbarte sich auch für ihn die überlegene Größe einiger Theaterdichter. Er nennt unter den Meistern, die ihm über allen stehen, Aischylos, Sophokles, Shakespeare, Kleist und Büchner. Strindberg hingegen erscheint ihm linkisch. Molière, mit Shakespeare verglichen, langweilte ihn sogar. „Sein unmetaphysischer Geist mißfiel mir.“ Molières Probleme betrachtete er gegenüber denen Shakespeares als zweitrangig. Corneille und der diesem verwandte Schiller mochten ihn nicht zu interessieren, und wenn Racine und Pirandello heute noch, wie er bemerkt, über die Rampe kämen, dann nicht deswegen, weil sie große Psychologen, sondern weil sie große Theaterpraktiker gewesen seien. Fest und energisch zupackend aber geht er mit Bert Brecht ins Gericht; denn dieser habe das Theater zum Tribunal parteipolitischer Thesen und Themen erniedrigt und also künstlerische Mittel nur eingesetzt, um eine wirkliche Ideologie zu beweisen. „Das ist“, sagt Ionesco, „das Gegenteil dessen, was man tun sollte. Wegen dieses Irrtums wird Brechts Werk vergehen.“

Und was hat Ionesco getan? Er hat durch Nachdenken über seine eigenen Stücke – nicht durch ihr Vordenken – gefunden, „daß man eher entdeckt als erfindet, und daß die Erfindung Aufdeckung oder Wiederentdeckung ist“. Also hat auch er nur wiederentdeckt. Was? Die Binsenwahrheit, „daß Theater nur Theater sein kann“, also „reines Theater“. Das heißt: Der Wert eines dramatischen Werkes beruht nicht darauf, daß es ein Beitrag zur Politik, zur Soziologie, zur Psychologie oder Philosophie ist, sondern es beruht auf seinen eigenen theatralischen Qualitäten. Theater will Autonomie, will seine eigene Ursprünglichkeit wie die Musik oder die Malerei. Es will seine eigene Intuition in die Welt, die Geschichte, die

Menschen, aber Theater soll kein Lehrbuch, kein moralischer Traktat, keine diskursive Philosophie oder Soziologie sein. Am Anfang von Ionescos Schaffen steht die These, daß Theater nicht auf dem Wort beruhe wie etwa Literatur und Philosophie.

Was aber wird aus der Sprache, wenn sie nicht mehr das Wesenselement des Theaters ist? Ein Beispiel dazu, wie Ionesco selbst in seinem Bestreben, den „Mechanismus des Theaters in seiner reinen Form“ wiederherzustellen, verfährt: „La Leçon“ (Die Unterrichtsstunde) erzählt zum Beispiel keine Geschichte; das Stück hat trotzdem eine dramatische Steigerung. Ich versuche, diese Steigerung durch eine Art Verdichtung der Seelenzustände zu erreichen, durch Verdichtung eines Gefühls, einer Situation, einer Angst. Der Text ist nur ein Vorwand für das Spiel der Schauspieler, das, ausgehend vom Komischen, zu einer wachsenden Exaltation führen soll. Der Text dient nur als Stütze, als Vorwand für diese Intensivierung.“ (Aus einem Interview mit l'Express vom 28. 1. 1960.)

Wichtiger als die Sprache ist die Körperlichkeit auf dem Theater: Die Figuren Fleisch werden lassen; die Requisiten ins Spiel miteinbeziehen; die Bühnenbilder beseelen; die Sprache in der Gebärde durch das Spiel, durch Pantomime fortsetzen, mit einem Wort: Symbole konkretisieren. Theater ist also keine Lyrik, keine Rede, keine Philosophie, wo das Wort autonom und herrscherlich ist. Im Drama ist Sprache nur *ein* Ausdrucksmittel unter vielen anderen. Und die Theatersprache? Wenn sie theatergerechtes Ausdrucksmittel sein soll, muß man sie „zum Paroxysmus treiben“, also in die Maßlosigkeit hinein. Das Theater mache auf eigene Art vom Wort Gebrauch: es fordere den Dialog, die Sprache des Kampfes und des Konflikts. „Die Sprache sollte fast zerspringen, der Möglichkeit der Vernichtung nicht ausweichen, damit sie auf diese Weise ständig ihre nur endliche, partikuläre Eignung zum tiefsten Sinnausdruck offenbare.“ All dieses – wie die folgenden Zitate – steht in der „Expérience du Théâtre“. Theater ist ein Vorgang, den man vor allem auch mit den Augen sehen kann. Es ist ebenso sichtbar wie hörbar – „eine bewegte Architektur szenischer Bilder“.

Es ist leicht ersichtlich, wie Ionesco von diesen Voraussetzungen aus eine Konzeption des Theaters vertritt, die der eines Sartre und Brecht, aber auch der eines Stilisten wie Giraudoux entgegengesetzt ist. Bei Giraudoux ist das Theater auf das Wort gestellt; bei Brecht und Sartre ist Theater „engagiert“, einer sozialen und politischen Ideologie verhaftet. Es ist historisches, episches Spiel. Aber Ionescos Theater ist ein Schauspiel der inneren Welt, der menschlichen Urgegebenheiten, ein Theater, das zwar nicht populär ist, aber von allen unmittelbar verstanden werden kann, weil es rein menschlich ist, weil „wir alle ändern sind“. Mag das dahingestellt bleiben. Tatsache ist, daß Ionesco auf eigentümliche Weise fesselt, so etwa

wie uns Shakespeare fesselt oder Calderón in seinen besten Märchenstücken.

Ionesco reißt uns in Tiefen hinab, wo Träume, Mythen, Märchen beheimatet sind – aber auch die Alpträume und die Angst. Viele seiner Stücke sind wie Alpträume: „La Leçon“ (1949), „Les Chaises“ (1951), „Victimes du Devoir“ (1952), „Amédée ou comment s'en débarrasser“ (1954), „Le Nouveau Locataire“ (1954), „Le Tueur sans gages“ (1957), „Le Roi se meurt“ (1962). Seine Stücke erscheinen oft wie ein innerer Dialog zwischen Sigmund Freud und Jean-Paul Sartre, d.h. zwischen der Psychoanalyse des einen und der Existentialontologie des anderen. Ionesco könnte beide nicht bekämpfen – er wollte keine psychologischen oder sozialen Dramen schreiben wie Pirandello oder Sartre –, wenn er beide nicht in sich trüge. Serge Doubrovsky hat in seinem „Rire d'Eugène Ionesco“ (NRF Februar 1961) darauf hingewiesen, daß Ionesco z.B. in seinem „Opfer der Pflicht“ die These Sartres szenisch zu veranschaulichen scheine, gemäß welcher der Mensch das Loch im Seienden ist: „das Seiende, durch das das Nichts in die Welt kommt“ – und des Menschen Bewußtsein: „ein Seiendes, das sich in seinem Sein des Nichts seines Seins bewußt wird“. (Sartre in „L'Être et le Néant“.) Ich glaube, daß Doubrovsky recht hat. Auf dem Hintergrund der Sartreschen Existentialphilosophie wird ein Geschehen, wie es sich in „Victimes du Devoir“ abspielt, erst transparent. Andererseits gibt die Psychoanalyse Sigmund Freuds den Schlüssel des Verständnisses für jene Stücke, bei denen wie etwa in dem „Piéton de l'Air“ und anderen Traumdichtungen, wo Menschen fliegen, sinken, sich verwandeln, die Phantasie des Dichters aus traumhaften Tiefen aufsteigt. „Aber ich möchte auf der Bühne eine Schildkröte erscheinen lassen, sie in ein Rennpferd verwandeln, dann dieses in einen Hut, in ein Lied, in einen Kürassier, in Quellwasser. Man kann auf dem Theater alles wagen, und es ist der Ort, wo man am wenigsten wagt.“ (Ionesco über das „Avantgarde-Theater“.) Die Phantasie Ionescos grenzt ans Wunderbare. Bekannte er sich nicht heimlich, zuweilen sogar offen, zum Surrealismus und über ihn hinaus zu dessen „Quellen in den traummächtigen Kräften der deutschen Romantik“?

Ein Kind seiner Zeit, seiner Generation, noch im Banne Freuds und Sartres und des Surrealismus stehend, ein Avantgardist, der in der Entwicklung des französischen jungen Films die kühnsten Neuerungen sieht, eine von Aggressionslust getriebene Künstlerpersönlichkeit, ein Einsamer, der nicht auf der Oberfläche der Dinge, sondern in ihren Tiefen lebt und dabei erkennt, daß sein eigenes, ursprüngliches Theater im Grunde gar nicht neu ist, eben weil es vom Ursprung stammt. So befestigt sich sein Glaube, daß es im Theater so etwas wie ein Überzeitliches gibt. Dieser in der Antike erfahrene alte Romanist, Kenner der Mittelmeerkulturen und

des in ihnen beheimateten Platonismus, ist geneigt, sich den alten Ästhetikern anzuschließen; denn diese hätten immerhin nachgewiesen, „daß es gültige übergeschichtliche Realitäten gibt, die auf einer zeitlosen Dauer des Geistigen beruhen.“ Weder wird Aischylos durch Calderón beschränkt noch Shakespeare durch Tschechow oder Kleist durch die japanischen Nô-Spiele. Eine wissenschaftliche Theorie kann wohl eine andere wissenschaftliche Theorie ungültig machen; die Kunstwerke aber unterstützen sich gegenseitig.

Es ist in Ionesco noch etwas von der griechischen Fähigkeit des „Thaumazeins“, des Staunens, etwas von der Weisheit der Mystiker, die in der eigenen Seele das Spiegelbild der Welt erkennen, etwas von der großartigen Philosophie der „coincidentia oppositorum“, des Zusammenfalls der Gegensätze. Daraus verstehen wir auch einen seiner Fundamentalsätze zur Ästhetik seines Theaters: Er habe nie den Unterschied zwischen tragisch und komisch begriffen. Aus dieser seiner geistigen Haltung schrieb er in der „Expérience du Théâtre“ die nachdenklich stimmenden Sätze: „Es gibt Zustände des Geistes, die absolut außergeschichtlich sind, Intuitionen, die das Überzeitliche erreichen. Das ist sehr wichtig. Man kann hier sehr leicht Beispiele anführen. Wenn ich an einem gnadenvollen Morgen erwache, aus dem nächtlichen Schlaf und aus dem geistigen Schlaf der Gewohnheiten, und mir plötzlich meine Existenz und das umfassende Gegenwärtige bewußt werden, wenn mir alles zugleich fremd und unbekannt erscheint, wenn endlich das Staunen über mein eigenes Sein mich ergreift, so sind das Erfahrungen, die jeder Zeit und jedem Menschen zugehören können. Mit fast gleichen Worten findet man solche bei den Dichtern, den Mystikern und den Philosophen ausgedrückt; sie haben es auf die gleiche Weise empfunden, wie auch ich es empfunden habe und wie es jeder Mensch empfinden wird, der nicht stumpf, geistig blind oder von äußeren Geschäften abgelenkt ist. Man findet den klaren Ausdruck dieser geistigen Erfahrung sowohl im Mittelalter, in der Antike und in jedem ‚historischen‘ Zeitalter. In solchem ewigen Augenblick treffen und vereinigen sich der Schuster und der Philosoph, der ‚Knecht‘ und der ‚Herr‘, der Priester und der Laie.“

V. Ausblick

„Das moderne französische Theater ist nicht auf der Suche nach einem Humanismus... Ein Mann des Theaters, sei er Autor, Schauspieler oder Spielleiter, ist heutzutage ein Abenteuerer. Er muß sich allein auf den Weg wagen. Der Humanismus des 19. Jahrhunderts hat für unsere Generation 1940 seinen Kredit verloren. Ein junger Franzose, mag er katholisch oder kommunistisch, Freimaurer oder Anarchist sein, kann schwerlich noch an eine Moral oder allgemeine Ästhetik glauben, in der die Achtung vor dem Menschen automatisch eingeschlossen wäre. Gewiß: Viele versuchen, den Glauben in der Kirche, den Parteien, den Schulen wiederzufinden. Gewiß haben wir alle die Sehnsucht nach einem Humanismus. Aber die Welt, wie die jungen Menschen sie erleben, ist gespalten und wie ein Mosaik eines wahnsinnigen Gottes.“

Jean Vilar, *De la Tradition théâtrale*

Wir stehen heute auf der Schwelle zum letzten Drittel unseres Jahrhunderts. Was es uns bringen wird, wissen wir nicht. Die dritte von uns betrachtete Generation, Sartre-Ionesco, hat die Fünfziger überschritten. Ihre Werke stehen fast schon als „klassische“ Avantgardisten auf den Regalen. Diese Generation ist in ihr herbstliches Alter getreten. Eine neue ist nachgerückt, eine letzte, fünfte wird um 1980 geboren werden und die Zeit und das Theater in ein neues Jahrhundert hineinführen. Manches von dem, was wir heute noch als „modern“ empfinden, wird dann veraltet erscheinen. Was aber wird bleiben und was vergänglich sein? Das war immer und ist jeweils so schwer zu beantworten wie jene andere Frage, die sich Ionesco stellte: ob er und andere wirklich „Neues“ geschaffen hätten. Ich möchte dazu drei Grundgedanken des Dramatikers anführen:

1. „Ich glaube, es ist noch zu früh, um sich darüber im klaren zu sein, ob es tatsächlich Neues zu verzeichnen gibt oder nicht. Aber vielleicht knüpfen wir durch diesen oder jenen Aspekt unserer Werke an die Existentialismen an; vielleicht setzt ein jeder von uns, für seinen kleinen Teil, die große künstlerische, literarische Revolution des Denkens fort, die etwa gegen 1915 oder 1920 begonnen hat, aber noch nicht vollendet ist – eine Revolution, die sich in den neuen wissenschaftlichen Entdeckungen, der Tiefenpsychologie, der abstrakten Kunst, dem Surrealismus usw. ausgedrückt hat. Man weiß nicht, kann noch nicht wissen, ob wir mitschaffend eine Umgestaltung unserer Geistesverfassung bewirkt haben oder nicht. Wir haben noch keinen genügenden Abstand, um darüber zu urteilen.“

2. „Immerhin ist in unseren Versuchen einiges ziemlich wahrnehmbar: die Aufkündigung der nichtigen, leeren, unwirklichen Ideologien; davon

zeugen einige unserer Werke. Wir haben das Ende der Ideologien der Rechten, der Linken, der Mitte konstatiert. Das Wort Krise liebe ich nicht, auch nicht den Ausdruck Kritik der Sprache oder der ... bürgerlichen Sprache. ... Es handelt sich vielmehr um eine Art Krise des Denkens, die sich freilich in einer sprachlichen Krise bekundet. Die Worte bedeuten nichts mehr, die Denksysteme selbst sind nur noch monolithische Dogmen, Klischee-Architekturen, deren Elemente bloße Worte sind wie Nation, nationale Unabhängigkeit, Demokratie, Klassenkampf, aber auch Worte wie Gott, Sozialismus, Materie, Geist, Persönlichkeit, Leben, Tod usw.“

3. „Was bleibt da Grundlegendes, Dauerhaftes in diesen neuen Werken unter den Trümmern der Denksysteme *aller Art* (und nicht nur derjenigen einer bestimmten Gesellschaft)? Spott, Angst, Verwirrung im Reinzustand – und das heißt die wesentlich tragische Realität des Menschlichen, die von Zeit zu Zeit von einer neuen Doktrin mit scheinbarem Erfolg verdeckt wird. Deswegen kann (und soll) man gleichzeitig neu und alt sein. Unser Theater zeugt vielleicht von dieser *allgemeinen* Krise des Denkens, der Gewißheiten ... (Alle drei Zitate aus: Ionesco, *Notes et Contrenotes*. Paris 1962.)

Das 20. Jahrhundert hat sehr bald abgeschüttelt, was ihm unmittelbar vorausging: den Naturalismus und den Symbolismus. War der Naturalismus die These, der Symbolismus die ihm sogleich gegenübergestellte Antithese, so wurde der Expressionismus nach dem Gesetz der Hegelschen Dialektik die Synthese der beiden Bewegungen. Der Expressionismus prägte bis weithin in die zwanziger Jahre das Kulturbild des jungen Europa, seine Malerei, seine Musik, seine Dichtung, sein Theater. Bis zum heutigen Tage tragen Bühnenkunst und Film die naturalistischen und symbolistischen Elemente in mannigfacher Verbindung in sich.

Aus der Perspektive unserer sechziger Jahre betrachtet, sieht es so aus, daß der Höhepunkt der Theater-, Film- und Ballettkunst in Frankreich wie in Deutschland in den zwanziger Jahren erreicht worden ist. Ohne die vorgängige Wirkung der ersten Generation mit Gide, Valéry, Proust und Claudel wäre wohl diese Höhe nie erreicht worden, und ohne den Durchbruch des Surrealismus und die glänzende Herrschaft der Regisseure der Zwischenkriegsgeneration wäre auch die hohe Theaterkultur der ihr folgenden dritten Künstlergemeinschaft nicht denkbar.

Nun sind im Urteil der französischen Dramatiker und Regisseure des 20. Jahrhunderts gewisse Konstanten ästhetischer Anschauungen zu bemerken. Ob wir bei Claudel-Giraudoux-Ionesco oder bei Lugné-Poe und Copeau, bei Jouvet und dem Kartell, bei Vilar und Barrault anfragen, sie alle richteten abwechselnd und in verschiedener Intensität ihre Blicke auf fünf Gipfel der Welt dramaturgie und erwecken in uns Heutigen dadurch wieder das Bewußtsein des „großen Theaters“. Sie erblickten zunächst in

der griechischen Tragödie das Spiegelbild ihrer eigenen condition humaine; darum konnten wir zu Beginn unserer Betrachtungen sagen, daß unser Jahrhundert auf dem Gebiet des Theaters so etwas wie eine Renaissance der Antike hervorbrachte.

Sie erkannten weiter in Shakespeare das schöpferische theatralische Genie der Moderne, das Genie, das schlechthin unsere Sprache spricht und schlechthin „Theater“, „reines Theater“ machte. Darum ist unser Jahrhundert im Gegensatz zu allen vorangegangenen dasjenige, welches nicht nur die tiefste Bewunderung für den Dichter Shakespeare hatte – eine solche Bewunderung hatten auch Voltaire, Lessing, Schiller, Goethe, Victor Hugo –, sondern das Jahrhundert, dessen Menschen, durch die Erlebnisse der irrationalen Geschichts- und Schicksalsmächte reif geworden, dieses unerhörte dramatische Spiel der Shakespeareschen Figuren erst ganz zu begreifen meinten.

Zum dritten aber – wir müssen hier freilich Claudel und Ionesco ausnehmen – waren sich die Dramatiker und Regisseure der dritten Generation der eigentümlichen Werte ihrer eigenen französischen Klassik bewußt. Sie richteten dabei weniger ihren Blick auf Corneille und Racine als auf Molière, den Mann Giraudoux' und Jouvets. Jedermann versteht Molière, und was sich da abspielt. Aber gehört zum vollen Genuß eines Bühnenauteurs wie Molière nicht auch die unübersetzbare Sprache, so wie letzte Behaglichkeit und feinstes Genießenkönnen eines solchen Kunsttheaters doch ans Wort gebunden sind? Auch ein Racine offenbart sich – viel mehr noch als Molière – in seiner ganzen Schönheit erst im gesprochenen Wort, in der Kunst der Deklamation, in der Musikalität des Sagens. Paul Valéry hat sich mit diesem Problem theoretisch wie praktisch beschäftigt, und solange es eine „Comédie Française“ gibt, die schon im 17. Jahrhundert das Monopol aller Werke und szenischen Traditionen des klassischen Dreigestirns hatte, wird sich die französische Bühne gerade auch auf ihren großen Auslandstournéen dieser ihrer künstlerischen Verpflichtung einer nicht immer bequemen Tradition bewußt bleiben müssen.

Seit aber gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts die Skandinavier und Russen mit Ibsen und Strindberg, mit Dostojewski und Tolstoi in Frankreich bekannt wurden, als die Meininger einen neuen Stil prägten und auf ihren Inlands- und Auslandstournéen von Amsterdam bis Odessa, von London bis Sankt-Petersburg zeigten, was eine aufs Ensemble gerichtete Regie bedeuten kann; als dann noch der Naturalismus eines Gerhart Hauptmann nach Frankreich drang, und ein Pirandello wieder großes psychologisches Theater schuf, das die französische Boulevardtradition weit hinter sich ließ, da blühte auch auf französischen Bühnen das Theaterleben von neuem auf, und der Horizont öffnete sich weit in die „Moderne“ hinein. Mit Recht wurde dieses Morgenrot des Theaters auf dem bisher

noch verhüllten Gipfel der modernen Bühnenkunst erwartungsvoll begrüßt.

Mögen indessen die großen Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner auf den Brettern oder auf der Leinwand von den griechischen Mythen, von der Shakespeareschen Dramenwelt, von der Sprachkunst der Klassik, von den sozialen, politischen, psychologischen Themen unserer vielschichtigen und vieldeutigen Zeit angelockt sein, sie suchten im Grunde alle nach dem „Eigenen“ des Theaters, nach den Archetypen ihrer Kunst, von der sie besessen waren, ob ein Reinhardt oder Gründgens, ein Stanislawski oder Meyerhold, ein Jouvét oder Ionesco, und sie fanden das Elementare ihres Theaters, das ganz nur Theater ist, in der Tradition des antiken Mimos. Alle ihre Betrachtungen laufen schließlich darauf hin: wie kann ich die Gebilde meiner Phantasie oder die imaginären Gestalten der großen Bühnendichter körperlich zum Leben bringen? Wie kann ich alles, was Leben und Bewegung ist, ins Theater integrieren? Also Gang und Tanz, Bild und Musik. Und gehört nicht ursprünglich zum Theater gerade alles A-logische, Verrückte, aber aus den Fesseln des Alltags und der konventionellen Vernunft Befreiende, die Tränen und das Lachen, und das herrliche Lachen unter Tränen, das ein Molière so wunderbar hervorzulocken verstand – Molière, der aus genialem Instinkt und auf Grund langer Theaterpraxis wußte, daß Clownerie und Improvisation, daß Gauklerkunst und Zirkuszelt zum „Theater“ gehören? Alle Zeiten bekunden es. Die Antike hatte ihren Mimos, das Mittelalter seine Jongleurs und Spaßmacher, die Renaissance ihre Commedia dell'Arte, und ihre Shakespeareschen Narren, das Barockzeitalter liebte noch das alte Kasperle-Theater und das 19. Jahrhundert begeisterte sich an seinen Vaudevilles und Music Halls, während das 20. Jahrhundert seine Stummfilmkomödien hatte und einen Chaplin fast ins Mythische erhob. Die Jahrhundertmitte zeitigte das „Anti-Theater“ – und damit ist gerade das echte, reine, archetypische Theater gemeint – und faßte in diesem paradoxen Begriff alles zusammen, was unter „Anti-stücken“, „Pseudodramen“, „komischen Dramen“ oder „tragischen Farcen“ zu sehen und zu lesen ist. Man mag zu Ionesco und Beckett stehen, wie man will; sie haben die Kunst eines Dan Leno, eines Grock oder eines Jacques Tati nicht nur mehr auf den scheinbar minderwertigeren Rang des Zirkus, Films oder Varietés verwiesen, sondern in ihr einen integrierenden Bestandteil des Theaters selbst gesehen. Das Theater ist also wieder der Ort geworden, wo sich die Phantasie des Dichters in schöpferischen Momenten entbinden, und der Zuschauer sich für Augenblicke von dem Zwang der Logik und der Konvention befreien kann.

Wohin wird der Weg weiterführen? Sind wir am Ende? Sind wir am Anfang? Gibt es überhaupt Weiteres? Je nach der Einstellung könnte man

das eine oder andere glauben. In Wirklichkeit aber scheint es kein Ende und keinen Anfang zu geben. Alles verläuft und dreht sich im Kreise, oder besser spiralförmig; denn an seinen Anfang, wie bei einer Kreisbewegung, ist wohl noch nichts zurückgekehrt, aber alles scheint sich in kreisförmigen Spiralen ins ewig Zeiträumliche hineinzuschrauben. Es gibt immer Entwicklungen und Rückbildungen, immer Schritte nach vorn und nach rückwärts. Immer scheint alles neu zu sein, und plötzlich erweist es sich als Uraltes. Das Theater jedenfalls ist immer Welttheater, oder die Welt ist das Theater des Theaters und wir selbst sind die Akteure und spielen unsere Rollen mehr oder weniger brillant in allen nur denkbaren Konflikten, in die wir uns schuldig-unschuldig verwickeln. Der Gläubige würde mit Claudel sagen: Gott selbst führt da die Regie; der Ungläubige würde mit Sartre meinen: wir selbst sind zu unserer eigenen Freiheit, zur Freiheit des Handelns, zur Selbstverwirklichung verdammt. Es kommt, solange wir leben, auf dasselbe hinaus. Wir ziehen über die Bühne des Lebens, bis wir abtreten müssen, und neue Figuren, ja ganze Geschlechter, treten aus den Kulissen, in immer neuen Verkleidungen, hervor: „Plus ça change, plus c'est la même chose.“ Die Kostüme schneiden wir selbst, die Dekorationen gestalten wir nach unserem modernen Geschmack, die Beleuchtungseffekte sind erstaunlich neu und die dramatischen Haupt- und Staatsaktionen erfüllen uns mit neuen Wonneschauern. Nur die condition humaine bleibt mit einigen Abwandlungen die gleiche in den „Grenzsituationen“, in die wir Menschen nun einmal hineingestellt sind. Sub specie aeternitatis schieben sich die Räume ineinander, und die Zeiten schrumpfen in nur wenige, gedrängte Augenblicke zusammen.

Bibliographische Hinweise

Allgemeines

- L'Encyclopédie du Théâtre contemporain. 2 Bde. (dirigé par Gilles Quéant). Bd. I: 1850–1914; Bd. II: 1914–1950. Paris 1957 und 1959
- Dictionnaire des Hommes de Théâtre français contemporains. Bd. I: Directeurs, animateurs, historiens, critiques. Paris 1957
- Lexique international de termes techniques de théâtre. (In 8 Sprachen.) Brüssel 1964
- Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1956, 1958
- Margret Dietrich, Das moderne Drama. Strömungen – Gestalten – Motive. Stuttgart 1961. (Dort weitere Literatur zu allgemeinen Übersichten und Einführungen. p. 625 ff.)
- Georges Pillement, Anthologie du Théâtre français contemporain (Ed. Du Bélier); 1. Le Théâtre d'Avant-garde (1945); 2. Le Théâtre du Boulevard (1945); 3. Le Théâtre des Romanciers des Poètes (1948)
- Marcel Doisy, Le Théâtre français contemporain. Brüssel 1947
- Joseph Gregor, Weltgeschichte des Theaters. Wien 1932
- World Theatre. Hrsg. vom Internationalen Theaterinstitut. Brüssel 1960 ff.
- René Lalou, Le Théâtre en France depuis 1900. Paris 1951
- Le Théâtre moderne. Hommes et Tendances. Entretiens d'Arras (1957). Paris 1958
- Le Théâtre contemporain. Heft 2: Recherches et Débats. Oktober 1952
- Paul Surer, Le Théâtre français contemporain. S.E.D.E.S. Paris 1964
- Michel Corvin, Le Théâtre nouveau en France. (Coll. Que sais-je?) Paris 1963
- Pierre-Henri Simon, Théâtre et Destin. La Signification de la Renaissance dramatique en France au XX^e siècle. Paris 1959
- Théâtre et Collectivité. Bibl. d'Esthétique. Paris 1953
- Le Lieu théâtral dans la Société moderne. (27 Artikel) Paris 1963
- Paul Ginestier, La Théâtre contemporain dans le Monde. Paris 1961
- Jean Kiehl, Les Ennemis du Théâtre. Essai sur les rapports du Théâtre avec le Cinéma et la Littérature (mit guter Bibliographie), Neuchâtel u. Paris 1951
- Henri Gouhier, L'Essence du Théâtre. Paris 1943
- Ders., L'Œuvre théâtrale. Paris 1958
- Du Côté de l'Avant-garde. In: Théâtre populaire. Sondernummer über das Avant-garde-Theater Nr. 18; Mai 1956
- P. Pörtner, Experiment-Theater. Chronik und Dokumente. Zürich 1960
- Vsévolod Meyerhold, Le Théâtre théâtral. Traduction et Présentation de Nina Gourfinkel. Paris 1963
- Alexander Tairow, Das entfesselte Theater. Coll. Theater. Köln 1964
- Jürgen Rühle, Das gefesselte Theater. Köln 1957
- Felix Emmel, Das ekstatische Theater. Prien/Chiemsee 1924
- Lothar Schreyer, Das expressionistische Theater. Hamburg 1948
- P.-H. Simon, Plaisir et Valeur du Théâtre. Evolution du Style dramatique depuis 1900. Acteurs et Metteurs en Scène. In: Théâtre et Destin. Paris 1959
- Robert Brasillach, Animateurs de Théâtre. Paris 1935
- Edmond Sée, Le Théâtre français contemporain. Paris 1950
- Louis Dubech, Histoire générale illustrée du Théâtre. 5 Bde. Paris 1931–1934
- Emile Fabre, Le Théâtre. Paris 1936

- Pierre-Aimé Touchard*, Dionysos. Paris 1938 (siehe dazu auch *Pierre-Henri Simon*, Appendix sur l'Esthétique de «Dionysos». In: Théâtre et Destin, Paris 1958, p. 217–224)
- Odette Aslan*, L'Art du Théâtre. Paris 1963
- Henri Ghéon*, L'Art du Théâtre. Montreal 1944
- Fortunat Strowski*, Le Théâtre et Nous. Paris 1934
- Maurice Descotes*, Le Public de Théâtre et son Histoire. P.U.F. Paris 1964
- Nicolas Evreinoff*, Le Théâtre dans la Vie. Paris 1930
- Herman Closson*, Le Comédien. Brüssel 1942
- Etienne Decroux*, Paroles sur le Mime. Paris 1963
- André Villiers*, La Psychologie du Comédien. Paris 1946. (Darin weitere Bibliographie p. 305–319)
- Claude Berton*, Les Masques de la Comédie. 13 Etudes sur les Emplois. In: Nouv. litt. Juli/Sept. 1925
- F. Towarnicki*, Les Peintres et l'Art du Décor. In: Encycl. du Théâtre contem. I. 145–152.
- Le Décor de Théâtre dans le monde depuis 1950. Textes et Illustrations rassemblés par les Centres nationaux de l'Institut international du Théâtre. Brüssel 1964
- André Boll*, La Mise en scène contemporaine et son Evolution. Paris 1944
- Pierre Sonrel*, Traité de Scénographie. Paris 1956
- André Boll*, L'Opéra. Paris 1963
- R. Cardinne-Petit*, Les Secrtes de la Comédie Française 1936–1945. Paris 1958
- André Veinstein*, La Mise en Scène théâtrale et sa Condition esthétique. Paris 1955
- Ottmar Schubert*, Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik. München 1955
- Stage Design throughout the world since 1935. Texts and Illustrations coll. by the National Centres of the International Theatre Institute. Brüssel 1957
- Max von Boehn*, Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Berlin 1921
- K. G. Simon*, Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten. München 1960 (Darin: Marcel Marceau und das Mimodram p. 60 ff.; dazu Kleines Lexikon der Pantomime)
- Collection U. 1. Pierre Voltz, La Comédie. Paris 1964
2. Jacques Morel, La Tragédie. Paris 1964
3. Michel Lioure, Le Drame. Paris 1963
- Sammelbände deutscher Übersetzungen: Französisches Theater des 20. Jahrhunderts. Bd. I enthält: Claudel, Giraudoux, Cocteau, Sartre, Anouilh und Camus. Bd. II: Rolland, Marcel, Cocteau, Montherlant, Green, Anouilh. München-Wien 1962
- Französisches Theater der Avantgarde (Audiberti, Tardieu, Schehadé, Adamov, Genêt, Ionesco, Arrabal, Vian). München o. J.
- Französisches Boulevard-Theater. Hrsg. von *Stephan H. Reiner*. Darin: Tristan Bernard, Robert de Flers/Francis de Croisset, Paul Géraldy/Robert Spitzer, Marcel Achard, Jacques Deval, André Roussin, Claude Magnier

Zur ersten Generation

- Über das französische Theater und Theaterleben um 1900 (die Etoiles du «CaP Conc», die Opéra Comique, das Ballett, über Gémier und die Freilichtbühnen, die großen Schauspieler, Sänger und Sängerinnen usw. siehe die Artikelserie „Paris-sur-Scène“ in: Enc. du Théâtre contemp. I, p. 73–136
- Zu den geistigen Strömungen im Theater der 1. Vorkriegsgeneration: Théâtre d'Art, Théâtre Libre, Théâtre de l'Œuvre, Théâtre Populaire, zu Antoine, Lugné-Poe, Appia und Craig, zum Naturalismus und Symbolismus siehe Les Pionniers, in Enc. du Théâtre contemp. I, p. 17–72

- Dorothy Knowles*, La Réaction idéaliste au Théâtre depuis 1890, Paris 1934
- Expressionismus: Literatur und Kunst 1910–1923. Katalog einer Ausstellung des Schiller-Museums Marbach 8. Mai bis 31. Oktober 1961. Hrsg. von *B. Zeller* (Ausführliche Bibliographie)
- Dada: *Arp-Huelsensbeck-Tzara*, Die Geburt des Dada. Zürich 1957
- Romain Rolland*, Le Théâtre du Peuple. Essai d'Esthétique d'un Théâtre nouveau. (Erstmalig 1903). Neu hrsg. bei *Albin Michel* o. J. Darin Bibliographie zum Volkstheater (p. 217–221) nebst Dokumenten der Revolutionszeit von M.-J. Chénier, Robespierre, David etc. über die theatralischen Realisationen von Nationalfestspielen und -gedenkeiern.
- Romain Rolland – Lugné Poe*. Correspondance 1894–1901. Hrsg. v. Jacques Robichez. Paris 1957 (Dreht sich vor allem um „Aert“, „Les Loups“ und „Le Triomphe de la Raison“.)

Zu einzelnen Erfolgsautoren der Vorkriegszeit:

- La Vie et l'Œuvre de François Currel. Nouv. Rev. Crit., 1934
- W. Müller*, Georges de Porto-Riche (1849–1930). Paris 1934. (Dort weitere Literatur über P.-R. p. 214–221)
- H. Brugmans*, Georges de Porto-Riche. Sa Vie. Son Œuvre. Paris 1934 (mit Bibliographie)
- P. Bathille*, Maurice Donnay et son Œuvre. Nouv. Rev. Crit. 1932
- J.-B. Besançon*, Essai sur le Théâtre d'Henry Bataille. La Haye 1929
- G. Harry*, La Vie et l'Œuvre de Maurice Maeterlinck. Paris 1932
- A. Guardino*, Le Théâtre de Maeterlinck. Paris 1934
- M. Legat*, Le Maeterlinckianisme. Brüssel, 2 Bde. 1937, 1939
- Zu Jacques Copeau und seiner Wirksamkeit:
- M. Kurtz*, Jacques Copeau. Biographie d'un Théâtre. Paris 1950. (Aus dem Amerik. übersetzt von *Claude Cézanne*) Coll. «Art». Mit wertvollem Anhang über das Repertoire des Vieux-Colombier, der Dramaturgen und Schauspieler dieses Theaters und der Schriften Copeaus. Dazu eine Bibliographie
- Clément Borgal*, Jacques Copeau. Paris 1960
- Jacques Copeau et le Vieux Colombier. Paris 1963 (Katalog der Ausstellung anlässlich der Eingliederung der Sammlung J. C. in die Bibl. de l'Arsenal)
- M. Doisy*, Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'Art. Paris 1954. (Darin Bibliographie p. 249–253)
- L. Chancerel*, Copeau et l'Héritage du Vieux-Colombier. In: Enc. du Théâtre contemp. II, 30 ff.
- Jacques Robichez*, Le Symbolisme au Théâtre. Lugné Poe et les Débuts de l'Œuvre. Paris 1957 (Mit wertvollen Anhängen)
- André Veinstein*, Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leurs Périodiques. Paris 1955
- Matei Roussou*, André Antoine. Paris 1954. Coll. Le Théâtre et les Jours.
- André-Paul Antoine*, Antoine, Père et Fils. Souvenirs du Paris littéraire et théâtral 1900–1939. Paris 1962
- Francis Prumer*, Les Luttes d'Antoine. Bd. I: Au Théâtre libre. (Bibl. des Lettres modernes IV.) Paris 1964
- J. Madaule*, Le Génie de Paul Claudel. Paris 1933
- V. Bindel*, Claudel. Paris 1935
- J. C. Berton*, Shakespeare et Claudel, Paris o. J.

- Julius Wilhelm*, Paul Claudel als dramatischer Dichter. In: Universitas 1946
- P.-H. Simon*, La divine Tragi-comédie de Claudel. In: Théâtre et Destin. Paris 1959, p. 38–62
- 4 Sondernummern: La Vie intellectuelle, 10. Juli 1935; La NRF 1. Dez. 1936; La NRF 1. Sept. 1955; La Table Ronde April 1955
- P. Chauveau*, Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu. Paris 1932
- Alfred Jarry. Une Etude par *Jacques-Henry Levesque*. Paris 1963 (mit einer Bibliographie der Werke Jarrys, p. 207–215)
- Zur zweiten Generation*
- René Briat*, Le Boulevard (Sacha Guitry, Bourdet, Pagnol, Bernstein). In: Enc. du Théâtre contemp. II, p. 109 ff.
- François Mauriac*, Dramaturges. Paris 1925
- Lucien Dubech*, Le Théâtre 1918–1923. Paris 1925
- ders.*, La Crise du Théâtre. Paris 1926
- Jean-Richard Bloch*, Destin de Théâtre. Paris 1930
- Jacques Copeau*, Une Rénovation dramatique est-elle possible? Revue Générale. Brüssel 1926
- Louis Jouvet*, Réflexions du Comédien. Paris 1938 und 1952. Prestiges et Perspectives du Théâtre français. – Notes sur l'Edifice dramatique. – L'Interprétation de Molière. – Les Problèmes du Théâtre contemporain. – Ecoute, mon ami. – Le Comédien désincarné
- Claude Cézan*, Louis Jouvet et le Théâtre d'aujourd'hui. Paris 1938
- R. M. Moudouès*, Jouvet (1928–1950). In: Enc. du Théâtre contemp. II, 128 ff.
- Wanda Kérien*, Louis Jouvet notre Patron. Paris 1964
- P. A. Touchard*, Jouvet et Giraudoux. In: Enc. du Théâtre contemp. II 121 ff.
- C. Stanislawski*, La Formation de l'Acteur. Préf. de Jean Vilar. Übers. aus d. Engl. von Elis. Janvier. Paris 1963
- Gaston Baty*, Rideau baissé. Paris 1949. (Darin das berühmte „Sire le Mot“)
- ders.*, Le Masque et l'Enconsoir. Paris 1926. 1932
- ders.*, La Vie de l'Art théâtrale des Origines à nos Jours. Paris 1952
- Raymond Cogniat*, Gaston Baty. Paris 1953
- Charles Dullin*, Souvenirs et Notes de travail d'un Acteur. Paris 1946
- Lucien Arnaud*, Charles Dullin. Paris 1952. Coll. Le Théâtre et les Jours.
- Jean Sarment*, Charles Dullin. Paris 1950 (Sammlung Masques et Visages)
- Alexandre Arnoux*, Charles Dullin. Portrait brisé. Documents biographiques et iconographiques recueillis par *Claude Cézan*. Paris 1951
- Jacques Robichez*, Lugné Poe. Paris 1955. Coll. Le Théâtre et les Jours.
- Paul Blanchart*, Firmin Gémier. Paris 1954. Coll. Le Théâtre et les Jours.
- Nina Gourfinkel*, Constantin Stanislawski. Paris 1955. Coll. Le Théâtre et les Jours.
- Georges Pitoëff*, Notre Théâtre. Paris 1953
- J.-R. Lenormand*, Les Pitoëff. Paris 1947
- Clément Borgal*, Metteurs en Scène (Copeau, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff). Paris 1963. (Mit Anhang über die Uraufführungen des Vieux-Colombier vom 22. Okt. 1913 bis 18. Mai 1939 und weitere Bibliogr. über die 5 Regisseure.)
- Antonin Artaud*, Le Théâtre et son Double. Paris 1938
- Klaus Völker*, Vitrac und das Theater der Aktion. In: Theater heute. Januar 1964
- Hommage à Giraudoux, Sondernummer der Confluences Sept.–Okt. 1944 und L'Arche März 1944

- Jacques Houlet*, Le Théâtre de Jean Giraudoux. Paris 1945
- H. Soerensen*, Le Théâtre de Jean Giraudoux. Technique et Style. Kopenhagen 1950
- René Marill Albères*, Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux. Paris o. J.
- M. Mercier-Campiche*, Le Théâtre de Jean Giraudoux et la Condition humaine. Paris 1954
- P.-H. Simon*, La Lumière poétique et l'Eclipse du Mal dans le Théâtre de Giraudoux. In: Théâtre et Destin, p. 63–92
- L. Le Sage*, Œuvres de Jean Giraudoux. Essai de Bibliographie (1909–1955). In: Livres de France / 8 (Okt. 1956)
- Connaître Giraudoux. Cahiers Renaud – Barrault 36 (Nov. 1961)
- Jean Giraudoux. In: Selbstzeugnisse und Bilddokumente von *Chris Marker*. Rowohlt 1962. (Darin Bibliographie p. 161 bis 172. Von etwa 170 Nummern 24 zum Theater)
- Jacques Damase*, Diaghilev et les Ballets russes. In: Enc. du Théâtre contemp. I, p. 153–172
- Marie-Françoise Christout*, Serge Lifar et le Ballet. Ibid. II, 157 bis 165
- Jean Cocteau*, Le Testament d'Orphée. Rocher, Monaco 1961
- J.-J. Kihm*, Cocteau. Paris 1960
- Roger Lannes*, Jean Cocteau, avec un choix de poèmes bibliographie par H. Parisot et P. Seghers. Nouv. Ed. Paris 1960
- Jean Cocteau*, Gespräche über den Film. Eßlingen 1954
- Cocteau-Sondernummern: DU, Kulturelle Monatsschrift, 20. Jg., Zürich 1960. La Table Ronde, Nr. 94, Paris, Okt. 1955
- J. Gregor*, Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten. Wien 1944
- Max Niehaus*, Ballett. München 1954
- Nathalie Gončarova*, Les Ballets russes. Serge de Diaghilev et la Décoration théâtrale. Nouv. Ed. revue et augmentée 1955
- Curt Sachs*, Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933
- Alex. J. Balcar*, Knaurs Ballettlexikon. München-Zürich 1958
- Reclams Ballettführer von *Otto Friedrich Regner*. Stuttgart 1956
- Georges Sadoul*, Histoire générale du Cinéma. 4 Bde. Paris 1948–1952
- Heinrich Fraenkel*, Unsterblicher Film. Die große Chronik. Bd. I: Von der Laterna magica bis zum Tonfilm. Bd. II: Vom ersten Ton bis zur farbigen Leinwand. München 1956 und 1957
- F. v. Zglinicki*, Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956
- U. Gregor* und *E. Patalas*, Geschichte des Films. Gütersloh 1962
- Pierre Leprohon*, Histoire du Cinéma. Bd. I: Vie et Mort du Cinématographe (1895–1930) Paris 1961. Bd. II: L'Etape du Film parlant. Paris 1963. (Coll. 7^e Art)
- Collection «7^e Art» (Les Ed. du Cerf. Paris). In dieser Sammlung die vier Bände von *André Bazin*: Qu'est-ce que le Cinéma? Bd. I: Ontologie et Langage. – Bd. II: Le Cinéma et les autres Arts. – Bd. III: Cinéma et Sociologie. – Bd. IV: Une Esthétique de la Réalité: le Néo-Réalisme.
- Elie Faure*, Fonction du Cinéma. De la Cinéplastique à son Destin social. Genf, Ed. Gonthier, 1964
- Le Point (Rev. art. litt. Mulhouse) Constantes du Cinéma français, LIX, 1962
- F. Kempe*, Film. Technik, Gestaltung, Wirkung. Braunschweig 1958
- E. Iros*, Wesen und Dramaturgie des Films. Zürich 1957
- G. Groll*, Film, die neuentdeckte Kunst. München 1937

Gilbert Cohen-Séat, Perspectives et Exigences d'une Recherche scientifique interdisciplinaire appliquée au Cinéma. In: Le Cinéma fait social. XXVII^e Semaine Sociale Universitaire. Brüssel 1960

R. Jeanne et Ch. Ford, Le Cinéma et la Presse 1895–1960. Paris 1961

Pierre Lherminier, L'Art du Cinéma. Paris 1960

Étienne Fuzellier, Cinéma et Littérature. Paris 1964

Marcel Martin, Le Langage cinématographique. Paris, Ed. du Ferf, 1962

Claude Renoir, Der Film als bildende Kunst. In: Antares. 5. Jg., Nov. 1957 p. 57 f.

René Clair, Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 1952

Gottfried Müller, Dramaturgie des Theaters und des Films. 5. Aufl., Würzburg 1952

Gespräche über den Film. Hrsg. von *André Fraigneau*. Eßlingen 1954

Karl Günter Simon, Die imaginäre Welt in Film und Roman des modernen Frankreich. Diss. Berlin 1958

Regards neufs sur le Cinéma. Hrsg. v. J. Chevalier und M. Egly. Paris, Ed. du Seuil, 1963

J. Raynal et A. Rouanet de Vigne-Lavit, Le Droit du Cinéma. Paris 1962

Zur dritten Generation

Harald Hobson, The French Theatre of To-day. London 1953

Pierre Descaves, Le Théâtre. Paris 1963

Paul Arnold, L'Avenir du Théâtre. Paris 1947

La Galerie Dramatique 1945–1948. Paris 1949

Mme Dussanne, J'étais dans la Salle. Paris 1963. (Darin: Inszenierungen, Spiel, Bühnenbilder usw. der Pariser Theater der letzten 12 Jahre.)

Jean-Louis Barrault, Nouvelles Réflexions sur le Théâtre. Paris 1959

A.-C. Gervais, Propos sur la Mise en scène. Grenoble 1943

Pierre Sorel, Traité de scénographie. Paris 1944

Léon Moussinac, Traité de la Mise en scène. Paris 1948

Léon Chancerel, Le Théâtre et la Jeunesse. Paris 1941

Marc Beigbeder, Le Théâtre en France depuis la Libération. Paris 1959

Gaston Fessard, Théâtre et Mystères. Introduction à la Soif de Gabriel Marcel. Paris 1938

Joseph Chenu, Le Théâtre de Gabriel Marcel et sa Signification métaphysique. Paris 1948

Gabriel Marcel, La Crise du Théâtre et le Crépuscule de l'Humanisme. In: Revue théâtrale Nr. 39

ders., Théâtre et Religion. Lyon 1958

ders., L'Heure théâtrale. Paris 1959. (Darin über Giraudoux, Montherlant, Anouilh, Camus und Sartre)

R. M. J. Bletschacher, Die Einflüsse der Existenzphilosophie auf die französische Dramatik der Gegenwart. Diss. Wien 1958

Antonin Artaud et le Théâtre de notre Temps. Sondernummer der Cahiers Renaud-Barrault Nr. 22/23 (Mai 1958)

Pierre Brisson, Propos de Théâtre. Paris 1957

P.-H. Simon, L'Autre dans le Théâtre de Jean-Paul Sartre. In: Théâtre et Destin. (op. cit. p. 165–189)

Robert Campbell, J.-P. Sartre ou une Littérature philosophique. Paris 1943

H. H. Holz, Jean-Paul Sartre. Meisenheim 1951

Klaus Hartmann, Grundzüge der Ontologie Sartres in ihrem Verhältnis zu Hegels Logik. Berlin 1963

Francis Jeanson, Le Problème moral et la Pensée de Sartre. Paris 1947

ders., Sartre par lui-même. Paris 1956

P.-H. Simon, Albert Camus et la Justice. In: Théâtre et Destin (op. cit. p. 191–211)

R. de Luppé, Albert Camus. Paris 1951

Jean-Claude Brisville, Albert Camus. Paris 1959

G. Brée, Albert Camus. Gestalt und Werk. Hamburg 1960

La Querelle Sartre-Camus. In: Les Temps modernes. Mai/August 1952

P.-H. Simon, Jean Anouilh et la Pureté. In: Théâtre et Destin (op. cit. p. 143–164)

Hubert Gignoux, Jean Anouilh. Paris 1947

Martin Esslin, Das Theater des Absurden (aus dem Engl. von M. Falk). Frankfurt a. M. 1964. (Darin Bibl. über die Dramatiker des Absurden und die Hintergründe und die Geschichte des Absurden, p. 447–471; vor allem über Adamov, Beckett, Ionesco, Jean Genêt)

Eva Metman, Reflections on Samuel Becketts Plays. In: The Journal of Analytical Psychology. London, Jan. 1960

Nikolaus Gessner, Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Beckett. Diss. Zürich 1957

P. A. Touchard, La Loi du Théâtre. In: Cahiers des Saisons. Nr. 15 (1959)

Eugène Ionesco, Notes et Contre-Notes. Paris 1962

Alain Bosquet, Le Théâtre d'Eugène Ionesco, ou 36 Recettes du Comique. In: Combat 17. Februar 1955

Eric Bentley, Ionesco. Playwright of the Fifties. In: Columbia Daily Spectator. New York 11. März 1958

R. Laubreaux, Situation de Ionesco. In: Théâtre d'aujourd'hui. Jan./Febr. 1959

Philippe Sénart, Ionesco. Paris 1964.

„Brecht und Ionesco – Pole des modernen Welttheaters“. Kontroverse Tynan-Ionesco. In: Theater heute. Oktober 1960