

## DIE WELT ALS BÜHNE

*Erstes Kapitel*

DAS THEATER  
IM 19. JAHRHUNDERT:  
VON DER ROMANTIK  
BIS ZUM BEGINN  
DER MODERNE



*Adolph Menzel: Théâtre Gymnase. Gemälde, Öl auf Leinwand, 1856*

## Zum Profil der Epoche

»Die Differenz zwischen Geheimnis, Illusion und Täuschung einerseits und Wahrheit andererseits nahm um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine merkwürdige Gestalt an: Authentisches Leben, in dem es nicht nötig war, Erscheinungsbilder zu entschlüsseln, spielte sich fortan nur noch auf der Bühne ab.«

(R. Sennett 1986, 228)

»Das 19. Jahrhundert war das Goldene Zeitalter des Privaten.«

(M. Perrot 1992, 8)

Sucht man nach einer »einheitlichen Physiognomie« (H.-G. Gadamer) dieser Epoche, so drängen sich überwiegend widersprüchliche Vorstellungen ins Bild, und zwiespältig vor allem ist ihre Bewertung aus dem Blickwinkel des 20. Jahrhunderts; zumal durch jene das Ende des alten und den Beginn des neuen Jahrhunderts erlebende Generation. An kaum einer Jahrhundertwende der neuzeitlichen Geschichte artikulierte sich so massenhaft und kulturpessimistisch pointiert ein Endzeitgefühl wie an der von 1900. An keiner vergleichbaren Epochenwende wurde der Bruch mit den Normen der vorangegangenen Zeit so entschieden erklärt und vollzogen wie an dieser. Aus dem entschlossenen Widerstand gegen den Geist des 19. Jahrhunderts formierte sich eine überaus vielgestaltige Aufbruchsbewegung in ein neues Zeitalter. Es wurde freilich auch zu einer schmerzlichen historischen Erfahrung, zu begreifen, wie weitgehend dieses neue Jahrhundert in seinen Grundlagen doch mit dem vorangegangenen noch verbunden geblieben war. Der amerikanische Soziologe Richard Sennett bringt in seiner Studie *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* diesen Befund auf die lapidare Formel: »Das 19. Jahrhundert ist noch nicht zu Ende.« (1995, 46)

Den »Pionieren« der Jahrzehnte um 1900 erschien das 19. Jahrhundert als »Inbegriff der Unechtheit, der Stillosigkeit, des fehlenden Geschmacks – eine Vereinigung von krassem Materialismus und hohlem Bildungspathos.« (H.-G. Gadamer 1965, 78) Der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen sah in der Kluft, die sich zwischen privat gelebter und öffentlicher Moral aufgetan hatte, die »Lebenslüge« dieser Epoche, und Émile Zolas an den Präsidenten der französischen Republik gerichtete offene Brief, den er mit *J'accuse* überschrieben hatte, ging in seinem anklagenden Impetus weit über den unmittelbaren Anlaß der Affäre Dreyfus hinaus und diagnostizierte das »alte Frankreich« als Paradigma einer »destruktiven Gemeinschaft«. (vgl. R. Sennett 1995, 306) Der Protest gegen eine solcherart verfaßte Gesellschaft, der in der zeit- und kulturkritischen Publizistik der Jahrhundertwende eine Eigendynamik erhielt, die sich mitunter in eine geradezu eskapistische Distanz der eigenen Zeit gegenüber hineinspielte,



inspirierte ein kaum noch überschaubares Spektrum lebensreformerischer Projekte, die sich überwiegend zivilisationskritisch motiviert und vor allem jugendbewegt darstellten. In den Künsten und nicht zuletzt im Theater kam es zu einem in der Geschichte beispiellosen Bruch mit der Tradition.

Die Stichworte sind bald aufgezählt, mit denen das 19. Jahrhundert in der Kulturgeschichtsschreibung – anders als im Ton der frühen kulturkritischen Polemik – charakterisiert wird: Es war das Zeitalter der »industriellen Revolution« und einer dadurch ausgelösten tiefgreifenden Umschichtung des sozialen Gefüges der Gesellschaft. Dieser Prozeß ließ aufgrund seiner Dynamik und seiner Beschleunigung die Unterschiede zwischen den europäischen Ländern, vor allem den westlichen gegenüber den im Süden und im Osten Europas gelegenen, zunächst noch größer werden als diese zuvor, in der ökonomisch weniger dynamischen Atmosphäre des Feudalismus und des Absolutismus, ohnehin schon waren. Es entstanden Gesellschaften, die in Folge ihrer für diese Art von Fortschritt günstigeren Ausgangslage sprunghaft auf einen Entwicklungsstand technologischer und ökonomischer Modernität vorstießen, der von den betroffenen Menschen als traumatisch empfunden wurde, während sich in anderen europäischen Regionen dieser Prozeß wesentlich langsamer vollzog und noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein anhielt.

Das geistige Leben stand im 19. Jahrhundert – vornehmlich in seiner zweiten Hälfte – im Zeichen des Fortschritts der Naturwissenschaften, die nicht nur Triumphe feierten über die idealistischen Welterklärungsmodelle, die am Beginn des Jahrhunderts ihre große Zeit hatten, sondern auch einen zivilisatorischen Fortschrittsglauben aufkommen ließen, der in seinen Weltverbesserungshoffnungen geradezu ersatzreligiöse Züge annahm.

Das Foyer  
des Théâtre Français.  
Sepiazeichnung 1822





Links: *Frédéric Lemaître*  
als *Robert Macaire*, o. J.



Rechts: *Sarah Bernhardt*  
in der Titelrolle  
von *A. E. Scribes/E. Legouvés*  
*Adrienne Lecouvreur*

Für manche Geschichtsschreiber begann das 19. Jahrhundert bereits im Jahre 1789 mit der französischen Revolution, für andere – vornehmlich aus deutscher Sicht – mit dem Tode Hegels (1831) und dem Goethes (1832). Der Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 wird gemeinhin als Abschluß dieser Epoche angesehen. Daß es ein »bürgerliches Zeitalter« war, darüber herrscht weitgehend Übereinstimmung in der Geschichtsschreibung. Aufgrund der Revolutionen von 1830 und 1848 und der endgültigen Verabschiedung des Ancien Régime teilt es sich in eine unruhige erste Hälfte und in eine – zumindest bis in die 70er Jahre – beruhigt-saturierte zweite, für deren Beginn die erste Weltausstellung in London (1851) gewissermaßen das Startzeichen gab. Dabei waren diese Weltausstellungen, die W. Hofmann als die »offiziellen Visitenkarten des 19. Jahrhunderts« bezeichnet, die von dieser verbürgerlichten Epoche in Szene gesetzte Form des »Welttheaters«: monumentale Leistungsschauen, die den Triumph »männlich, weltverändernder Tatkraft« feierten, aber auch »lückenlose Musealisierung aller menschlichen Tätigkeitsbereiche.« Bei allem Anspruch auf Universalität zeigten sie letztlich doch nur »eine eingezäunte Welt, eine Wirklichkeit höherer Art, jenseits der profanen, gewöhnlichen Wirklichkeit ... eine Kompositwelt.« (W. Hofmann 1974, 86) Ihre Inszenierung zeugte von einem Wirklichkeitsbewußtsein, das sich mit Hilfe eines eklektizistischen Historismus' und einer geradezu kultisch anmutenden Präsentation von modernen Industrieprodukten – neben Fundstücken und Kuriositäten aus der Natur und dem



*J. Strauß: Der Zigeunerbaron mit Alexander Girardi als Zsupan. Wien 1890*

Lebensalltag von »Naturvölkern« – eine Ersatzwelt schuf, die durch ihren enzyklopädischen und perfektionistischen Charakter von ihrer Scheinhaftigkeit ablenkte. Einen vergleichbaren Status nahm das Theater dieser Zeit ein. Der zur Perfektion gebrachte Bühnenillusionismus, dem die Theatertechniker und die Bühnendekorateure ihre ganze Erfindungskraft widmeten, suggerierte dem Betrachter die Vorstellung, es gehe auf der Bühne um wirkliche Realität. So befriedigten schließlich beide, die Weltausstellungen wie das Theater, in erster Linie das offenbar enorme Illusionsbedürfnis der Menschen dieser Epoche, die auch eine Epoche der großen Schauspieler war.

Nationalismus und Liberalismus waren die beiden großen Bewegkräfte im politischen Leben des 19. Jahrhunderts, die dazu führten, daß sich das Bürgertum trotz einer Periode restaurativer Politik nach dem Sturz Napoleons, letztendlich einen Staat erkämpfte, der seine Beteiligung an dessen Repräsentationsorganen sicherstellte. Die nationale Bewegung erfaßte alle europäischen Länder. Im Zentrum Europas führte sie zum Zerfall der habsburgischen Monarchie und zur Konstitution von Nationalstaaten. Insbesondere bei diesem Prozeß spielte das Theater als Forum nationaler Identitätsstiftung eine herausragende Rolle. Dabei waren künstlerische Aspekte oftmals den politischen – dazu gehörte in vielen Regionen auch die Durchsetzung der Volkssprache als »Kultur- und Bühnensprache« – nachgeordnet. Die Errichtung eines Nationaltheaters war stets mehr als ein nur theaterkulturelles Ereignis.

*Der Brand des  
Dresdener Hoftheaters  
am 21.9. 1869*



*Was bisher nur Traum war, wie die rasche Überbrückung großer Entfernungen oder das Fliegen, wird jetzt plötzlich zur alltäglichen Erfahrung. Die Brüder Montgolfier erfanden das Ballonfliegen (1787), 1830 wurde die Eisenbahnlinie Manchester-Liverpool eröffnet, über den Krimkrieg (1854) konnte schon per Telegraph und Photographie berichtet werden.*

*(H.U. Seeber 1993, 218)*

Eine besondere Dynamik erhielten die nationalen Autonomiebewegungen durch das rasante Anwachsen der Bevölkerung Europas von etwa 180 Millionen um 1800 auf rund 460 Millionen bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Dies hatte insbesondere Konsequenzen für das Lebensbewußtsein der Menschen in den mit beschleunigtem Tempo expandierenden Städten, die zudem zu Orten wurden, in denen die Risiken einer planlosen Industrialisierung am eklatantesten manifest wurden. Als Gegenbewegung dazu wurde die Familie »immer mehr zu einer idealistischen Zufluchtsstätte, einer völlig eigenständigen Welt, die der öffentlichen Sphäre moralisch überlegen war. Die bürgerliche Familie wurde als Lebensform idealisiert, in der Ordnung und Autorität unangefochten waren, in der sich materielle Sicherheit mit ehelicher Liebe verbinden konnte.« Der außerordentliche Erfolg, den das Melodrama – dessen hauptsächliches Sujet die bürgerliche Familie darstellte – als populäres Theatergenre in diesem Jahrhundert verbuchen konnte, beruhte offenbar auf dieser Bedeutung der Familie als einem »Refugium vor den Schrecken der Gesellschaft.« (R. Sennett 1986, 36)

Im politischen Interessenverbund des Bürgertums gehörten Nationalismus und Liberalismus aufs engste zusammen. Die Freisetzung des bürgerlichen Individuums von den Bindungen der feudalen und der absolutistischen Gesellschaftsordnung erschien auch als die Voraussetzung für die Entfaltung von dessen unternehmerischer Dynamik. So wurde der Liberalismus zur »Weltanschauung des gebildeten, wirtschaftlich selbständigen Bürgertums.« (F. Schnabel 1949, 93 f) Für die Entwicklung in der Kunst bedeutete er die Autonomie in der Entfaltung von schöpferischer Phantasie, deren Befreiung vom ästhetischen Regelwerk klassizistischer Provenienz. Es war die Bewegung der europäischen Romantik, in der diese Befreiung vonstatten ging, die in Frankreich gar als der »Liberalismus der Literatur« (Victor Hugo) gefeiert wurde.





R. Wagner: Götterdämmerung. Bühnendekoration von Max Brückner: Brand von Walhall. 1. Bayreuther Festspiele 1876

Mit der Erlangung dieser Autonomie verbunden war jedoch ein Verlust an jenen Gewißheiten, die bis dahin durch Tradition und Konventionen gesichert schienen. Und wenn Hegel das 19. Jahrhundert das »entzweite« nannte, so war damit auch auf diesen Bruch mit der Tradition hingewiesen. Im System seiner Philosophie wurden alle bis dahin als beständig gedachten Werte, Wahrheiten und Ordnungen als »fortschreitende« gedacht, als in der Bewegung einer Dialektik in ihrem Absolutheitsanspruch sich auflösende: »Es gibt nichts, was nicht wird«. Mit der Kategorie der Veränderung, die Hegels geschichtsphilosophischer Dialektik innewohnt, konstituierte sich ein neuer Modus der Geschichtserfahrung. »Wandel« galt fortan als das »Wesen der Geschichte« (Jacob Burckhardt). Zu Recht wird deswegen das 19. Jahrhundert auch das »historische« genannt.

Diese Erfahrung der Geschichtlichkeit aller gesellschaftlichen und geistigen Gegebenheiten war auch ein Moment von jenem diese Epoche so sehr kennzeichnenden und sich als »modern« verstehenden Fortschrittsoptimismus aber auch von dessen Antithese: einem ebenfalls als »modern« geltenden konstitutionellen Krisenbewußtsein. Probleme der Zeit, vor allem auch des öffentlichen Lebens konnten nicht mehr im Rückgriff auf Gesichertes, auf bewährte Konventionen gelöst werden. Das fortschrittsorientierte, utopische Denken hatte deswegen gleichermaßen Konjunktur wie das pessimistische, zumal im Gewand einer ästhetizistischen Verweigerung gegenüber dem Geist dieses »sokratischen Zeitalters«, wie Friedrich Nietzsche diese Epoche in ihrer Endphase nannte.

Für die Entwicklung des Theaters waren dies Rahmenbedingungen, die zu einschneidenden theaterkulturellen aber auch bühnenkünstlerischen Veränderungen führten. Dabei war die Durchdringung des Theaterwesens von den kommerziellen Interessen des bürgerlichen Unternehmertums auf allen seinen Ebenen wohl eine der folgenreichsten. Dieser Prozeß korrelierte mit dem Ent-



*Angelo II Quaglio: Gemälde  
für die Uraufführung der  
Meistersinger von Nürnberg  
von R. Wagner.  
München 1868*



stehen eines neuen Massenpublikums und dessen spezifischen Unterhaltungsbedürfnissen einerseits, andererseits mit den Repräsentationsinteressen des zur gesellschaftlich tonangebenden Schicht arrivierten Bürgertums. Aber auch für die Entwicklung der Bühnenkunst ergaben sich aus dem rasanten technischen Fortschritt geradezu revolutionäre Neuerungen, von denen die Entwicklung der Beleuchtungstechnik, von der Einführung der Gasbeleuchtung bis schließlich zur Elektrifizierung der Bühne, die spektakulärste war. Nur sehr vermittelt freilich und von Reformern immer wieder eingefordert erschienen inhaltlich die Probleme und Themen, die diese Epoche bewegten, auf der Bühne.

# Deutschland

## *Einleitung*

Die politische Geschichte Deutschlands stand zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Zeichen der napoleonischen Herrschaft, in deren Folge einschneidende Reformen (Sozialreform, Rechtswesen, Verwaltung) und eine territoriale Neuordnung durchgeführt wurden. 1806 legte Franz II. die deutsche Kaiserkrone nieder. Dies bedeutete das Ende des »Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation«. Deutschland zersplitterte in Hunderte von mehr oder weniger autonomen Territorien, wurde zu einem losen Staatenbund ohne politische Zentralgewalt. Der Streit der Großmächte Preußen und Österreich um die wirtschaftliche und politische Vorherrschaft in Deutschland dominierte das politische Geschehen und wurde 1866 in kriegerischer Auseinandersetzung (Schlacht bei Königgrätz) zugunsten Preußens entschieden. Die Gründung des Norddeutschen Bundes (1867) sicherte Preußen eine allseits akzeptierte Vormachtstellung. Otto von Bismarck (1815–1898), seit 1862 Preußischer Ministerpräsident, war seitdem der maßgebliche Gestalter der deutschen Politik, die zielstrebig auf die Reichsgründung am 18. Januar 1871 zusteuerte: Wilhelm I. wurde in Versailles zum Deutschen Kaiser und zum Oberhaupt des neuen Deutschen Reiches ausgerufen. Zugleich aber war mit Bismarcks »Revolution von oben«, die den nationalen Gedanken allen anderen Reforminteressen überordnete, ein brisantes innenpolitisches Konfliktpotential entstanden, das vor allem die Sozialdemokratische Partei (gegründet 1869) und die Liberalen in eine erbitterte Gegnerschaft zur Politik der Reichsregierung brachte.

Am Beginn des Jahrhunderts war im Zusammenhang mit den Befreiungskriegen gegen die verhaßte französische Besatzung ein von allen Schichten der Bevölkerung getragenes politisches Nationalgefühl aufgekommen, ein deutscher Patriotismus, der zu einem kurzfristigen »Bündnis zwischen Krone und Volk« (L. Gall) geführt hatte. Auch war von Preußen aus ein umfassendes gesellschaftspolitisches Reformprojekt in Gang gesetzt worden, das einen Modernisierungsprozeß in fast allen Bereichen des öffentlichen Lebens eingeleitet hatte. Der emanzipierte Bürger war das hauptsächliche Ziel dieser Reformen. Wenn sich mit dem Wiener Kongreß 1815 das politische System nach dem Ende der napoleonischen Hegemonialherrschaft in Europa zwar wieder im Sinne einer restaurativen Staats- und Gesellschaftsordnung konsolidierte, so wurden doch vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die wesentlichen Reformprojekte fortgesetzt, zumal unter dem Eindruck der Revolution von 1848/49. Neben einer Reform des Agrarwesens, bei der bis zur Mitte des Jahrhunderts die noch bestehenden feudalen Rechtsverhältnisse abgeschafft und in der Folge von Rationalisierung und Modernisierung der landwirtschaftlichen Produktion Millionen von Menschen von der bäuerlichen Arbeit freigesetzt wurden und in die frühindustriellen Ballungszentren umsiedelten, waren die industrielle Revolution und das damit verbundene rasante Wachstum der Städte

*Die demographische Entwicklung im 19. Jahrhundert erlaubt, von einer Bevölkerungsexplosion zu reden; bessere hygienische und medizinische Verhältnisse, vor allem aber die allmähliche Verhinderung großer Hungerkatastrophen infolge erhöhter Produktivität der Landwirtschaft ließen die Bevölkerung im Gebiet des späteren deutschen Reichs sprunghaft wachsen: von 22 Mill. Menschen im Jahre 1816 auf 35 Mill. im Jahre 1861 – auf 41 Mill. im Jahre 1871 – auf 65 Mill. im Jahre 1910. Diese Menschen wohnten zwar überwiegend noch auf dem Lande, aber der Anteil der Stadtbewohner nahm ständig zu, und auch auf dem Land änderte sich das Bild. Unter bestimmten wirtschaftlichen Rahmenbedingungen wuchsen die Städte rapide, wie etwa im Ruhrgebiet 1860.*

(E. McInnes, G. Plumpe 1996, 20)

die die Epoche am meisten prägenden sozialgeschichtlichen Phänomene. (vgl. H.-U. Wehler 1973, 20ff) Im letzten Drittel des Jahrhunderts war Deutschland ein hochentwickelter Industriestaat geworden, dessen Dynamik aber auch dessen Instabilität des wirtschaftlichen Klimas die Lebensverhältnisse der Menschen unerhört beschleunigte.

Diese politischen und sozialgeschichtlichen Entwicklungen hatten mentalitätsgeschichtliche Veränderungen zur Folge, die in den meisten Bereichen der Gesellschaft und im Alltagsleben der Menschen einen radikalen Bruch mit den traditionellen Ordnungssystemen und Sinnorientierungen erzwangen. Im kulturellen Bereich, zumal im Theaterwesen, führten sie zu umwälzenden Neuerungen. Die Hoftheater blieben zwar noch weiterhin die Säulen des Theaterwesens, aber ihre innerbetriebliche Struktur veränderte sich grundlegend. Erstmals übernahmen Bürgerliche die Intendanz von Hofbühnen; erstmals engagierten sich die Städte am Betrieb öffentlicher Bühnen. Bis dahin unterhielten nur wenige Kommunalverwaltungen ein eigenes Theater. Die Einführung der Gewerbefreiheit 1869 und die Liberalisierung, die – wenn auch mit häufigen Rückschlägen – in die Zensurgesetzgebung gekommen war, hatten eine Welle von Neugründungen von Privattheatern zur Folge. Ihnen stand erstmals in Deutschland ein Publikum gegenüber, zumal in den expandierenden städtischen Zentren, das an den Modernisierungsprozessen der Gesellschaft teilnahm und dessen Erwartungen an das Theater sich grundlegend unterschieden von denen des aufgeklärten Bürgertums des späten 18. Jahrhunderts, als dessen Anwälte sich noch Lessing oder Schiller verstehen konnten. Der Umschlag vollzog sich hier in den 30er Jahren. Ähnlich wie sich die lesende Öffentlichkeit ausdehnte (vgl. H. A. Glaser 1980, 34ff) und die Buchproduktion vor allem für die Genres der Kolportage- und Unterhaltungsliteratur zu einer Industrialisierung von deren Produktion und des Distributionswesens führte, entstand ein neues Massenspublikum von Theatergängern, die aus dem Kleinbürgertum und der Arbeiterschaft kamen. Die allgemeinen Modernisierungsbestrebungen erfaßten auch das Produktionswesen im Theaterbereich, vor allem die Produktion von Stücken, und führten zu einer Vielzahl bühnentechnischer Erfindungen, die überwiegend dazu dienten, die Illusionseffekte zu perfektionieren. Gravierende Auswirkungen hatten diese veränderten Produktionsbedingungen auch auf die Arbeitsverhältnisse der Schauspieler und der Autoren. Parallel dazu war der wissenschaftlich gestützte Historismus bestrebt, die Ausstattung der Bühnenszenierung auf das höchstmögliche Maß an historischer Authentizität zu bringen. Die im politischen Denken aufkommende Auseinandersetzung mit den sozialen Lebensverhältnissen der Menschen, zumal der ärmeren Schichten der Gesellschaft, führte zur Gestaltung realistischer »Lebensbilder« auch auf der Bühne. In der Dynamik dieser Entwicklungen vollzog sich ein grundlegender Wandel der Theaterkultur in Deutschland, der zu einer Neubestimmung des Theaters in seiner sozialen Funktion führte und mit dem der endgültige Bruch mit dem Theater feudal-aristokratischer wie bürgerlich-aufklärerischer Prägung besiegelt war.

*Wir (Schauspieler) haben ein Recht: endlich Gleichstellung mit den übrigen Ständen zu verlangen, Gleichstellung in Unterricht und moralischer Verpflichtung. Wir sind die einzigen davon Ausgeschlossenen, wir sind die Parias unter den Ständen.*

(E. Devrient 1848, 59)



*Carl Devrient als Wallenstein, Shylock, Lear, Tell*



## Vorwort

Am Ende der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war eine Entwicklung des europäischen Theaters zum Abschluß gekommen, während der wesentliche ästhetische und theaterkulturelle Konventionen ihre Verbindlichkeit verloren haben. Eingesetzt hatte dieser Prozeß in den beiden Jahrzehnten um 1900. Er verlief in den Avantgardebewegungen Frankreichs, Italiens und Rußlands mit größerer Rasanz als in anderen Ländern, in denen diese Entwicklung etwas verspätet in Gang kam; so etwa in Deutschland und in England. In Deutschland spielte dabei die dominante Stellung, die der Traditionsbewahrer Max Reinhardt im Theaterleben dieses Landes einnahm, eine besondere Rolle. Zudem stellte das für die deutsche Theaterkultur so typische Insistieren auf einer aufklärerischen Wirkung der Bühne, gar als »moralische Anstalt«, gegenüber ästhetischen Innovationen eher ein hemmendes Moment dar, vor allem gegenüber den abstrakt-verspielten Experimenten der Avantgarde, die solche Botschaften nicht mehr zuließen. In England schirmten ein Hang zum Empiristischen und unternehmerischer Geschäftssinn die Theater vor allzu umstürzlerischen Experimenten weitgehend ab. Sonderwege gingen einige Länder Nordost- und Südosteuropas, in denen die Professionalisierung des Theaterwesens erst um 1900 zum Abschluß gekommen war. Dort hatte sich der in diesen Regionen im 19. Jahrhundert so innovative Impuls der Nationaltheaterbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts politisch weitgehend überlebt. Insgesamt also war die Entwicklung des europäischen Theaters in diesem Zeitraum weniger durch Kontinuität als durch Brüche und Ungleichzeitigkeiten geprägt.

Diese erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war eine Periode zunächst der Reformen, bald aber der Revolten und der Grenzüberschreitungen, der totalen Öffnung des Experimentierens im künstlerischen wie im soziologischen Raum. Das von dem Wiener Theaterarchitekten Friedrich Kiesler stammende Diktum »Die Kulisse explodiert« (1924) mag als Metapher für die experimentelle Dynamik in diesem Zeitraum dienen. In ihm wurde eine kaum überschaubare Fülle neuer theatraler Konzepte entworfen und erprobt, deren Radikalität und Inspirationskraft das künstlerische Medium wie die soziale Institution Theater geradezu revolutionierten. Ein vergleichbarer Prozeß vollzog sich im Bereich der Dramaturgien, der literarischen wie der nicht-literarischen. Im spannungsvollen Dialog dazu kultivierten Regisseure wie Stanislavskij und Max Reinhardt ihr Theater der realistischen Menschengestaltung und der illusionistischen Verzauberung und setzten damit europaweit Maßstäbe. Mitte der zwanziger Jahre drängten Inhalte und Botschaften wieder verstärkt auf die Bühne, die das Theater »zeitgemäßer« erscheinen ließen; eine Hinwendung zur »Sachlichkeit« und im Einklang mit dem Zeitgeist dieser Roaring Twenties. Der experimentelle Elan dieser Jahre erfaßte auch die Freie Tanzbewegung. Nun vollends als eigenständige Kunstform durchgesetzt, fächerte sich diese Szene in eine Vielzahl künstlerischer und weltanschaulich getönter Richtungen und Schulen auf. Der enorme wissenschaftliche Fortschritt, der zwischen den beiden Weltkriegen stattfand, ließ ein Lebensgefühl aufkommen, das suggerierte, die Welt wäre »neu« erfunden worden. Die Künste reagierten darauf mit einem Pluralismus der Stile und einer immensen Produktion von Manifesten. Bald aber befand sich auch das

Theater im Strudel der politischen Entwicklungen der dreißiger Jahre, in denen Europa auf die größte Katastrophe seiner bisherigen Geschichte zusteuerte.

Dennoch: Die Positionen der Moderne waren nicht mehr zurückzunehmen. Als »entartet« oder »formalistisch« diffamiert, hielten sie selbst staatsterroristischem Druck stand und stellten die Grundlagen bereit für die Entwicklungen des Theaters in der zweiten Jahrhunderthälfte. So hatten die ersten europaweiten Theaterbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg, das Theater des Absurden in den fünfziger und das politische Theater der sechziger Jahre, unmittelbare Vorläuferschaften in den zwanziger und dreißiger Jahren. Gleiches gilt für die sich auch durch die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinziehende Auseinandersetzung mit den Werken der Klassiker auf der zeitgenössischen Bühne, ein zentrales Problem der europäischen Theaterkultur. »Werktreue« oder »Aktualisierung«: damit waren die – von London bis Berlin – kontrovers diskutierten Standpunkte bezeichnet. Aufgenommen wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte auch die Auseinandersetzung mit den drei großen, in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelten Theatermodellen: dem psychologisch verfeinerten Realismus Stanislavskijs, der grenzgängerischen Theatervision Antonin Artauds und dem epischen Theater Bertolt Brechts. Deren weltweite Wirkungsgeschichte entfaltete sich vor allem in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren.

Zu dem Zusammenspiel von Bühnenkunst und dramatischer Dichtung, das die Entwicklung des europäischen Theaters von seinem Beginn an vorangetrieben hatte, kam im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine neue Form des Zusammenwirkens von Theater und bildender Kunst. Die Bühne wurde nun auch zum Raum bildnerischen Experimentierens. Die Maler und Architekten entwarfen nicht nur den szenischen Aktionsraum für das Bühnenereignis, sondern erschlossen den Regisseuren und Choreographen aus der Imaginationskraft ihres Mediums neue Ausdrucksmöglichkeiten. Mitunter waren dies Raumschöpfungen, die die tradierten Vorstellungen von Theater und Bühne aufbrachen und diese einer gänzlich neuen Wahrnehmung aussetzten. Edward Gordon Craig und Adolphe Appia hatten in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts die Vorbilder geliefert. Aber nicht nur der Raum des Theaters wurde in experimentellen Projekten neu erforscht und erweitert, auch der Schauspieler wurde an die Grenzbereiche seiner Ausdrucksmöglichkeiten herangeführt, in seiner psychischen Erlebnisfähigkeit wie als Körperwesen. Der Tänzer und die Marionette, ja die Ästhetik der Maschinen wurden zeitweise als die Ideale vollkommener Bewegung gefeiert. Abstrakte Spielanordnungen – »Triadisches Ballett«, »Bühnensynthese« oder auch nur »Klang« – waren die neuen theatralen Genres, die an die Stelle von (literarischen) Geschichten traten, wie sie auf der Bühne seit jeher erzählt worden waren. Aber auch als politisch engagierter, Partei nehmender Künstler wurde der Schauspieler in diesen Jahrzehnten wie nie zuvor in der Geschichte des Theaters gefordert – und verfolgt.

Der Dynamik und der Vielfalt des künstlerischen Experimentierens entsprach durchaus auch die Erweiterung der Vorstellungen vom Theater als einer sozialen öffentlichen Institution. Gerade in dieser Hinsicht hatte das Theater in einer Zeit weitreichender Veränderungen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens seinen Ort neu zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund wurde das Verhältnis von Bühne und Publikum in allen nur denkbaren Konstellationen und

Versuchsanordnungen durchgespielt. Deren Spektrum reichte vom intimen Kammerspiel bis zu Formen der Großraumszenierungen, von der Integration der Zuschauer in eine kompakte Spiel-Raum-Situation, in der die Trennung von Spielern und Zuschauern tendenziell aufgehoben war, bis zur Theatralisierung öffentlicher Räume.

»Theater der Zukunft« war die gemeinsame Perspektive aller Reformprojekte um 1900. Am Ende des 20. Jahrhunderts ist freilich zu fragen gewesen, ob dies die »Zukunft« war, die sich diese Reformer erträumt hatten. Für die Theaterexperimente der zwanziger und dreißiger Jahre lautete das Schlagwort, das Zeitgenossenschaft signalisieren sollte: »Totales Theater«. Der darin angelegte Gestus suggestiver Überwältigung ließ im Jahrhundert der Totalitarismen bald auch eine politische Variante »totalen Theaters« aufkommen: die Theatralisierung des Politischen, wie sie in faschistischen Massenveranstaltungen oder den Agitationsszenarien des sowjetrussischen Proletkults stattfand.

Drei spezifische Entwicklungen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – auf unterschiedlichen Problemfeldern –, stattgefunden haben, sind hervorzuheben, da durch sie grundlegende Veränderungen für das Theater eingeleitet wurden. Es sind dies: das neue Verständnis von Regie, insbesondere von der Stellung des Regisseurs im Prozeß der Inszenierungsarbeit; – ein verändertes Verhältnis des Theaters gegenüber der Sphäre des Politischen, verursacht durch seine Inanspruchnahme von politischen Gruppierungen und Parteien, vor allem aber durch Zensur und ideologische Reglementierung des Theaterwesens durch die diktatorischen Regime dieses Jahrhunderts; – schließlich die dem Theater aufgezwungene Auseinandersetzung mit dem Film und den in diesem Zusammenhang stattfindenden Veränderungen des tradierten kulturellen Gefüges europäischer Prägung, in dem das Theater stets eine exponierte Rolle eingenommen hatte. Die Brisanz dieser Problematik sollte sich vor allem gegen Ende der zweiten Jahrhunderthälfte erweisen.

Kennzeichnend für diese Periode ist aber auch, daß in den Jahrzehnten, die durch die beiden Weltkriege, durch Revolutionen, nationale und soziale Erschütterungen von epochalem Ausmaß ihr geschichtliches Profil erhalten haben, das Theater als Ort des gesellschaftlichen und nationalen Wertediskurses noch einmal eine große Zeit hatte; gewiß auch mißbraucht zu Agitation und Propaganda, aber eben auch kämpferisches Forum von Aufklärung und Widerstand in den dunklen Jahren dieser Epoche.

In der Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Theaters wurde dem experimentellen Bereich besondere Aufmerksamkeit gewidmet, da in dieser Sphäre Theatralitätskonzepte entworfen wurden, die – auch wenn deren inszenatorischen Realisierungen im Gesamtbild des Theaterlebens nur marginale Ereignisse gewesen sein mögen – von erheblicher Signifikanz für die den Zeitgeist bestimmenden künstlerischen, mentalitätsgeschichtlichen aber auch modischen Trends waren. Beispielhaft dafür ist die über Jahrzehnte anhaltende Faszination an den Entwicklungen der modernen Technik, die Faszination am Mechanischen, am Technizistisch-Konstruktiven und deren geradezu enthusiastische Adaption in der Bühnenästhetik. Was davon dauerhaft die Gestaltungsmöglichkeiten der Szenographie erweitert hat, waren vor allem Experimente mit dem Licht als einem eigenständigen, Raum schaffenden und szenische Räume interpretierenden Medium.

So war das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sicherlich mehr als in früheren Perioden seiner Geschichte durch ein Nebeneinander und eine Vielfalt unterschiedlichster ästhetischer Richtungen, Konzepte und Stile geprägt, in denen sich nicht nur die Dynamik des Experimentierens, sondern auch eine Aufsplitterung, ja der Zerfall des kulturellen Konsenses der Gesellschaften manifestierte. Mehrfach wurde in dieser Periode versucht, durch politisch-dirigistische Maßnahmen, Terror und Verfolgung spezifische künstlerische Entwicklungen zu unterdrücken. Auf Dauer sind diese Versuche fehlgeschlagen. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war deswegen auch eine Zeit der erzwungenen Emigrationsbewegungen. Zudem gab es in vielen Ländern Europas politische Konstellationen, durch die Austausch und Begegnung über die nationalen Grenzen hinweg – ein essentielles Merkmal des europäischen Theaters während seiner gesamten Geschichte – gewaltsam verhindert, Länder über Jahrzehnte von internationalen Entwicklungen abgeschottet wurden.

Wie bei den bereits vorliegenden Bänden dieser Theatergeschichte habe ich auch für diesen vierten Band bewährten Helfern zu danken, deren Korrekturarbeiten für mich unentbehrlich waren. Dieser Dank gilt in erster Linie Edgar Krämer, Wolfgang Beck, Martin Franzbach und Michaela Giesing, aber auch Barbara Müller-Wesemann und meiner Frau als der ersten kritischen Leserin des Manuskripts. Werner Schulze-Reimpell habe ich darüber hinaus für viele hilfreiche Gespräche über diesen so weitläufigen Gegenstand zu danken. Das Bildarchiv hat Brenda Steinecke betreut; auch die Bildlegenden wurden von ihr vorbereitet. Insbesondere bei den redaktionellen Abschlußarbeiten war sie eine engagierte, umsichtige Mitarbeiterin. Wolfgang Beck hat die Bibliographie und die Register bearbeitet. Die Schreibarbeiten hat Marga Singer ausgeführt. Bei ihr bedanke ich mich für die Sorgfalt und Geduld, die sie für meine handschriftlichen Manuskripte aufgebracht hat. Mein Dank richtet sich auch an alle Mitarbeiterinnen der Hamburger Theatersammlung, an die Fotostelle der Universität Hamburg und alle Archive und Fotografen, die Abbildungen zur Verfügung gestellt und die Erlaubnis zur Reproduktion gegeben haben. Dem J.B. Metzler Verlag, vor allem Bernd Lutz, schulde ich Dank für das Vertrauen und die Großzügigkeit, die ich bisher bei der Realisierung dieses umfangreichen Publikationsprojekts erfahren habe; Antje Wachsmann danke ich für die stets gute Zusammenarbeit bei der Gestaltung des Buches.

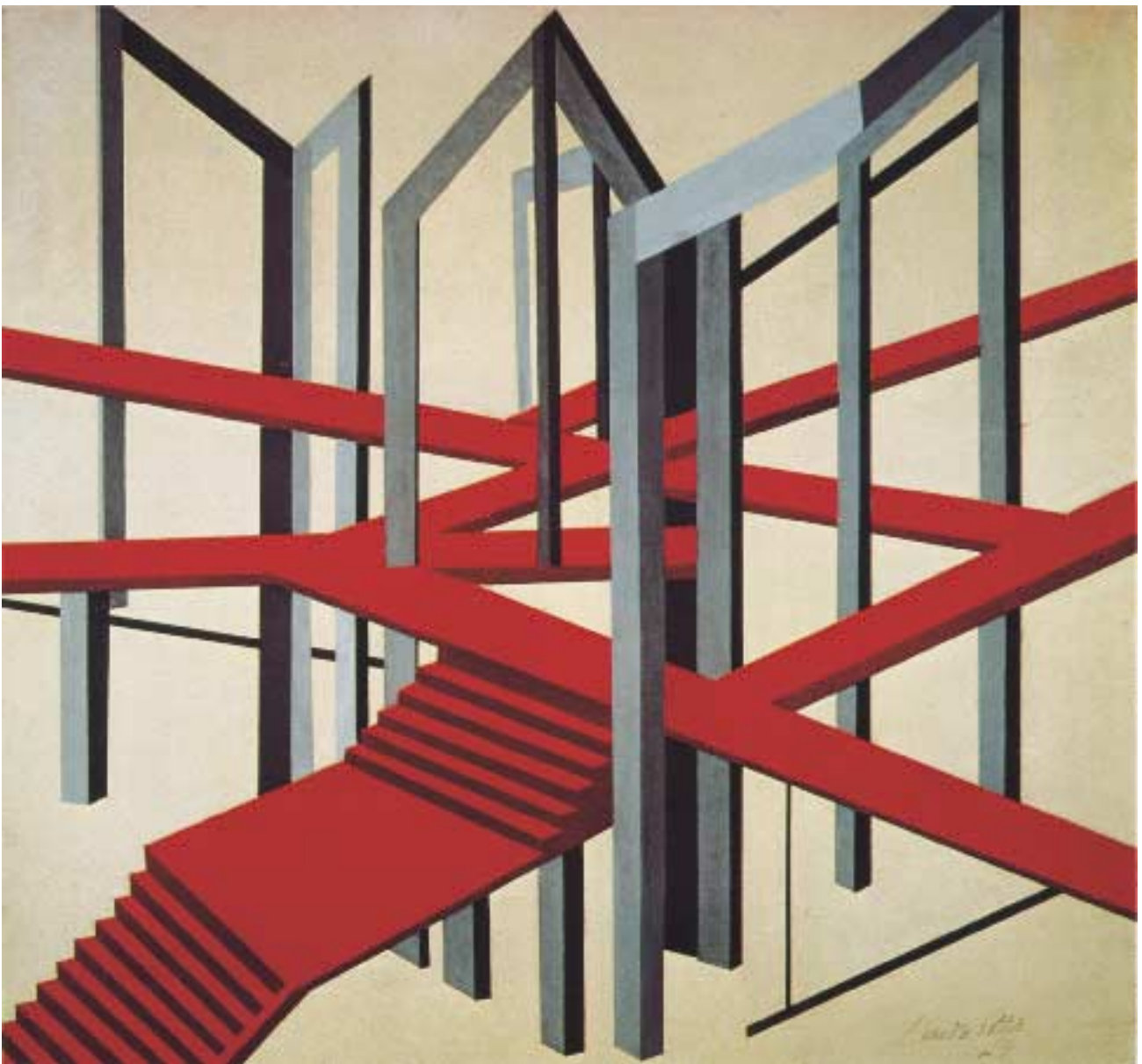
Hamburg, im Dezember 2002

Manfred Brauneck



---

# DAS EUROPÄISCHE THEATER IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS



# Das französische Theater: vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zum Ende der Dritten Republik

## *Einleitung*

»Ein zu Boden fallendes Taschentuch kann dem Dichter der archimedische Punkt sein, von dem er eine ganze Welt in Bewegung setzt ...«

(Guillaume Apollinaire: *L'esprit nouveau et les poètes*. 1917)

»Heutzutage hält echte Kunst es mit der sozialrevolutionären Aktivität: gleich dieser trachtet jene, die kapitalistische Gesellschaftsordnung in Verwirrung zu stürzen und zugrunde zu richten.«

(André Breton, 1925)

Kubismus und der Surrealismus waren in ihren bildnerischen Manifestationen wie in den theoretischen Diskursen, die die künstlerische Arbeit begleiteten, die herausragenden Beiträge Frankreichs zur Entwicklung der Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sie schufen auch für das Theater ein Klima der Innovationen und der »Revolten«. Zudem kam es zu einer Zusammenarbeit der Maler mit dem Theater, die eine neue Qualität in die Bühnenästhetik brachte. Beide Richtungen, Kubismus und Surrealismus, besetzten – auch im europäischen Kontext – wesentliche Positionen innerhalb des Spektrums der künstlerischen Avantgarde: Der Kubismus vollzog die endgültige Lösung, die Abstraktion, vom Vorbild der Natur. Der Surrealismus erweiterte den Raum der Kunst über das Herrschaftsterrain der Logik hinaus und versuchte in einem zweiten Entwicklungsschritt Anschluß zu finden an die sozialrevolutionären Kämpfe der Zeit. In beiden Bewegungen reflektierte sich aber auch eine epochale Zäsur in der Geschichte dieses Zeitraums. Es war das Ende der Belle Epoque, mit der nicht nur eine entspannt-saturierte bürgerliche Lebensform unterging, sondern auch die sie ermöglichende Haltung der inneren Konfliktverdrängung. In Frankreich erzwang diese Entwicklung eine Neugruppierung der weltanschaulichen Lager. Zudem kamen in diesen Jahrzehnten neue politische Bewegungen rechts- und linksextremer Provenienz auf, die den Verlauf der Geschichte dieses Jahrhunderts entscheidend prägen sollten. Das französische Theater freilich blieb davon jedoch weitgehend unbeeinflusst. Darin



*Ch. Bérard: Kostümentwürfe zu Renauld et Armide von J. Cocteau, 1943*



*M. Georges-Michel:  
Uraufführung von Parade  
im Théâtre du Châtelet,  
Gemälde von 1917. u.l.n.r.:  
Marie Laurencin, Diaghilev,  
Misia Edwards, Erik Satie,  
Pablo Picasso, Jean Cocteau  
und Michel Georges-Michel.  
Publikumstumulte im Par-  
kett und in den Rängen*

unterschieden sich die Verhältnisse in Frankreich wesentlich von denen in Ländern wie Italien, Deutschland, Spanien oder Rußland, wo das kulturelle Leben massiv reglementiert wurde durch die ideologische Doktrin der politischen Führung und eine darin begründete Kulturpolitik. Die beiden Weltkriege, an deren Ende Frankreich jeweils auf der Siegerseite stand – auch wenn es dabei zum Zusammenbruch der Dritten Republik gekommen war –, beeinträchtigten dennoch auch das Theaterleben in diesem Lande. Das offizielle Ende der Dritten Republik, die 1870, mitten im Deutsch-Französischen Krieg, ausgerufen worden war, stellte die Unterzeichnung des Waffenstillstands mit Deutschland am 22. Juni 1940 dar.

Die Entwicklung dieser Endphase verlief in folgenden Schritten: Unmittelbar

*Jean Cocteau in der Rolle  
des Heurtebise im Théâtre  
d'Orphée, Paris 1927*



*Antonin Artaud in der  
Hauptrolle seines Stückes  
Les Cenci. Théâtre Folies-  
Wagram, Paris 1935*



nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, in den »années folles«, bahnte sich eine Eskalation der angestauten sozialen und weltanschaulichen Konflikte innerhalb der französischen Gesellschaft an. Für diese Krisenstimmung war die Finanz- und Betrugsaffäre (1933/34) um den Bankier Alexandre Stavisky mit den dadurch in Paris ausgelösten Straßenschlachten linker und rechter Gruppierungen das grellste Symptom. (vgl. J. Grimm 1991, 306) Auch wenn es als Folge dieser Auseinandersetzungen der Front Populaire noch einmal gelang, eine breite Gegenbewegung zu den faschistischen, antisemitischen und antirepublikanischen Kräften zu mobilisieren, so war doch das System der Dritten Republik in seinen sozialen und ideologischen Fundamenten destabilisiert. Die französischen Künstler und Intellektuellen, die diese Vorgänge von beiden Lagern aus kommentierten, reklamierten nun auch für Kunst und Literatur einen neuen gesellschaftlichen Bezug. Ihnen ging es darum, einen radikalen Bruch zu manifestieren gegenüber dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende, der die Trennung von Kunst und Leben so sehr kultiviert hatte.

Das Theater nahm an dieser Entwicklung zunächst nur am Rande teil. Nach einer Phase sich geradezu überstürzenden Experimentierens in den zwanziger Jahren kennzeichnet die folgende Periode, die der dreißiger und vierziger Jahre, eine Wende zum Traditionalismus; ein Vorgang, der tendenziell auch in anderen Ländern zu beobachten war.

War es für das Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts generell ein Problem, ein entspanntes Verhältnis zu der sprunghaft expandierenden Ent-





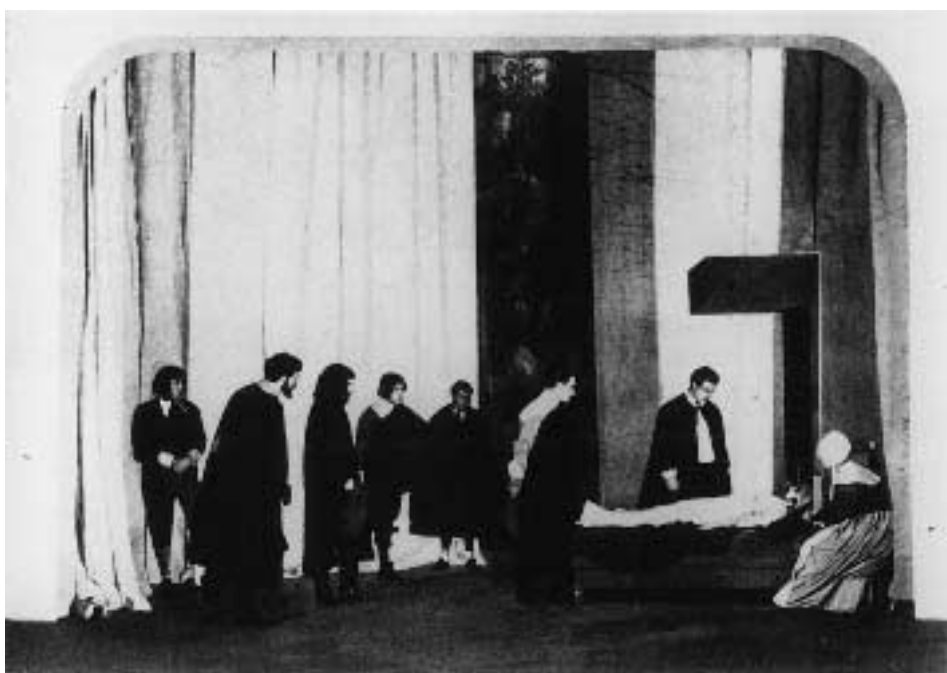
*Louis Jouvet als Docteur Knock in J. Romains gleichnamigem Stück. Comédie des Champs-Élysées, Paris 1923*

*Léon Woizikowski als Manager im Frack in Parade. Ballets Russes, Théâtre du Châtelet, Paris 1917*

wicklung des Films und zur Kinokultur als einer konkurrierenden Sphäre im Unterhaltungsgewerbe zu finden, so betraf das die Pariser Theater in besonderem Maße. Dort nämlich war mit dem Unternehmen von Charles Pathé das erste europäische Filmimperium gegründet worden, das mit seiner immensen Produktion in aller Welt präsent war. (vgl. J. Toeplitz I 1975, 47ff) Das Jahr 1908 stellte in der Entwicklung dieses neuen Mediums eine Zäsur dar. War das Kino bis dahin eine Form plebejischer Jahrmarktvergnügungen gewesen, so sollte nun ein neues Publikum – letztlich auch das Theaterpublikum – für das Kino gewonnen werden. Es war dies die Geburtsstunde des »film d'art«, der sich das Theater zum Vorbild nahm. So fand schließlich auch die erste Produktion dieser neuen Richtung unter Mitwirkung der Académie Française und der Comédie Française statt. Auf deren Bühne wurde das Stück *L'Assassinat du Duc de Guise* (Die Ermordung des Herzogs von Guise) von dem prominenten Komödienautor Henri Lavedan inszeniert. Der Komponist Camille Saint-Saëns schuf dazu die Musik. Damit war der Film in eine unmittelbare, eine konkurrierende Nähe zum Theater gerückt. Kassenerfolge wurden diese Produktionen, die sich so direkt am Theater orientierten, freilich nicht. Auch die berühmten Bühnenstars, die an diesen Filmen mitgearbeitet hatten, konnten dort ihre Erfolge von der Bühne nicht annähernd fortsetzen. Selbst so herausragende Künstlerinnen wie Sarah Bernhardt scheiterten bei dem Versuch, eine Karriere im Filmgeschäft aufzubauen.

Diese Orientierung des Films am Theater fand zwar nicht die erwünschte

*Th. Heywood: Une Femme tuée par la douceur.*  
 R.: J. Copeau.  
 B.: F. Jourdain. Théâtre du Vieux-Colombier, Paris 1913



Resonanz beim Publikum, dennoch hatte das Kino seitdem einen Platz in der kulturellen Sphäre erobert, hatte den Schritt aus dem Wandergewerbe und dem Café-Haus- und Jahrmarktsmilieu heraus geschafft. Bereits 1909 kam eine Verfilmung von Zolas *L'Assommoir* heraus, die künstlerisch einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem ersten »Kunstfilm« von 1908 darstellte. Regisseur war Albert Capellani (1870–1931), der als Schauspieler im Théâtre Libre von Antoine, dann im Ensemble von Firmin Gémier engagiert war. Capellani verstand es, die Idee der naturalistischen Milieu- und Menschendarstellung im filmischen Medium zu verwirklichen und dabei doch alles Theaterhafte zu vermeiden. Damit aber hatte das Theater endgültig seine Stellung als das perfekte Illusionsmedium verloren. Zudem war dadurch eine Entwicklung eingeleitet, die das Theater auch zunehmend aus seiner Rolle als Unterhaltungseinrichtung für breite Bevölkerungsschichten verdrängte. Die Frage, ob das Kino eine Konkurrenz für das Theater darstellt und dieses gar in seiner Existenz gefährden könnte, wurde seither immer wieder – und von Seiten der Theaterdirektoren nur zu oft mit geradezu hektischer Aufgeregtheit – diskutiert. Mit dem verstärkten Auftreten der amerikanischen Filmindustrie auf dem europäischen Markt in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren kam es europaweit zu einer Verschärfung dieser Problematik.

Von der im Jahre 1925 in Paris stattfindenden Weltausstellung ging für die Theaterentwicklung ein innovativer Impuls besonderer Art aus. Im Rahmen dieses Unternehmens wurde die »Internationale Theaterausstellung« eingerichtet. Für diese Ausstellung wurde ein eigener Theaterbau errichtet. August Perret konzipierte dafür in einem ersten Entwurf ein Theater – ein »Laboratorium« nannte er es –, das weitgehend schon der Idee eines »Totaltheaters« entsprach, für das Walter Gropius und Erwin Piscator in Deutschland zwei Jahre später,



L. Pirandello: Chacun savérité. R.: Ch. Dullin.  
Théâtre de l'Atelier,  
Paris 1924

1927, ebenfalls Baupläne vorlegten. (vgl. Kap.: Theaterentwicklung in der Weimarer Republik) Auch in Perrets Entwurf waren – wie in dem Projekt von Gropius – die Positionen von Zuschauerplätzen und Bühne vielfältig veränderbar. Der in Paris realisierte Bau fiel zwar deutlich konventioneller aus, hatte jedoch auch eine dreiteilige Bühne, die drei Spielsituationen simultan ermöglichte. Neben den führenden französischen Regisseuren Lugué-Poë, Copeau, Jouvet, Baty und Rouché waren Max Reinhardt und Vsevolod Mejerchol'd für das Programm verantwortlich. Es wurde eine beeindruckende Leistungsschau aller Richtungen der Bühnenästhetik dieser Jahre. (vgl. D. Pauly 1995, 22 ff)

In der Entwicklung des französischen Theaters kam es aber erst Mitte der vierziger Jahre zu einem grundsätzlicher ansetzenden Neubeginn. Eine junge Generation von Regisseuren stellte sich gegen den poetischen Klassizismus, zu dem sich die Reformprojekte der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts im Laufe der Jahre verfestigt hatten. Einen entscheidenden Beitrag für diese Erneuerung des französischen Theaters leisteten vor allem die Autoren des absurden Theaters, insbesondere Ionesco und Beckett, aber auch Jean-Paul Sartre mit seinem Konzept eines »théâtre de situation«. Diese neuen Stücke waren es, die nun auch eine neue Richtung in der Bühnenästhetik und im Schauspielstil durchsetzen ließen.

# DAS EUROPÄISCHE THEATER IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS



*Ariane Mnouchkines Inszenierung von W. Shakespeares Richard II. Théâtre du Soleil, Avignon 1982*

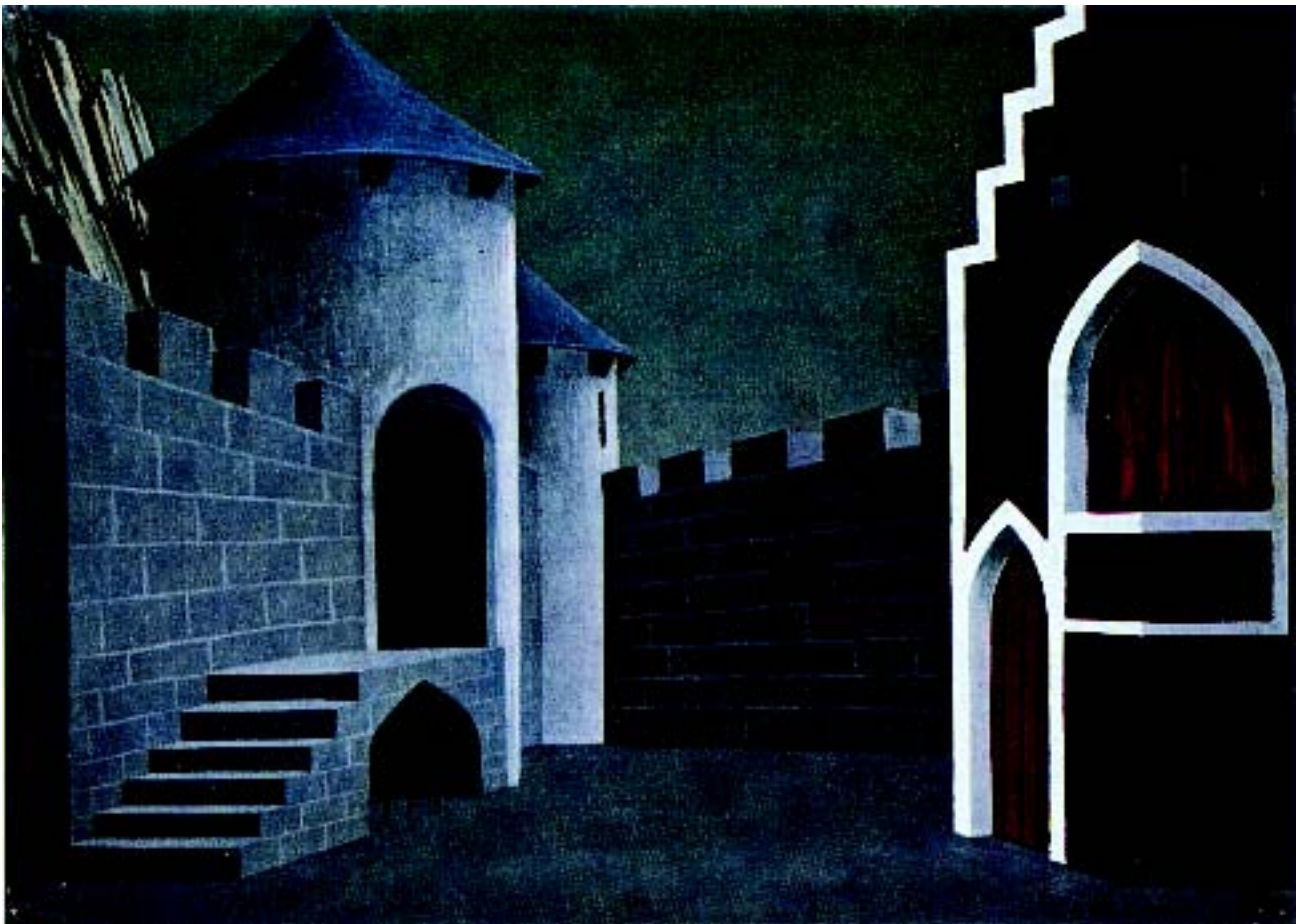
## Frankreich

### *Das französische Theater vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zum »Mai 68«*

#### Theater im Spannungsfeld von Politik, Philosophie und der Ambivalenz eigener Traditionen

*Bühnenbildentwurf von  
F. Labisse für J.-P. Sartres  
Stück Le diable et le bon  
Dieu. Théâtre Antoine,  
Paris 1950*

Am Ende des Zweiten Weltkriegs zählte Frankreich zwar zu den Siegermächten, doch hatten die Kapitulation im Juni 1940 und die anschließenden Jahre der Besetzung des Landes durch deutsche Truppen die Grande Nation traumatisiert. Besetzt war zunächst der nördliche Teil, seit 1942 schließlich ganz





Frankreich. Zudem war die französische Gesellschaft in einen inneren Konflikt geraten, dessen schmerzliche Aufarbeitung sie noch bis heute beschäftigt. Dabei ging es um die Kollaboration mit dem nationalsozialistischen Deutschland, für die das autoritäre Regime des Maréchal Pétain (1856–1951) stand. Vichy, der Sitz der Regierung Pétains, wurde zum Inbegriff des Verrats an den Idealen der Republik. So gelten die Jahre von 1940 bis zur Befreiung 1944 als die »années noires« in der jüngeren französischen Geschichte. Die politische Gegenposition dazu verkörperte die Résistance, die französische Widerstandsbewegung. Die politisch konsequenteste Gruppierung innerhalb dieser Bewegung waren die französischen Kommunisten. Symbolfigur der Résistance jedoch war General Charles de Gaulle (1890–1970), der als Chef des »Freien Frankreichs« – im Gegensatz zu Pétains »État Français« – in London eine Exilregierung aufbaute, ein Französisches Nationalkomitee, und dann in Algerien 1942 bis 1944 dem Komitee der Nationalen Verteidigung vorstand. Am 25. August 1944 marschierte de Gaulle schließlich mit den westlichen Alliierten als einer der Sieger in Paris ein. Für ein paar Monate um den Jahreswechsel 1945/46 hatte er das Amt des Ministerpräsidenten und das eines provisorischen Staatsoberhauptes inne, zog sich jedoch von der Politik zurück, als seine Idee einer Präsidialregierung in der Verfassungsgebenden Versammlung keine Mehrheit fand. So kam es im Oktober 1946 zur Gründung der Vierten Republik. Als Reaktion darauf formierte sich die enttäuschte Anhängerschaft de Gaulles offiziell als politische Partei. Jahre rasch wechselnder Regierungen folgten, in denen eine Politik betrieben wurde, die nationale Unabhängigkeit und die Integration Europas in Einklang zu bringen bestrebt war. Gleichzeitig jedoch geriet das Land zunehmend in innenpolitische Krisen, verursacht nicht zuletzt durch die Kriege, die Frankreich in Indochina (1946–1954) und in Algerien (1954–1962) führte. Ein Putsch der französischen Armee im Mai 1958 löste eine Staatskrise aus, die das Ende der Vierten Republik einleitete. Dies nun war die Stunde des Generals und seiner Parteigänger. Dem Ruf nach einer starken Führungshand konnten weder die Republikaner noch die Sozialisten eine überzeugende Alternative entgegensetzen. Charles de Gaulle wurde im Juni 1958 zum Ministerpräsidenten und wenige Monate später zum Staatspräsidenten gewählt. Nun konnte er seine politische Vision verwirklichen, die vom Glauben an die historische Berufung der Grande Nation getragen war. Am 4. Oktober 1958 wurde die Fünfte Republik ausgerufen, die in ihrer Verfassung der gaullistischen Staatsideologie entsprach. Leitidee der Politik de Gaulles war die Wahrung der uneingeschränkten Souveränität Frankreichs vor allem gegenüber dem sich seit dem Beginn des Kalten Kriegs abzeichnenden Führungsanspruch der USA im westlichen Lager. Diese Maxime bestimmte de Gaulles internationale Bündnis- und seine europäische Integrationspolitik, für die er in dem ersten westdeutschen Kanzler Konrad Adenauer (1876–1967) einen gleichgesinnten Partner fand. Aus diesem Geist propagierte de Gaulle seine Vorstellung eines »Europas der Vaterländer«. Höhepunkt seiner Europapolitik war die Aussöhnung mit dem einstigen Kriegsgegner Deutschland, die in dem 1963 zwischen Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland geschlossenen Freundschaftsvertrag, dem »Élysée-Vertrag«, feierlich inszeniert und besiegelt wurde.

So war die politische Entwicklung Frankreichs in diesen beiden ersten

*Was unser Jahrhundert kennzeichnet, ist vielleicht nicht so sehr die Aufgabe, die Welt neu aufzubauen, als die Aufgabe sie neu zu denken.*

(A. Camus. in: G. Brée 1960, 279)

Nachkriegsjahrzehnten geprägt durch die Behauptung von Standortbestimmungen innerhalb Europas und gegenüber den USA, vor allem aber auch durch das Ringen um gesellschaftspolitische Perspektiven für ein »neues Frankreich«. In den ersten Jahren nach 1944 trugen die in diesem Zusammenhang diskutierten Erneuerungsprojekte ausgesprochen revolutionäre Züge. Ging es zunächst um nicht weniger als um einen »umfassenden nationalen Aufbruch« (vgl. J. Grimm 1991, 325 f.), so verlief die konkrete Politik letztlich doch im Sinne einer Restauration der alten Strukturen und der überkommenen nationalen Traditionen. In diese vor allem von den intellektuellen Eliten mit Leidenschaft geführten Debatten war auch das Theater als Diskussionsforum involviert, nicht zuletzt durch die Beiträge von Jean-Paul Sartre (1905–1980) und Albert Camus (1913–1960). Die Themen, die dabei zur Sprache kamen, enthielten zureichend Sprengstoff, um die französische Gesellschaft zu polarisieren. In den ersten Jahren nach der Befreiung waren dies die Frage nach den Ursachen der »nationalen Katastrophe« von 1940–»wie konnte es dazu kommen?« –, ebenso die Auseinandersetzung mit Positionen des intellektuellen Widerstands in den Jahren der Okkupation. Leidenschaftlich diskutiert wurden auch die politische Indifferenz und Kollaboration prominenter Künstler und Intellektueller mit den Deutschen oder dem Vichy-Regime. Im weitesten Sinne geriet dabei die gesamte künstlerische Avantgarde in den Fokus der Kritik. Ihr wurde vorgeworfen, sie habe aufgrund ihrer weltanschaulich diffusen Haltung wenig oder nichts zur moralischen und nationalen Stabilisierung des Landes beigetragen.

Die Gestaltung eines »neuen Frankreichs« also war das zentrale Thema der öffentlichen Diskussionen. Als Alternativen standen sich gegenüber: eine Fortsetzung des bürgerlich-parlamentarischen Systems und damit auch von dessen gesellschaftlichem Wertegefüge – und konträr dazu: die revolutionäre Umgestaltung von Staat und Gesellschaft im Sinne eines sozialistischen Gesellschaftsmodells. Die Gründung der Vierten Republik stellte solchen Vorstellungen gegenüber letztlich eine ausgesprochen restaurative Lösung dar. Sie kam nicht zuletzt dadurch zustande, daß diese Debatte zunehmend durch den bereits in den vierziger Jahren ausgebrochenen Kalten Krieg geprägt und von neuen Themen überlagert wurde. Das Verhältnis zum Marxismus und zur Kommunistischen Partei Frankreichs (PCF) wurde zu einem höchst brisanten Problem innerhalb dieser Auseinandersetzungen, und es kam dabei alsbald zu einer starren ideologischen Frontenbildung, in der Jean-Paul Sartre zu einer Schlüsselfigur wurde. Der Existentialismus, als dessen Begründer und Wortführer Sartre auftrat, schien einen Ausweg aus diesem Dilemma zu bieten. Die radikale Hinwendung zum Individuum und dessen bedingungsloser Freiheitsanspruch verdrängten das Interesse an den großen Kollektiven, an Nation oder den sozialen Klassen, und behaupteten eine ausschließlich im Handeln des einzelnen begründete Moral. Philosophisch vollzog der Existentialismus den Bruch mit dem Marxismus und aktualisierte »typische Werte der aufklärerischen und radikal-demokratischen Tradition Frankreichs«; zudem ließ er sich »als Waffe im ideologischen Ost-West-Konflikt benutzen oder aber – zumal in Deutschland geschehen – als eine Art neuer Metaphysik deuten.« (J. Grimm 1991, 328) Daß der Existentialismus für weite Kreise der westeuropäischen Intellektuellen zum Vehikel eines fatalistisch-frustrierten Lebensge-

*Die Idee, daß die Bühne ein Ort ist, wo das Unsichtbare erscheinen kann, hält unsere Gedanken gefangen.*

(P. Brook 1969, 77)



fühls, gar zur Modeerscheinung und intellektuellen Attitüde werden konnte, machte einmal mehr deutlich, wie sehr diese Philosophie – noch in ihren trivialisierten Spielarten – dem Zeitgeist dieser Jahre Ausdruck verschaffte. Die Erfolge der Bühnenstücke von Jean-Paul Sartre, vor allem von *Huis-clos* (1944) und *Les mains sales* (1948), waren von dieser Atmosphäre getragen. Wenige Jahre darauf feierte mit Ionescos *La cantatrice chauve* (1950) und Becketts *En attendant Godot* (1953) eine neue Theaterrichtung ihre ersten Erfolge auf den westeuropäischen Bühnen, für die sich der Begriff »Theater des Absurden« eingebürgerte. Das diesem Theater unterlegte weltanschauliche Konstrukt radikalisierte gewissermaßen die existentialistische Erfahrung der Vereinzelung des Individuums in der Behauptung der vollständigen Abwesenheit von Sinn und der Unmöglichkeit von Kommunikation. Es war ein Theater, das die Avantgardepositionen von Dadaismus und Surrealismus wieder aufnahm, vor allem Artauds (1896–1948) universale Sinndestruktion und den provozierenden Antiillusionismus seiner Bühnenästhetik. Doch setzte diese neue absurd-groteske Bühnenwelt auch spielerische Phantasie frei, ebenso komödiantisch-witzig wie grausam, panisch und böse; in einigen Varianten aber auch poetisch, märchenhaft-phantastisch. Gegenüber dem ästhetischen Konventionalismus der existentialistischen Stücke vollzog sich in

Der Prozeß, nach dem gleichnamigen Roman von F. Kafka. Bühnenfassung: A. Gide. R.: J.-L. Barrault. B.: F. Labisse. Théâtre Marigny, Paris 1947

Maria Casarès in *Nuit Obscure* von M. Béjart. Festival d'Avignon 1968

diesem absurden Theater der Durchbruch einer neuen Dramaturgie und theatralen Bilderwelt. Vieles davon schien von den Surrealisten der dreißiger Jahre vorbereitet, doch der Durchgang durch die historischen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs verlieh dieser neuen Avantgarde der frühen fünfziger Jahre eine fatalistische Härte, die den surrealistischen Bühnenexperimenten fremd war. So lag es auch nahe, daß sich die kritischen Impulse, die dieser Theaterichtung eigen waren, zunehmend verschärften. Die Stücke von Arthur Adamov (1908–1970), Jean Genet (1910–1986) und Fernando Arrabal (geb. 1932) ließen keinerlei Zweifel zu, daß es die bürgerliche Gesellschaft in ihrem gegenwärtigen Zustand war, die sie in ihren Stücken als ein System von Terror und Obszönitäten vorführten.

Wurden in diesem »neuen Mythentheater« Positionen wiederbelebt, die in den dreißiger Jahren mit dem Werk von Artaud und der Surrealisten aufgenommen waren, so läßt sich in den vierziger und fünfziger Jahren die Fortsetzung einer weiteren Traditionslinie aus diesem Vorkriegsjahrzehnt erkennen. Es ist dies jene für das französische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so typische Richtung eines poetischen Theaters, das jeden konkreten



*Monique Chaumette,  
Françoise Spira u.  
Germaine Montero in  
B. Brechts Stück Mutter  
Courage und ihre Kinder.  
R.: J. Vilar. Théâtre  
National Populaire,  
Paris 1951*



Realitätsbezug verweigert und alles »Natürliche« von der Bühne verbannt. Die hauptsächlichen Vertreter dieses Theaters waren Jacques Copeau (1879–949), Georges Pitoëff (1884–1939), Charles Dullin (1885–1949), Louis Jouvet (1887–1944), Jean Giraudoux (1882–1944), Jean Cocteau (1889–1863) und Georges Schéhadé (1910–1989). Mit einem Autor wie Jean Anouilh (1910–1987) und einem universellen Theatergenie wie Jean-Louis Barrault (1910–1994) fand diese Linie ihre kongenialen Repräsentanten im französischen Nachkriegstheater.

Eine neue, durch einen Impuls von außen initiierte Entwicklung setzte ebenfalls Anfang der fünfziger Jahre ein. Es war dies die von Jean Vilar (1912–1971) und Roger Planchon (geb. 1931) aufgenommene Brecht-Rezeption, die eine politische Perspektive in das französische Theater brachte. Ausgangsort dieser Rezeption war das 1951 gegründete Théâtre National Populaire (T.N.P.). Vilar, der das T.N.P. in dessen Gründungsphase leitete, hatte als eine der Eröffnungspremieren Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* herausgebracht. Drei Jahre später, im Juni 1954, fand in Paris ein viel beachtetes erstes Gastspiel des Berliner Ensembles statt. Ebenfalls 1954 inszenierte Planchon am T.N.P. die französische Erstaufführung von Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan*. 1955 gastierte das Berliner Ensemble erneut in Paris mit dem Stück *Der kaukasische Kreidekreis*. Diese »Entdeckung« Brechts in den

S. Beckett: *En attendant Godot*. R.: R. Blin.  
B.: A. Giacometti.  
L'Odéon. Théâtre de France, Paris 1961



Jahren 1951 bis 1955 leitete eine neue Periode im französischen Theater ein. Es zeichnete sich nun die Perspektive eines Theaters »nach dem Cartel«, aber auch »nach Artaud« ab. Sie war programmatisch verbunden mit der wichtigsten theaterpolitischen Neuerung im Frankreich der Vierten Republik, mit der Gründung des Théâtre National Populaire, von dem ein umfassender inhaltlicher und künstlerischer Modernisierungsprozess des französischen Theaters ausging.

War das Theater der fünfziger Jahre zunächst also noch durch das Nebeneinander sehr unterschiedlicher programmatischer Richtungen geprägt, so schien sich gegen Ende dieses Jahrzehnts – es war zugleich das Ende der Vierten Republik – das abstrakt-existentialistische Ideentheater ebenso überlebt zu haben wie die metaphysischen Parabeln des absurden Theaters. Zudem hatte sich das politische Klima in Frankreich grundlegend verändert. Es verschärfte sich die Kritik an den autoritären Strukturen, die viele Institutionen des öffentlichen Lebens im Zuge der Durchsetzung der gaullistischen Staatsideologie angenommen hatten. Mitte der sechziger Jahre formierte sich eine Linksoption um den Sozialisten François Mitterrand (1916–1996). Im Mai 1968 eskalierten schließlich die innenpolitischen Konflikte in der Pariser Studentenrevolte, die bald darauf auf das ganze Land ausstrahlte. In einem Generalstreik solidarisierte sich die französische Arbeiterschaft mit den demonstrierenden Studenten. Führende Bühnenkünstler waren als Sympathisanten in diese Vorgänge involviert.

Daß sich das Theater als ein Forum erwies, das für aktuelle politische Auseinandersetzungen in Anspruch genommen werden konnte, war eine neue Erfahrung innerhalb des französischen Verständnisses von Theaterkultur. In der Zeit der Okkupation hatte das kulturelle Leben zwar auch unter Zensur und kriegsbedingten Restriktionen zu leiden, doch blieb das Theater in seinen künstlerischen Ambitionen davon weitgehend unbeeinträchtigt. Dies galt vor allem für die Theatermetropole Paris, die nicht in die Einflußsphäre des Berliner Propagandaministeriums geraten war, sondern für die vielmehr der deutsche Stadtkommandant Dietrich von Choltitz als Kontrollinstanz zuständig war. Es war deswegen in der französischen Hauptstadt ein Theaterleben möglich, dem weitaus mehr Freiräume eingeräumt waren als in Städten anderer von den Deutschen okkupierter Länder. Es kamen in diesen Jahren so herausragende Theaterereignisse zustande wie etwa die Uraufführungen von Sartres Drama *Les mouches* (1943), der *Antigone* (1944) von Anouilh oder die grandiose Aufführung von Paul Claudels *Le soulier de satin* durch Jean-Louis Barrault (1943) an der Comédie Française. Alle in den zwanziger und dreißiger Jahren künstlerisch profilierten Pariser Bühnen führten ihren Spielbetrieb weitgehend ungestört fort. Dabei ist freilich anzumerken, daß es ein politisch so engagiertes Theater, wie dies etwa in Deutschland, zumal in Berlin, vor 1933 existiert hatte, in Frankreich nicht gab. (vgl. Band IV, Kap.: Frankreich) Die französische Theaterkultur war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wesentlich durch die künstlerischen Vorstellungen jener Gruppe führender Regisseure und Theaterleiter geprägt, die sich als »Cartel des quatre« zusammengeschlossen hatten und deren künstlerisches Credo darin bestand, daß das Theater aus allen politischen oder zeitgeschichtlichen Bezügen herauszuhalten sei. Auch gab es im französischen Theaterwesen keine mit den Verhält-

nissen in anderen besetzten Ländern vergleichbaren antisemitischen Repressionen, Berufsverbote oder Verfolgungen, da der Anteil jüdischer Künstler an den französischen Bühnen – anders als etwa in Deutschland – äußerst gering war, zumal in exponierten Positionen.

Es war sicherlich in der starken Traditionsbindung des französischen Theaters begründet, daß dieses als Institution letztlich unpolitisch war. Allerdings erschien dieser Traditionalismus vielen seiner Kritiker auch der Grund für jene künstlerische Stagnation zu sein, die sich schon Ende der dreißiger Jahre abzuzeichnen begonnen hatte. So wurde die Frage nach der Stellung des Theaters in der Gesellschaft geradezu zwangsläufig zu einem zentralen Thema in jener allgemeinen Erneuerungsdebatte, die nach 1944 in der französischen Öffentlichkeit geführt wurde. Dabei standen die lange zuvor schon erhobenen Forderungen nach Demokratisierung und Dezentralisierung des Theaterwesens erneut im Mittelpunkt der Theaterdebatten. Diese konnten an jene von Jacques Copeau, Charles Dullin und Firmin Gémier (1869–1933) bereits in den Vorkriegsjahren entwickelten Vorstellungen anschließen. Copeau hatte diese Thematik 1941 – unter den besonderen Gegebenheiten der Okkupation – wieder in die Diskussion gebracht und ein Buch mit dem Titel *Le théâtre populaire* veröffentlicht. Er versprach sich davon einen Aufbruch in eine geistige und nationale Erneuerung, vergleichbar jenen Ambitionen, die der Regisseur Marcel Carné (1906–1996) mit seinen Filmen *Les visiteurs du soir* (1942) und *Les enfants du paradis* (1945) verbunden hatte. Beide Filme waren unter den Bedingungen der deutschen Besatzung produziert worden. (vgl. D. Whitton 1987, 210f.)

Die Zielsetzungen der Bewegung für ein »théâtre populaire« waren in erster Linie kulturpolitische, weniger ästhetische. Es ging darum, der Mehrheit der französischen Bevölkerung das Theater als eine Institution nahezubringen, die einen wesentlichen Beitrag auch zu dem in dieser zweiten Hälfte der vierziger Jahre so sehr herbeigesehnten nationalen Aufbruch zu leisten vermochte. Nach 1945 wurden in dieser Bewegung auch die Erfahrungen aus den Jahren der Okkupation thematisiert. Zu dieser Zeit waren die Theater, allen voran die Comédie Française, Orte, an denen sich französischer Nationalstolz in den heroischen Gestalten und dem rhetorischen Pathos der klassischen französischen Dichtung darstellen konnte. Im Alltagsleben jener Jahre war dieser Stolz weitgehend gebrochen; Indifferenz und Anpassung beherrschten die Atmosphäre im öffentlichen Leben unmittelbar nach 1940. Diese Haltung wurde auch dadurch gefördert, als es das Ziel der deutschen Militärverwaltung zwar war, jedweden politischen Widerstand zu unterdrücken, generell jedoch zur französischen Bevölkerung ein möglichst konfliktfreies Verhältnis herzustellen. (vgl. H. Hobson 1953, 36f.) In dieser Situation war dem Theater eine neue gesellschaftliche, vornehmlich eine nationale Bedeutung zugewachsen. Die theaterpolitischen Reformen der späten vierziger und der fünfziger Jahre konnten sich darauf berufen. Deswegen wiesen die Wortführer der Bewegung eines Théâtre National Populaire eine Festlegung ihres Projekts auf ein »Theater für Arbeiter« strikt zurück. Es ging ihnen zwar um »Volkstheater«, dieses aber sollte in erster Linie ein »nationales« sein. Die Politisierung des französischen Theaters in den sechziger Jahren war eine Weiterentwicklung dieser Position im Sinne einer Radikalisierung und der Konkretisierung des politischen



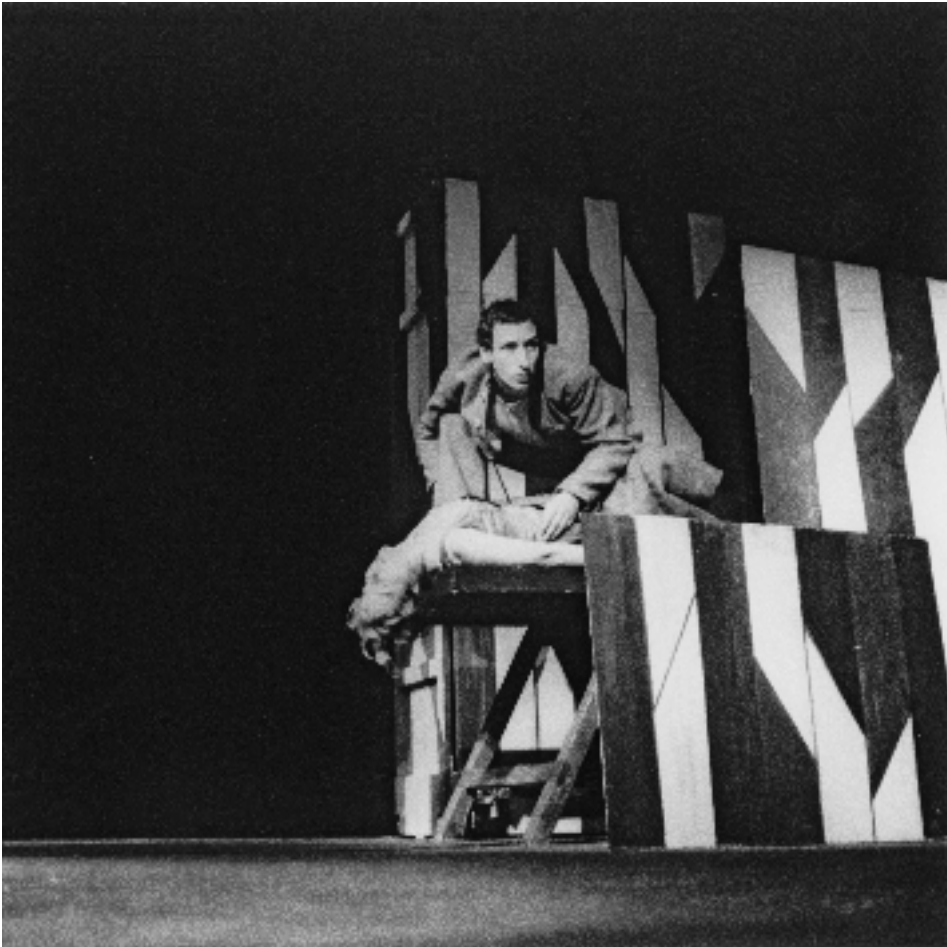
*D. Marion: L'Affaire  
Fualdès. B.: Douking.  
Théâtre du Vieux-  
Colombier, Paris 1951*

Anspruchs. Dies fand jedoch in einer Zeit statt, in der sich die französische Öffentlichkeit von den Aufbruchserwartungen der Jahre nach der »Libération« längst verabschiedet hatte.

## Das französische Theaterwesen nach 1945: Fortbestand des historisch gewachsenen Zentralismus und theaterpolitische Reformprojekte

### *Das Verhältnis von Theater, Staat und Gesellschaft und die Grundzüge einer neuen Theaterpolitik*

Die Erfahrungen aus den Okkupationsjahren hatten Nachwirkungen auch bei der Reorganisation des französischen Theaterwesens unmittelbar nach Kriegsende. In den letzten beiden Kriegsjahren, als Frankreich erneut zum Kriegsschauplatz geworden war, hatten am Ende nur wenige Theater ihren Spielbe-



*G. Büchner: Woyzeck.  
Compagnie Rafael Rodriguez Vigoureux. Théâtre  
du Vieux-Colombier,  
Paris 1961*

trieb aufrechterhalten können. (vgl. D. Rubin 1994, I, 273 f.) Ein Problem, das neben der Beseitigung unmittelbarer Kriegsschäden den Neubeginn 1945 belastete, war, daß einer nicht geringen Anzahl von Theaterleitern die Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht vorgeworfen wurde und die Behörden diesen Sachverhalt nun prüften. In diesem Zusammenhang wurde die Vergabe von Lizenzen für das Betreiben von Privattheatern neu geregelt. Von den meisten Bühnenkünstlern wurde dies freilich als unerwünschter staatlicher Dirigismus kritisiert. Neu geregelt wurde ebenfalls die Besteuerung der Theater und zwar zuungunsten jener Bühnen, die ausschließlich ein Unterhaltungsprogramm anboten. Zu dieser Sparte zählten weitaus die meisten französischen Theater, vor allem die vielen Boulevardtheater in der Hauptstadt. Hinter beiden Maßnahmen stand das Bestreben, das Verhältnis von Theater, Staat und Gesellschaft neu zu gestalten. In dieser Frage bestand in allen politischen Lagern Übereinkunft in drei Punkten: 1. Nach der überstandenen Kriegskatastrophe sollten die Theater einen Beitrag zur nationalen und sozialen Erneuerung der Gesellschaft leisten. 2. Im Sinne dieser Forderung mußten sich Staat und Kommunen künftig stärker bei der Subventionierung der Theater engagieren, um diese von allzu einengenden ökonomischen Zwängen