Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 27 (1925)
Heft: 7: del Cassé's

Artikel: Vom jüngeren französischen Theater
Autor: Konzelmann, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748662

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VOM JÜNGEREN FRANZÖSISCHEN THEATER

VON IBSEN ZU J. J. BERNARD

Ältere Literarhistoriker haben sich gerne bemüht, als direkte Kriegsfolgen Bombast, Brutalität, Vorliebe für starke, saftige Affekte und Effekte nachzuweisen. Ob der Weltkrieg dieser Theorie eine Stütze bietet, ist fraglich und wenigstens für das französische Theater zu verneinen. Vielleicht genügen eben der Kino und gewisse Sportarten vollauf, um brutale Instinktgelüste der Menge zu befriedigen. Jedenfalls aber war auf der Bühne der entscheidende Erfolg gerade nur dem Gegenteil beschieden: dem Leichten, Phantasievollen, Graziösen, dem Feinen, Einfachen, Banalen.

Eine andere Erwartung erfüllte sich ebensowenig. In der Gewitterspannung vor 1914 schon schaute man mit Sehnsucht nach dem kommenden Tragiker aus, der dem dumpfen Willen einer Nation eine Stimme gegeben hätte. Der Krieg hat den Messias auch nicht hervorgebracht. Er brachte nur Ersatz: viele neue Bearbeitungen antiker Tragödien. Gewiss ist dieser spezielle Zweig des Theaters in Frankreich ja von jeher eifrig gepflegt worden, weil traditionsgemäß Publikum und Schauspieler der Comédie Française alljährlich wenigstens einmal ihr antikisches Opfer wollen. Ein Opfer, serviert in einer Sauce nach dem herrschenden Geschmack, denn auch die Griechen sind nur „à correction" aufgenommen worden, wie Frau von Staël es für Shakespeare empfahl und wie es heute dem großen Engländer gegenüber auch immer noch geschieht. Unter den Neubearbeitungen alter oder klassischer Tragödienstoffe, welche in den letzten Jahren ans Licht getreten sind, verdienen zwei eine nähere Betrachtung, weil sie in ihrer interessanten Deformierung einen Grundzug des neuen Theaters offenbaren. Saint-Georges de Bouhélier schrieb einen *Ödipus, König von Theben*, der Belgier Albert Du Bois eine *Hérodienne*, d. h. eine neue Bérénice. Bouhélier flickte Sophokles, Du Bois flickte Racine am Zeug. Für beide Neuschaffungen galt das Wort Cézannes, welches Bouhélier seiner Buchausgabe voransetzte: „Il faut refaire Poussin d'après nature". Bouhélier verwirft die klassische Tragödie des 17. Jahrhunderts, welche von der Antike nur die Motive entlehnt habe und im lächerlich steifen Alexandrinergewand eine Karrikatur griechischen Theaters gebe; Du Bois tadelt Racine, dass er die Jüdin Bérénice zu einer liebenswürdigen Prinzessin gemacht habe. Beide Autoren erneuern, rekonstruieren. Bouhélier lässt ganz Theben, Du Bois ganz Rom auf die Bühne steigen und handelnd eingreifen. Eine Fülle von Statisten, Senatoren, Gladiatoren, Athleten und Tänzerinnen, Metzger, Männer aus dem Volke, kleine Kinder in der Wiege dringen in die erhaben kühlen Tragödien ein, um das Milieu, das Lokalkolorit zu geben. Gémier brauchte zur Aufführung des *Ödipus* einen Zirkus und die Comédie Française, welche gewohnt war, die *Bérénice* mit drei Hauptpersonen zu spielen, hatte ihre gesamte Truppe und Zuzug von außen nötig. Die einfachen, klaren Linien der Tragödien wurden durch das familiäre, soziale, sitten- und welthistorische Vielerlei verwischt: die Tragödie wurde zum Drama.

Darin darf man das Bezeichnende der Nachkriegsepoche sehen: in der Episierung des Tragischen und allgemein in der Lockerung des dramatischen Baues. Bouhélier spottete ausgiebig über die engen Regeln der klassischen Tragödie und ihr traditionelles Schema von fünf Akten; er brachte einen loseren Rahmen von 13 „Bildern". Die gleiche Entwicklung war auch schon bei andern Autoren der ältern Generation zu bemerken. Curel adoptierte die „Tableaux"-Form, wenigstens einmal, für seine *Comédie du Génie* (1921) und eine deutliche Lockerung der Form ist sogar bei den letzten Werken jener zwei Autoren auffällig, welche sich im bewussten Gegensatz zum naturalistischen Drama wieder für die streng klassisch komponierte *Pièce bien faite* eingesetzt hatten: in der *Tendresse* und im *Homme à la Rose* Batailles und in der *Galerie des Glaces* Bernsteins. Gewiss ist das raffinierte Kombinationsstück deshalb nicht verschwunden und triumphiert mit Méré, Kistemaeckers und andern auf traditionell darauf eingestellten Bühnen. Jedoch seine Herrschaft ist vorläufig dahin — bis zur Revanche. Die neue Technik geht nach „Tableaux" und allgemein nach epischerem, loserem Aufbau. Die Technik aber wird doch nur die Funktion einer inneren Grundstimmung sein. Das Verlangen nach erschütternden Knalleffekten, nach raffinierter Zuspitzung, nach rhetorischen Explosionen scheint der neuen Generation abhanden gekommen zu sein. Sie liebt die bühnenmäßige Mache nicht, sie misstraut großen Worten und der Vereinfachung auf dekorative Linien. Es ist sehr bezeichnend gewesen, dass zwei große Werke von jungen Autoren, welche der entscheidenden Geistesrichtung fernstehen, in den zwei letzten Jahren nur höfliche Achtungserfolge errangen wie Maurice Rostands *Masque de fer* oder Raynals ausgiebig rhetorisches *Tombeau sous l'Arc de Triomphe*. Es ist nicht weniger bezeichnend, dass sich sogenannte Vollblutdramatiker gestrigen Stiles den neuen Forderungen mehr oder weniger glücklich anzupassen suchen; so hat Charles Méré in der *Tentation* (1924) den Revolverschuß, mit dem der unglückliche Liebhaber Irenes seinem ruinierten Leben ein Ende macht, hinter den Kulissen, kaum hörbar, abfeuern lassen und die ihrem Gatten zurückgewonnene Irene nach einem rasch vorübergehenden Ohnmachtsanfall ans Klavier gesetzt, während über ihrem seelenvollen Spiel sich langsam der Vorhang senkt. Verinnerlichung!

Wenn sich die neue Generation vom dekorativen Ausnahmefall und der verzwickten Mechanik der „pièce" zur Gewöhnlichkeit und zu beruhigterer Handlung wendet, landet sie deshalb aber doch nicht etwa bei äußerlicher und innerlicher Banalität „genre parapluie". Sie bringt als Ersatz eine feinhörigere, tiefer schürende psychologische Neugier. Es ist eine bekannte, in der französischen Dramatik der letzten siebzig Jahre deutlich nachweisbare Tatsache, dass das Theater immer ungefähr zwanzig bis dreißig Jahre hinter dem Roman nachhinkt, seitdem dieser die literarische Hauptform geworden ist. So könnte Bourget als Ahnherr und Fundament gelten. Aber die junge Generation besitzt auf dem Theater selber zwei Lehrer, deren Wirkung sich erst heute sicher nachweisen lässt: *Ibsen* und *Curel*.

Im Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts traten sie hervor. Antoine spielte 1892 im „Théâtre Libre" das erste Drama Curels (*L'Envers*

d'une sainte) und Lugné-Poe eröffnete im Oktober 1893 sein „Oeuvre"-Theater mit *Rosmersholm*, dem im gleichen Jahre *Ein Volksfeind* nachfolgte. Ibsen blieb bis vor drei Jahren mehr oder weniger auf die geschlossene Bühne des „Oeuvre" beschränkt; erst 1921 nahm die Comédie Fraçaise den *Volksfeind* und erst 1925 *Hedda Gabler* auf. Curel seinerseits wurde relativ selten gespielt; mit beinahe jedem neuen Drama ist er bis in die neueren Zeiten fast oder ganz durchgefallen; ungefähr gleichzeitig mit Ibsen nahm auch ihn die Comédie Française definitiv auf. Beider Einfluß ist deshalb schwer zu verfolgen, er ging unterirdisch vor sich. Zu leugnen aber ist er nicht mehr. Einige von den jüngeren Dramatikern, die wir hier in erster Linie im Auge haben, verdanken ihnen bewusst oder unbewusst viel: *Lenormand*, *Sarment*, Jean-Jacques *Bernard*.

In der Lockerung des Aufbaus und der Technik allerdings scheinen die Neueren eher Antipoden der meisterhaft präzisen Theatertechniker Ibsen und Curel zu sein. Und ihr Theater brachte bisher im allgemeinen weder die „idealen Forderungen" des einen, noch die Ideenkämpfe des andern. Man wird einen Einfluß überhaupt weniger im einzelnen feststellen können als in einer besonderen Richtung des dramatischen und intellektuellen Interesses.

Zwar hat Lenormand in seinem ersten Drama *Les Possédés* (1909) ein ziemlich rassenreines, spezifisch Ibsensches Stück versucht, eine Art Variation von *Wenn wir Toten erwachen*... Alles ist drin: die Auflehnung der unterdrückten, missbrauchten Frau gegen künstlerischen oder wissenschaftlichen Egoismus des schaffenden Mannes, das zu späte Erwachen des Mannes, die Parallelität innerer und äußerer Vorgänge, der Doppelsinn der Worte, das Symbol: der Physiker Heller, dessen Willen und Charakter alles, was ihm in den Weg tritt, verbraucht und zersetzt, untersucht als Wissenschaftler die Zersetzung der Materie. In spätern Dramen (*Terres Chaudes* 1913 und in neuer Fassung 1924; *Le temps est un songe* 1920; *Le Simoun* 1921; *La dent rouge* 1922) finden sich Natursymbole wie in *Rosmersholm* oder der *Frau vom Meere;* Natursymbole, die nicht nur als Parallelen zu seelischen Zuständen benützt werden, sondern direkt als Hebel des psychischen und physischen Geschehens, als Ursachen von Katastrophen. Die Äquatorialsonne der *Terres Chaudes*, der heiße, erstickende Wüstenwind des *Simoun*, die neblige, trostlose Atmosphäre von *Le temps est un songe*, der ewige Winter in der *Dent rouge* fressen die Seelen an, verändern, zermartern, zerstören sie. Es ist das Grauen von außen, aus der Tiefe der Natur, das in die Herzen einbricht und sie zermalmt. Keiner ist seiner selbst sicher, keiner weiß, was in der Tiefe dieses Selbst lebt und Wirklichkeit werden kann.

Mit Ibsen kam in die möglichste Klarheit und Deutlichkeit des französischen Theaters das Halbdunkel, ein Geheimnisvolles, ein Wunderbares, das nicht in romantischer Weise dekorativ gefasst war, sondern aus der Realität hervorzubrechen schien, ihr den bedeutungsvolleren Hintergrund lieh oder sie auf dem kosmischen Plane wiederholte. Mit Ibsen kam jene „seltsame Visionsgabe", von der Suarès in einem Essay über den nordischen Dramatiker vorausgesagt hatte, dass sie vielleicht einmal selbst in Frankreich, selbst in Paris ebenso nötig sein werde wie in Christiania. Als Antoine 1890 auf dem

Théâtre Libre die Aufführung der *Gespenster* plante und seine Freunde um Rat fragte, antwortete Catulle Mendès: Lieber Freund, dieses Stück ist unmöglich bei uns. Mit Ibsen kam gleichsam eine Krankheit, aber Suarès fragte verächtlich, ob etwa Frankreich nicht mehr fähig sei zu einer Krankheit, denn er wusste wohl, dass es die Kraft hätte, fremde Krankheitsstoffe zu assimilieren und zu gesundem Eigentum umzuschaffen.

In den spätern Dramen hat sich Lenormands heftige Art gemildert; aber immer galt sein Interesse den Geheimnissen der Seele und dem Zugrundegehen am nicht erfassten innern Konflikt, an der unerlösten Problematik. Er kleidete sowohl den *Mangeur de rêves* (1922) als auch *L'homme et les fantomes* (1924) in ausgesprochen psychoanalytisches Gewand. Der neuen Theorie kam das psychologische Interesse zugute, welches durch das Theater Ibsens und Curels geweckt worden war. Aber, wie überhaupt, so war auch auf dem Theater die Sache schon da vor dem Begriff und der Theorie. Curel hat 1919 in der *Ame en folie* einen psychoanalytischen Fall behandelt, ohne von der neuen Wissenschaft eine Ahnung zu haben. Beschränkter als Lenormand machen andere Dramatiker von dem neuen Material Gebrauch.

Sehr geschickt benutzte es Jean Sarment im *Pêcheur d'ombres* (1921), sofern man von dem verunglückten Schluß absieht. Die Heilung des nervenkranken Jean wird zum Hebel und zur Katastrophe des Stückes. Die ganze Familie und die frühere Braut arbeiten an der Heilung, ohne zu bedenken, dass die Gesundung den glücklich heiteren Helden aus seinem Traumzustand in sein früheres launisches, kompliziertes Wesen zurückwerfen müsse und sie darum das erstrebte Glück zum voraus vernichten. Nach einem satirischen Intermezzo *Le mariage d'Hamlet* (1922), in dem schon das Motiv zum folgenden Drama anklang, griff Sarment aus zu einem Hjalmar-Ekdal-Stück: *Je suis trop grand pour moi* (1924). In drei Gestalten lässt er die liebe Lebenslüge forsch und hoffnungsvoll aufblühen, um sie dreimal in der Desillusion verenden zu lassen.

Der dritte Dramatiker, der als repräsentativ gelten kann, ist in der Schweiz auch kein Unbekannter mehr: Jean-Jacques Bernard; ja, auch er hat, wie Lenormand, im Ausland eher mehr Erfolg geerntet als in Paris. Er zeigt ein anderes, originelles Gesicht. Sein Theater (vier Dramen sind soeben im Verlag von Albin Michel, Paris, in einem Bande gesammelt, herausgekommen) ist stiller und leiser als das von Vorgängern und Zeitgenossen; gegen ihn gehalten, erscheinen Lenormand und Sarment fast redselig und deklamatorisch. Bernard hat ein sehr ergreifendes Drama *Martine* (1922) geschrieben, in dem die Hauptperson, Martine, ein Bauernmädchen, auch nicht ein einziges Mal das tiefe Gefühl, das in ihr aufwuchs und an dem sie sich aufreibt, in Worte fasst. Vielleicht leidet sie wie ein treues Tier, dem Unverständliches begegnet, jedenfalls aber leidet sie nicht so, wie man es von einer Bühnenfigur gewöhnt ist. Trotzdem aber ist die Situation vollkommen klar, dem Zuschauer vielleicht sogar klarer als der kleinen Heldin selbst. Es ist ein Grundzug von Bernards Dramatik, dass seine Gestalten nicht immer sagen, was sie denken, und dass ihnen oft auf das geantwortet wird, was sie verschweigen. Ein anderer Grundzug seines Theaters ist, dass seine Gestalten vielfach lange selber im Unklaren sind über

ihre wahren Gefühle und dass der Zuschauer miterlebt, wie ihnen Unbewusstes deutlich wird. Sehr deutlich zeigt sich dies im *Printemps des autres*, einem Stücke, zu dem von Curels Erstling, *L'envers d'une sainte*, deutliche Fäden gehen. Auch in den beiden andern Dramen (*Le feu qui reprend mal* 1921; *L'invitation au voyage* 1924) handelt es sich um das langsame Fußfassen und um die langsame Erkenntnis einer Leidenschaft, die zudem in beiden Dramen in den Herzen der Heldinnen gerade von *dem* Wesen geschürt wird, dem sie am wehesten tut. Überall sehen wir mehr nur die Folgen, die Symptome einer tiefinnerlichen Wandlung als diese selbst. Die Ereignisse gehen in jener Einsamkeit und Stille vor sich, die zwischen schwerblütigen Menschen da ist. Um derartige Schwankungen und Wandlungen deutlich zu machen, braucht der Autor mehr Zeit als ein anderer und hat nicht Raum für vielerlei äußeres Geschehen. In Paris ist man deshalb nicht weit davon entfernt, Bernard langweilig zu finden. Es scheint uns aber, dass er der innigste, schlichteste Ausdruck für jene besondere Geistesrichtung der Jugend ist, die wir zu umschreiben suchten; es scheint uns, dass er weiter gekommen ist als Géraldy in der Kunst, Hohles, Literarisches auszuschalten. Eine andere Frage allerdings wird es sein, welche Entwicklungsmöglichkeiten diesem Theater offen stehen. Wer vermöchte sie zu beantworten? Vielleicht droht es dahin zu führen, wohin auch das Theater Pirandellos auf einem andern Wege münden könnte: zur Aufhebung, zur Negation des Theaters. Aber an der Wegbiegung steht wohl, noch unerschaut, die neue Jugend, die neue Zeit.

MAX KONZELMANN

ANMERKUNGEN

DIE ZAUBERLEHRLINGE

Hat der neue Hexenmeister sich doch einmal von Nancy weg und wie der Rattenfänger von Hameln auf eine Vortragstourné begeben! Nun können die Zauberlehrlingsinnungen erst so recht seine Wort' und Werke sich merken und den Brauch, um mit Geistesstärke Wunder auch zu tun. Was nur zu seinem Zwecke erst hervor der alte Meister rief, der neue tut's zu wohltätigen Zwecken und verkündet den ganz Ohr dasitzenden Lehrlingsscharen, dass alles gar keine Hexerei sei, sondern bloß Methode. Keiner brauche da verzweifelt nach dem Herrn und Meister zu rufen, wenn er seines Geistes nicht mehr mächtig sei, jeder könne sich kraft seines souveränen Willens höchstselbst Bemeisterer und Beherrscher nennen. Das alte Meisterwort bleibt bestehen:

In die Ecke,
Besen! Besen!
Seid's gewesen!

Zum Besen kann natürlich jeder seinen eigenen Stecken dazustecken. Die Hauptsache ist ja, dass man alles für einen Besen- oder Pappenstiel hält, was man in die Ecke bannen will. Von einem Vergessen des Wortes kann vollends keine Rede mehr sein; die Zauberlehrlinge landauf landab sind organisiert und