

Le théâtre du Jorat

Autor(en): **Zeller, G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz**

Band (Jahr): **2 (1907-1908)**

Heft Heft 20

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-747912>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le théâtre du Jorat.

Von G. Zeller.

Ungefähr in der Mitte zwischen Lausanne und Moudon liegt Mézières. Ein kleines, unansehnliches Dorf, fast verloren in der blühenden Fruchtbarkeit des Jorat. Vor fünf Jahren ließ dort René Morax sein historisches Schauspiel „La dime“, das Mézières zum Orte seiner Handlung hat, von der einheimischen Bevölkerung aufführen. Der Dichter ahnte wohl selbst nicht die fruchtbringenden Reime, die in dem Erfolge seiner Dichtung und ihrer Interpretation lagen. Heute steht in breiter Massigkeit das „théâtre du Jorat“ in dem abgelegenen waadtländischen Flecken, das als welschschweizerische Nationalvolkschauspielbühne gedacht ist.

Der Ruf nach wahrer Volkskunst war wie in der deutschen, so auch in der welschen Schweiz erklingen, und hier wie dort hatte man das Unkünstlerische, das in den meisten der allzuvielen Festspielen unserer Zeit liegt, bitter empfunden. Aber freilich: die theoretischen Bedenken, die immer und immer wiederholten Mahnungen wogen leicht gegenüber der Tatsache, dem ungehemmten Fortdauern der Festspiele, wie sie nun einmal im Schwunge waren. Nur die praktische Reform konnte helfen. Und so einigten sich eine Anzahl schweizerischer Künstler mit René Morax an der Spitze, lebhaft unterstützt von der Presse, dem Volkschauspiel durch die Tat neue Bahnen zu schaffen.

So schritt man denn zur Gründung des théâtre du Jorat. Im Bühnentechnischen wie in der Volksdramatik sollten hier die Reformen, die man anstrebte, praktisch durchgeführt werden; eine fruchtbringende Anregung, förderndes Beispiel für die Volkskunst der ganzen Schweiz sollte von dem schlichten Holzbau in Mézières — einem Bayreuth für das Volksfestspiel — ausgehen.

Ernst, streng, schmucklos liegt das Theater in dem lachenden Grün der Felder um Mézières. Kein Schimmer der graziösen Zierlichkeit, der freundlichen Umständlichkeit eines Rokokolusthauses streifte es: Zweckmäßigkeit allein scheint der künstlerische Stil zu sein, in dem es erbaut wurde. Schmucklos wie das Äußere ist der Innenraum: das glatte, leuchtende Rotgelb des Holzes ist die einzige Farbe, die die Halle aufweist. Ein graugrüner Vorhang schließt die Bühne ab, vor der sich ein in wenigen Stufen gegen den Zuschauerraum abfallendes Proszenium ausdehnt. Viel Sorgfalt ist auf die Anlage der Bühne selbst verwendet worden. In der Beleuchtung, in den Soffitten, in der Ausführung des

Schnürbodens, im ganzen technischen Apparat hat man Vereinfachungen und Neuerungen anzubringen gesucht.

Die szenische Ausstattung des Stückes ist von Jean Morax (dem Bruder des Dichters) und Moys Hugonnet besorgt worden. Peinlichste Naturtreue war hier das Hauptprinzip. Rechts das alte waadtländische Bauernhaus mit einem kleinen Garten davor, in dem lebende Blumen stehen: im ersten Akt leuchten sie in der schimmernden Pracht des Frühlings, Blüten über Blüten, und am Ende des Dramas dunkle, müde Farben, ohne Glanz, ohne Kraft. In der Mitte der Szene die Dorfstraße mit dem Brunnen, in dessen schweren Trog hell und glitzernd Wasser niederrauscht. Links ein Wirtshaus, grau und langweilig. Den Hintergrund nimmt eine große Kulisse ein, die die Illusion des in der Weite sich verlierenden Blau des Himmels trefflich schafft. Eine Kleinigkeit stört nur: ein in moderner Klecksmannier gemalter Baum, der zu dieser Szene eifrigster Naturtreue wenig stimmen will. Sonst aber darf diese Inszenierung in ihrer künstlerischen Einfachheit und Einheit als vorbildlich in Anspruch genommen werden.

Neben der Reform der Bühne, die Reform der Volksschauspiel dramatik. René Morax will mit seinem neuen Drama „Henriette“ auch hier vorbildlich wirken. Es ist ein Stück aus lebendigster Gegenwart, wahr, brutal, schonungslos wie die Wirklichkeit, ein Stück, das man seinem Stil nach unschwer in die achtziger Jahre, in die Blütezeit des Naturalismus, versetzen könnte. Eine schwerfällig sich hinschleppende Handlung ohne starke dramatische Kraft. Hier taucht schon das erste Bedenken auf: eignet sich ein solches Stück grauer Alltäglichkeit zum Volksfestspiel? Die niederdrückende Wucht des Elendes, das, zusammengepreßt in wenige Akte, ungemildert, nie erhellt auch nur durch jene primitiven Freuden, die selbst die rauhe Wirklichkeit nie versagt, mit fürchterlicher Wesenhaftigkeit wirkt, — ist diese bange Qual des Elendes das Thema, das im ländlichen Zuschauer und im ländlichen Schauspieler das Gefühl innerer Erhebung auszulösen vermag? Die starke moralische Wirkung sei keineswegs verkannt. Aber schließlich: die moralische Tendenz auf Kosten der künstlerischen breitzuschlagen, Besserung durch peinigende Abschreckung erlangen zu wollen, scheint doch nicht der letzte Zweck des Volksschauspiels zu sein.

Auch René Morax hat dies wohl erkannt. Aber da er fest überzeugt war, daß eine gewinnbringende Entwicklung des Volksschauspiels nur im Gebiete des Gegenwartsdramas liegen könne, daß vor allem mit der Tradition der Festspiele als dialogisierten Geschichtsbüchern gebrochen werden müsse, war für ihn doch das Gegebene, den Stoff seines Dramas dem Kreis jener alltäglichen Begebenheiten zu entnehmen, der das Leben der bäuerlichen Darsteller und des Großteiles des Publikums

einschließt. Und doch: das Elend war zu grau, die Pein zu lastend. Da ersann der Dichter folgenden Ausweg: durch Einfügung von Chören wird das Drama aus seiner scheinbaren Wirklichkeit herausgehoben, wird es seiner niederdrückenden Wirkung entkleidet. So hat denn Morax mit dieser Handlung konsequentesten Naturalismus' einen Chor verbunden, der, dem Chore in der griechischen Tragödie gleich, die Geschehnisse des Dramas mit weisheitsvollen Überlegungen und Verkündigungen begleitet. Um einen Vergleich heranzuziehen, der die seltsame Wirkung dieser Neuerung illustrieren mag: Hauptmanns „Die Weber“. Es wird ein Chor aus Webern und Weberinnen gebildet, der zu Beginn, am Ende oder auch in der Mitte der Akte von dem Proszenium aus in wohlgesetzten Melodien das Schicksal der im heißen Kampf auf der Bühne ringenden Genossen, den Schmerz, die qualvolle Vernichtung besingt. Man lächelt fast bei der Vorstellung der Verwirklichung einer solchen Hypothese. Undenkbar dünkt sie. René Morax aber hat sie ausgeführt. Ein Chor von etwa hundert Personen, anfänglich in lichterem Farben, später herbstlich trübe gekleidet, nimmt auf dem Proszenium Aufstellung und singt schwermütige, traurige Weisen. So wirkungsvoll und eindruckreich auch diese von dem bekannten Komponisten Gustave Doret vertonten Chöre sind, so unmöglich dünkt mich diese Synthese von Realismus und Idealismus, wenn man den Gegensatz so formulieren darf. Einen Vorteil gewinnt freilich Morax damit: sein Drama erscheint nicht mehr als ein bloßer Ausschnitt künstlerisch ungeläuterter Wirklichkeit, als ein scharfer, unretouchierter Abzug des täglichen Lebens: das Bild erhält einen Rahmen, eine glänzende, schimmernd vergoldete Einfassung. Aber wie bei Bild und Rahmen ist die Verbindung von Realismus und Idealismus nur eine äußerliche. Die Befreiung, die Erhebung, die aus dem Stücke selbst fließen sollte, bleibt fern, und die Verwendung der Chöre wird nur als ein unorganisches, gewaltsam aufgepfropftes Element empfunden, das in mühsamer Konstruktion den Idealismus vermitteln soll, der dem Stücke selbst so gänzlich fehlt.

In einem der letzten Hefte dieser Zeitschrift hat ihr Herausgeber ausführlich von den Schattenseiten gesprochen, die die Festspiele unserer Tage fast durchweg aufweisen, und Postulate aufgestellt für die künstlerische Ausgestaltung des Volksdramas. René Morax' Drama „Henriette“ kann als praktischer Beleg für diese Anschauungen angeführt werden. Die „einheitliche Handlung, die einheitliche Idee“ ist mit strengster Genauigkeit festgehalten, wie überhaupt die Dichtung René Morax' den Schritt vom Festdrama — obwohl sie als solches gedacht ist — zum Kunstdrama bereits getan hat. Die Charaktere sind von schlichtester Einfachheit; alles Komplizierte, psychologisch Verästelte wurde ängstlich vermieden. Daß aber trotz dieser Vorzüge René Morax' Drama dem

Ideal des Festspieler nur wenig nahekommt, ist weniger den dichterischen Qualitäten des Stückes, als seiner Handlung, seinem Stoff und dem unglückseligen Gedanken der Einfügung von Chören zuzuschreiben.

Summa summarum: Viel Anregendes und Neues, viel Befremdendes, viel Fehlerhaftes und auch viel begeisterter Mut und reiche Schaffensfreudigkeit.



Umschau

Der verbotene Ich-Platz. Steht die pädagogische Warnungstafel noch, die alt-unehrwürdige? Wir glauben ja. Noch ergeht in der Deutschstunde, wenn der gerechte Sprachgeist beschworen wird, wenn die Weglein zu preislichem Stil, Tun und Lassen gezeigt und beschritten werden, die strenge Weisung, nie einen Satz mit Ich zu beginnen. Denn so wolle es der schreiberliche Wohlstand, fliehe es aus den Formen gebotener Bescheidenheit. Laßt es fallen, das kümmerliche, allzu kleine Feigenblättchen, gesteht es unbedenklich, ohne schamhafte Gesten ein, euer Ich so vorn wie hinten im Satz! Ach, Gebote der Platzordnung machen sie nicht: die Bescheidenheit, und mit vorangestelltem Ich im Satz kannst Du, lieber Mitmensch und Sprachgenosse, so schlicht sein und erscheinen, als Du es vielleicht nicht bist, wenn Du Dein Leben lang in Ehren und Züchten wandeltest in Unterwerfung unter jene Weisung. Im tiefsten Grunde ist es fürtrefflich, mit dem Wort

schnurgerade aus der Sache herauszukommen oder, umgekehrt gefaßt, ohne Rank und Schwank in sie einzudringen, und hat man von sich zu reden, so mag ohne Bedenken und ohne Gezier eben gleich das Ich auftreten. Die Wacht des guten Geschmacks ist nicht von einer Sonderregel zu erhoffen, sondern von einer Schutzsicherung allgemeiner Natur: dem Gefühl gegen Monotonie des Ausdrucks, dem Willen und der Kraft freier sprachlicher Beweglichkeit. Das gestrenge Ich-Verbot für den Satzbeginn aber ist eine marottenhaft bewahrte Annatur, ein Fall törichter Platzfurcht. F.

Theater in Zürich. Im Stadttheater hatten wir drei französische Aufführungen der Tournée Baret. Sie brachten im Grunde nur einen wirklich genussreichen Theaterabend: als die Komödie *L'amour veille* von Caillavet und Fiers gespielt wurde, ein amüsanteres, geistreich fassettiertes Stück in lebensprühender Wiedergabe.