

DIE WELT ALS BÜHNE

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 Ungleichzeigkeiten 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 theatrale 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 Stanislavskij, 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 Kammerpiel 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.

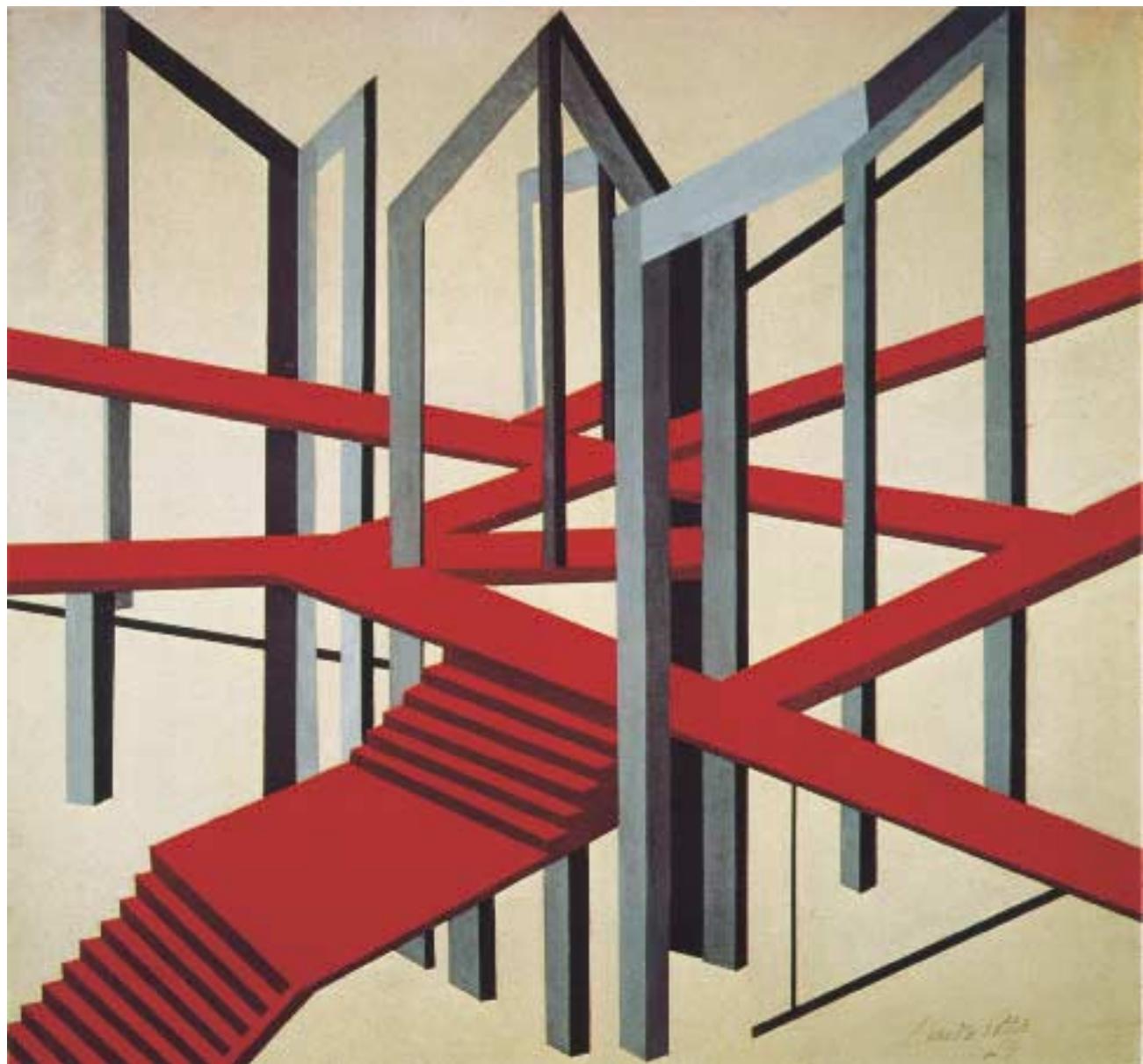
So war das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sicherlich mehr als in früheren Perioden seiner Geschichte durch ein Nebeneinander und eine Vielfalt unterschiedlichster ästhetischer Richtungen, Konzepte und Stile geprägt, in denen sich nicht nur die Dynamik des Experimentierens, 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 umfänglichen 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 Drittelpartie des 20. Jahrhunderts. Sie schufen auch für das Theater ein Klima der Innovationen und der »Revolutionen«. 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 Herrschaftsland 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 ermöglichte 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: Kostümwürfe zu Renauld et Armide von J. Cocteau, 1943



M. Georges-Michel:
Uraufführung von Parade
im Théâtre du Châtelet,
Gemälde von 1917. v.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 Stücks 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, 47 ff) Das Jahr 1908 stellte in der Entwicklung dieses neuen Mediums eine Zäsur dar. War das Kino bis dahin eine Form plebeischer 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 Komödiennautor 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 Lugné-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, 22ff)

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 absurd 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.