

DIE WELT ALS BÜHNE

---

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



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

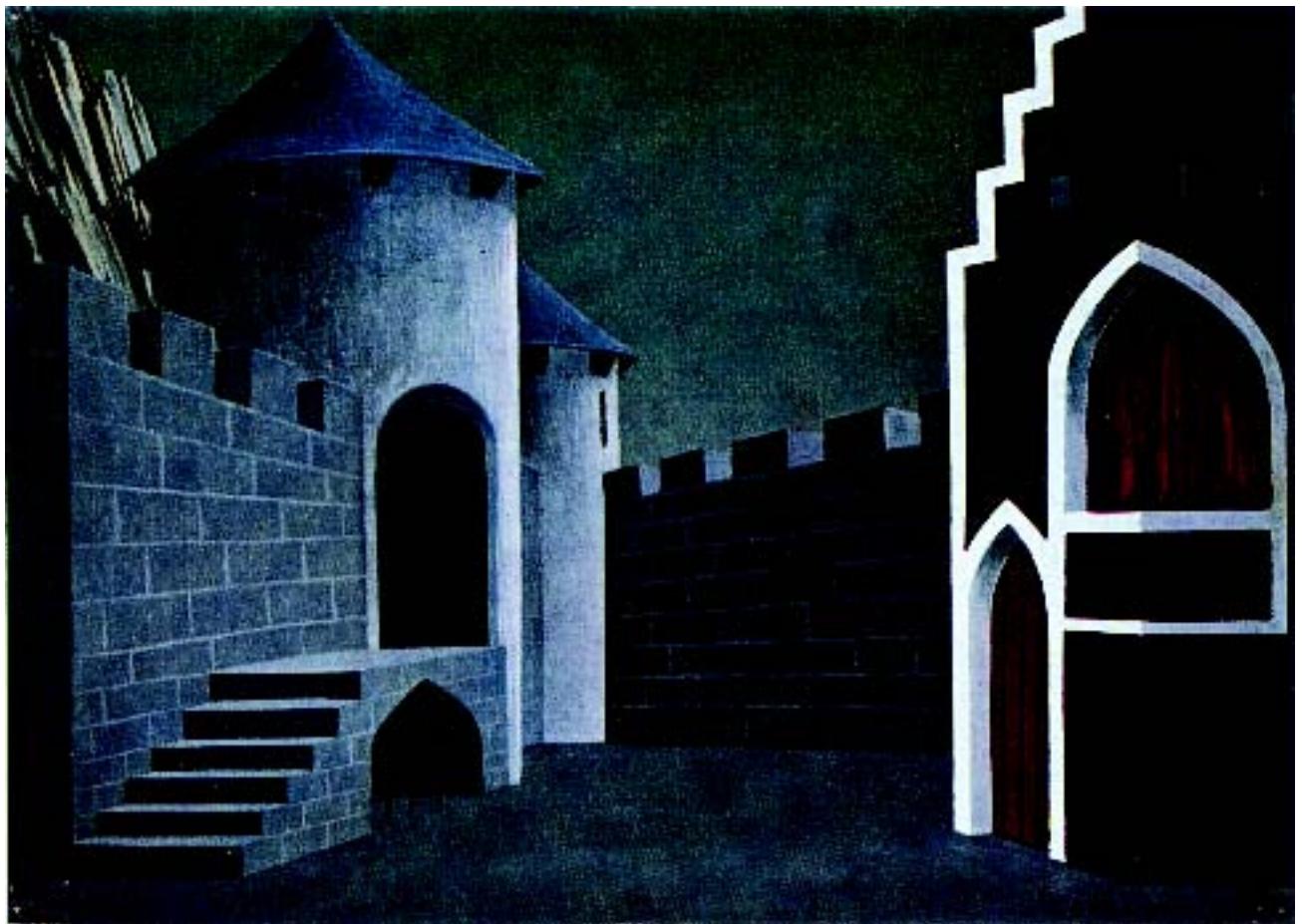
## Frankreich

### *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 Algier 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 Staatsoberhaupts inne, zog sich jedoch von der Politik zurück, als seine Idee einer Präsidialregierung in der Verfassunggebenden 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 höchstbrisanten 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 radikaldemokratischen 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 radikalierte 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 bösartig; 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. Barault. 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 theatrale Bildewelt. 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 Theaterrichtung 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 aufgekommen 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 (1889–1963) 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 absurdem Theaters. Zudem hatte sich das politische Klima in Frankreich grundlegend verändert. Es verschärft 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 Linkssopposition 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 Traditionsbinding 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



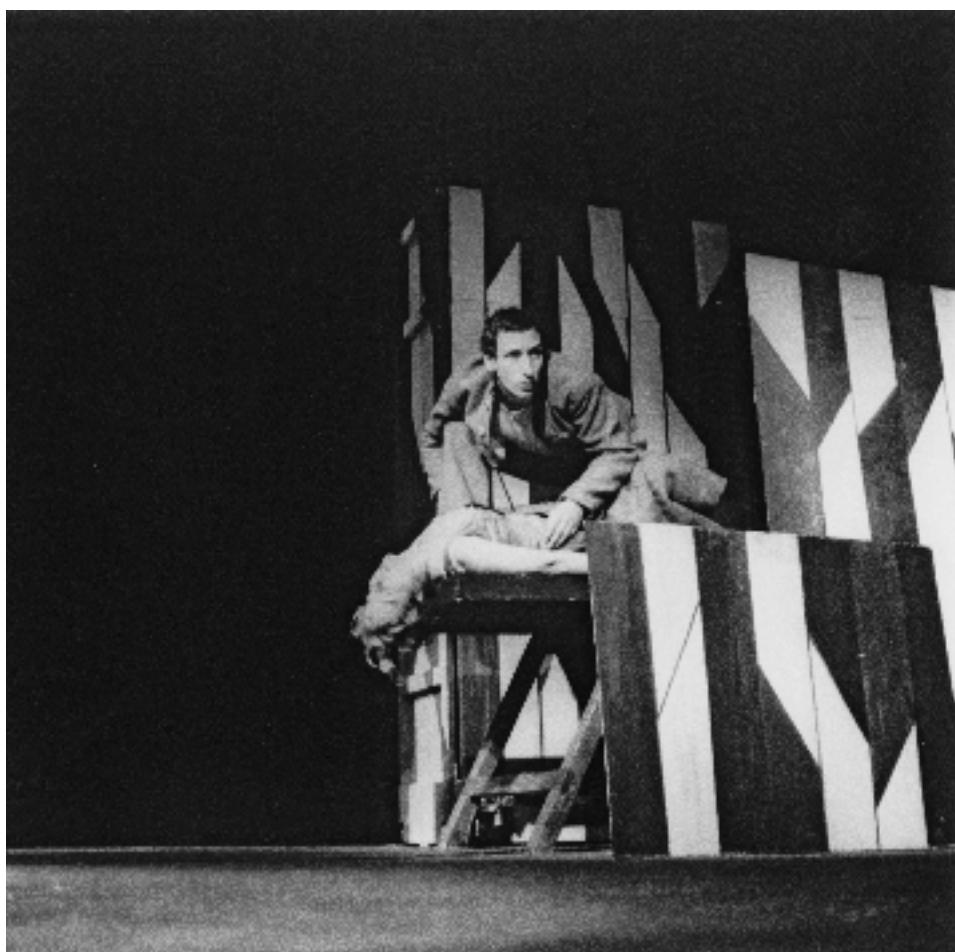
D. Marion: L'Affaire Fualdès. B.: Douking.  
Théâtre du Vieux-Columbier, Paris 1951

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 Lizzenzen 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 müßten sich Staat und Kommunen künftig stärker bei der Subventionierung der Theater engagieren, um diese von allzu einengenden ökonomischen Zwängen