

Französisches Theater der Avantgarde

Anmerkungen zu einem Buche über acht Autoren, mit acht Theaterstücken

Hans Schwab-Felisch, der das Vorwort zu dieser Auswahl französischer Theater-Avantgardisten geschrieben hat, sagt: „Oft genug ist es schwer zu unterscheiden, ob ein Angehöriger der Avantgarde sich in der Spitze, im Vortrupp oder im Haupttrupp bewegt oder ob er schon gar wieder beim Gros angelangt ist, das der Avantgarde zu folgen pflegt. Auch soll es vorkommen, daß Avantgarden sich im Kreis bewegen.“ Damit hat er eigentlich den Begriff der Avantgarde bereits ad acta gelegt und zu Recht.

In den zwanziger Jahren war der Dadaismus für ein paar Jahre die Avantgarde, und zwar nicht nur auf dem Gebiete des Theaters, sondern auch in der Literatur und in der darstellenden Kunst. Der im allgemeinen mißverständene Dadaismus handelte nach der Devise „Was fallen will, das soll man auch noch stoßen“. Er stellte fest, daß nun endlich ein Ende sein müsse mit den „Schlachtenbildern“ der sogenannten Marinemaler oder mit Porträts, die von „Hofmalern“ als Fotoersatz hergestellt wurden. Deshalb zerfetzte er sie in effigie und klebte sie in bewußter Willkür wieder zusammen, etwa zu Collagen mit aufgesetzten Federn, und provozierte so Skandale (siehe den Maler Wollheim!) Er wollte unter allen Umständen Anstoß erregen, Schocks auslösen, und gegen ausgeleierte Lyrik setzte er Dichtungs-Fetzen. „Da da“ sollte nach solchem Kunst-Weltuntergang als das Ur-Da! Da! eines Säuglings erklingen, eines unschuldigen Wesens, das zum erstenmal Gegenstände dieser Welt wahrnahm.

Im Vergleich zu diesem Avantgardismus wirken die Autoren des Albert Langen-Georg Müller'schen Buches (die im einzelnen behandelt werden sollen) als verhältnismäßig zahm, in dem Sinne nämlich, als sie nie eine kultivierte Schreibweise verleugnen, und wäre es zuweilen auch nur in den Regieanweisungen. Je größer ein Theaterautor, um so kürzer sind seine Regieanweisungen. Hier sind die Anweisungen zuweilen so minutiös, daß man sich die Aufführung ersparen kann, schon deshalb, weil es kaum einem Regisseur gelingen wird, das Soll an Vorschriften zu erfüllen.

Nimmt man ein Drama von Kleist oder von Shakespeare zur Hand, so genügt ein einziger Schachtelsatz, um den Schauplatz und das kommende Geschehen auszubreiten. Es liegt daran, daß sie wußten, wie man exponiert, steigert und löst. Der Erlebende war auch deshalb sofort gespannt, weil die Gestalten wirkliche Wesen waren, die sich nie anders verhielten, als ihrem Charakter entsprach.

Da nun die französischen „Avantgardisten“ von der Auflösung des Charakters, von der Vermassung des Menschen, von der allen inne-

wohnenden Angst und von ihrem Verfallensein ausgehen, ist der Charakter nur noch in Rudimenten vorhanden, und so verschwinden bei den acht Autoren des Buches die Namen der einzelnen; nur zwei sind übriggeblieben. Alle anderen sind typisiert (der Student, der Dolmetscher usw.) und bei dem dramaturgisch schwächsten (Jean Tardieu) noch mit Beiwörtern überladen (die beleidigte, aber herausfordernde Dame). Dessen Stück „Die Liebenden in der Untergrundbahn“ wäre allenfalls ein Ballett, doch ist es als solches viel zu sehr mit Text belastet.

Und nun die Autoren

Was wollen die französischen Avantgardisten? Ob sie Schiller gelesen haben, der im Jahre 1797 an Goethe schrieb: „So viel ist mir bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen, eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüberstehen.“ Die in Frage stehenden Autoren haben sich für Gespenster entschieden.

Da ist Jean G  net mit seinem Stück „Wände überall“, das die Ausweglosigkeit für alle Menschen in Algerien darstellt und mit so viel Schimpfereien und F  kalismen „angereichert“ ist, daß die Schockwirkung sich durch Monotonie aufhebt. G  net opfert dem Altar der Obszönität, der im Mittelpunkt heutiger Bestseller-Literatur steht, eine gehörige Portion.

Haargenau das Gegenteil findet man bei Georges Schehad  , der in seinem Szenenm  rchen „Sprichw  rterabend“ wie die leibhaftige Tugend einherschreitet und ein   bersoll an sacharins   en Bildern heraufbeschwört (Portier zu sich selbst: „Ein Schelm von einem Mädchen: Wie das Gefälle meiner Mütze.“) Man müßte d  s Stück so s   , so leise inszenieren, daß die Benommenheit der Zuschauer plötzlich umkippt und sich in einem unbändigen Gelächter Luft macht. Schehad   erinnert an Willems, und Strindberg ist der in ziemlicher Höhe thronende Urahn dieser Autoren.

Vielleicht wäre sogar zu erwägen, einen Kicherer — aus dem Publikum — einzubauen. Hier ein paar Proben aus dem Stück: „Nicht wahr, Philipp der Erschreckende?“

„Zwingen Sie Ihre Augen, die Scheiben zu durchbohren — wie Tierb  ndiger.“

„Ich habe bloß zehn Finger, all diese Gedanken zu erhaschen.“

Oder:

Sola: Man soll Zigarren rauchen, Herr Faton. Faton (tut bescheiden): Womit? Woher das Geld nehmen?

Topoloff (ironisch): Aus den Schatzkammern der Seele, Herr Faton.

Sola: Warum auch nicht. (ab)

Faton: Genauso gut könnte man die Jungfrau Maria sch  mahen, die als ganzes Hab und Gut einen Esel und einen Sohn besaß.

*

Von Jacques Audiberti wurde der Zweakter „Der Glapioneffekt“ aufgenommen. Drei Personen, der Arzt, seine Gattin und ein Besucher, der Hauptmann, unterhalten sich über Weltraumangelegenheiten. Da der Hauptmann nichts Gescheites davon weiß, r  t ihm der Arzt, sich mit der Psychologie zu beschäftigen. Auf diesem Gebiete sei der Glapioneffekt Herr und Meister (nach seinem Erfinder Glapion). Als der Hauptmann fragt, was das sei, wird er belehrt: „Das Leben besteht aus Illusionen. Manche nehmen Gestalt an. Diese bilden die Realität.“ Und nun verwandelt sich die Szene ins Phantastische, in das —   ber den Operationsstrecktisch des Arztes — der Alpdruck, der Schock eingebaut wird. Es geschieht den drei Personen, die sich verfremden, so viel traumhaft Widersprüchliches, daß einem bald der Kopf brummt, und das einen ärgert, weil es dem Autor nicht gelingt, das Unterbewußtsein auszuschalten, das einen vor diesem Psychosalat immer wieder warnt. Bei der Lektüre hat man den Vorzug, Seiten   berschlagen zu können. Das Stück, in zwei Akte geteilt (eine Grand-Guignolszene wird wüst durchschnitten), endet mit der unterbrochenen Anfangsszene, in der der Arzt das letzte Wort spricht (zu seiner Frau): „Und du, Monique, meine Prinzessin für's Leben, gib mir als Beweis deiner vielleicht wie alles andere tr  geri-

schen Gegenwart ein K   chen, ein samtenes K   chen bis morgen früh.“

Dieses Stück wäre allenfalls ein kabarettistischer Sketch, doch der Autor expandierte es, statt es zu komprimieren. Es wäre ein brauchbares Black-out geworden.

*

Arthur Adamow steuerte das Stück „Alle gegen alle“ bei. Ein solches Stück braucht in der heutigen Zeit, wo die politischen Gänsefüßchen häufig gewechselt werden, weder Anfang noch Ende zu haben, und es hat sie denn auch nicht. Auch hier die schwächliche Regieanweisung gleich zu Beginn: „Es ist wichtig, daß der junge Mann, die junge Frau und Noomi sofort die Sympathien des Publikums

gewinnen". Diese vorweggenommene Charakterisierung beweist die Pseudodramatik des Ganzen. Das Stück hört mit vier Schüssen auf.

Was die Aufzeigung des Absurden im heutigen Kriege anbelangt, so sah man vor sieben Jahren einen vorzüglichen amerikanischen Film, der dieses Thema hervorragend behandelte, und zwar auf komische Weise. Diese Komik — Soldaten wechselten mit ihren Mützen die Fronten — schuf das Grauen, das den Unsinn des heutigen Krieges beweist.

Es dürfte unmöglich sein, das Absurde besser darzustellen, als Sartre es in seiner Erzählung „Die Mauer“ getan hat.

*

Es folgt ein J o n e s c o, und zwar „Amédée“ oder „Wie wird man ihn los?“ Ein Ehepaar wohnt in Zurückgezogenheit und hat einen triftigen Grund: der Gatte hat einen jungen Mann getötet, der seit Jahren im Nebenzimmer liegt und dessen Leiche sich ausdehnt. Pilze im Zimmer sind seine Vorboten. Nun gibt es nicht etwa so etwas wie Reue, sondern nur die Sorge, was man mit ihm machen soll, wenn er das Zimmer sprengt. Schließlich bugsiert der Mörder den Leichnam durchs Fenster hinaus, kann aber nicht verhindern, daß er sich in ihn verwickelt; so schweben beide davon.

Soll man es kürzer sagen? Der Komplex des Mannes, personifiziert in einem Leichnam, wird in die Unendlichkeit gehoben. Man denkt an Chagall, doch fehlt Jonesco dessen Herzensreinheit. Lösung: keine! Statt dessen Perpetuierung eines Komplexes. Reiner Grand Guignol.

*

Boris V i a n endlich steuert „Die Reichsgründer“ bei, Titel, über den man sich besser gar nicht erst den Kopf zerbricht (vielleicht gehört er zu einem anderen Stück.)

Der Untertitel ist besser. Er heißt „Das Schmürz“ und eben dies ist eine Puppenlemure, die im Hause herumliegt. Jedesmal, wenn die Familienmitglieder einen Gemeinplatz von sich geben, fühlen sie einen Gewissensstich und den gibt ihnen das Schmürz (Monsieur Vian, der Autor, hat sich da eine echt deutsche Wortbildung ausgedacht). Der Vater (mit Mutter und Tochter) ist auf der Flucht vor sich selbst und zieht in immer kleinere Zimmer, nicht ohne das Schmürz. Als er einmal sagt: „Im Schoße der Familie fühlt man sich doch am wohlsten“, ist der Stich besonders heftig, und da peitscht er das Schmürz mit „unglaublich wilder Grausamkeit“. Zum Schluß gibt es kein Zimmer mehr, denn man ist auf dem Dachboden angelangt. Die Neurose des Vaters blüht auf. Er hält einen achtseitigen

Monolog und „quillt“ dann vom Dachfenster aus in die Tiefe. Regieanweisung: „Vielleicht öffnet sich die Tür, und es treten ungenaue Schattenbilder in das Dunkel, lauter Schmürze ...“ (Vorhang).

*

Das wär's. Nein, das ist es noch nicht. Folgt noch Fernando Arrabals „Picknick im Felde“. Wiederum absurde Situation: Zwei Soldaten (Feinde) stoßen auf die Eltern des einen, die hier ihr Picknick abhalten wollen. Der Vater prahlt von seinen Taten als Kavallerist. Bei einem Bombenangriff öffnet Frau Mama ihren Schirm. Schließlich tanzt man zum Grammophon. Maschinengewehrgarbe. Alle tot. Sanitäter. (Vorhang).

Wer sich durch das Buch gearbeitet hat, bleibt müde zurück. Müde von so viel Bemühung um die Aufklärung von Zeiterscheinungen, die sich auf diese Weise nicht aufklären lassen, sondern die die Verunklärung nur potenzieren. Fazit: der Grand Guignol rückt vor. Diese Randerscheinung (des Pariser Grusel- und Grausamkeitstheaters) wird zum zentralen Anliegen. Der Alptraum wird zelebriert.

Und nun wäre es an der Zeit, zur Erholung von Epidermisstücken, Glapioneffekten und epigonalen Dada-ismen zur Lektüre eines D r a m a s oder einer K o m ö d i e, etwa eines Sophokles oder Molière zu schreiten, damit die am Boden schleifenden Maßstäbe für Theater und Szene wieder aufgerichtet werden können.

Wenn übrigens einer glauben sollte, die existenzielle Angst des Menschen sei etwas Neues oder gar eine Erfindung unserer Zeit, so sei ihm angeraten, Shakespeares „Falstaff“ genauer zu untersuchen. Der hat alles vorweggenommen, und was den Schock anbelangt, so erinnere man sich, daß der gar nicht so unmenschliche Dickwanst sich zuerst unter einer Leiche verbarg, sie dann erstach und sie endlich im Triumph auf seinen Schultern zum Prinzen Heinrich brachte. Um das darzustellen, brauchte er keinen Theaterabend, sondern eine Szene von wenigen Minuten. **Hans Schaarwächter**