

**Untersuchungen zur Struktur der frühen
Theaterstücke André Obeyes**

**Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors
der Philosophie
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften,
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische
Sprachen und Literaturen
der Universität Hamburg**

**vorgelegt von
Joachim Kwaysser
aus Losdorf / Tschechien**

Hamburg, im September 2007

**Als Dissertation angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften,
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische Sprachen und
Literaturen**

der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten

von Professor Dr. Klaus R ü h l

und Dr. Jutta L i e t z

Hamburg, den 21. Januar 2009

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	1
Einleitung	3
1.1 Obeyes Werk, seine Theaterpraxis und das theatralische Umfeld im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts	
Literarische Anfänge	3
Obey und die <i>Compagnie des Quinze</i>	17
Zum epischen Theater	22
Zur französischen Theatergeschichte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	24
Einflüsse auf Obey	28
Besondere Bedingungen für Obeyes Theater	40
1.2 Zum Stand der Forschung	46
1.3 Zielsetzung, methodische Überlegungen, Arbeitsschritte	51
2 Hauptteil: Textbeschreibungen und Analysen	64
2.1 <i>Noé</i>	
Einführung	64
Darstellung der Geschichte auf der Achse der Sukzession	70
Untersuchungen zum Stück und seiner Struktur	86
2.2 <i>Le Viol de Lucrèce</i>	
Einführung	126
Die Ebene der Darstellung	131
Die Récitant-Figuren	150
Weitere Aspekte einer strukturellen Betrachtung	165

2.3	<i>Bataille de la Marne</i>	
	Einführung	181
	Darstellung der Handlungsstruktur	194
	Das chorische Element	205
	Zur Korrelation spezieller Zeichen und Bedeutungen	215
2.4	Sonderstellung von <i>Loire</i> ; Ausblick auf <i>Revenu de l'Etoile</i>	
	<i>Loire</i>	227
	<i>Revenu de l'Etoile</i>	249
3	Schluß	271
4	Bibliographie	285
4.1	Verzeichnis der benutzten Literatur	
4.1.1	Primärtexte / Quellen	285
4.1.1.1	Obey	
	Theaterstücke	285
	Artikel, Aufsätze, Interviews	287
	AV – Medien	
4.1.1.2	Andere Autoren	288
4.1.2	Sekundärliteratur	290
4.2	Bibliographische Ergänzungen zu Obeyes Theater	299
	Gesamtausgabe	299
	Chronologisches Register der Theaterstücke	299
	Hörspiele, Übersetzungen, Adaptionen	303
	Synopse der Rezensionen und Artikel zu den untersuchten Stücken	304

	<i>Noé</i>	304
	<i>Le Viol de Lucrece</i>	309
	<i>Bataille de la Marne</i>	314
	<i>Loire</i>	316
	<i>Revenu de l'Etoile</i>	317
5	Anhang	319
5.1	Übersicht über die späteren Stücke Obeyes	319
5.2	Abbildungen	327
	Abb. 1. Bühne des <i>Théâtre de l'Athénée Saint Germain</i> vor dem Umbau	327
	Abb. 2. Bühnenbild von André Barsacq für <i>Le Viol de Lucrece</i>	328
	Abb. 3. Abbildungen der Bühne des <i>Vieux-Colombier-Theaters</i>	329
	Abb. 4. Bühnenbild zu <i>Loire</i> von Théodore Strawinsky	330
	Abb. 5. Bühnenfoto von Monys Prad und Auguste Bovério (<i>Loire</i> und <i>Le Pêcheur</i>) - <i>Les Filles de Loire</i>	331
	Abb. 6. Masken und Kostüme von Marie-Hélène Dasté (<i>Les Filles de Loire</i> und <i>Le Renard</i>)	332
	Abb. 7. Fotografien von Masken und Kostümen von Marie-Hélène Dasté (<i>Le Chêne</i> und <i>Le Hibou</i>)	333
	Abb. 8. Masken und Kostümentwürfe für <i>Noé</i> von Marie-Hélène Dasté	334
	Abb. 9. Emblem des <i>Vieux-Colombier-Theaters</i> und der <i>Compagnie des Quinze</i> - <i>Die Association André Obey</i>	335

Eidesstattliche Erklärung

Abstract

Vorbemerkung

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit dem Dramatiker André Obey (1892–1975), der jahrzehntelang im französischen Theater des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte, um dessen Werk es aber seit längerem merkwürdig still geworden ist. Das geht sogar so weit, daß ein ausgesprochen breit angelegtes, vier großformatige Bände umfassendes Kompendium wie der unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter von Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty und Alain Rey herausgegebene Dictionnaire des littératures de langue française (Paris, Bordas, 1987) ihn nicht einmal eines Eintrags würdigt.¹

Eine Arbeit, die sich um den (zu Unrecht) in Vergessenheit geratenen Autor bemüht, tut also gut daran, zunächst die Charakteristika seines Werks, seiner Theaterarbeit und seines Umfelds einführend zu präsentieren. Dieser Präsentation (1.1) wird sich ein Überblick über den Stand der Forschung anschließen (1.2), dem am Ende die Darlegung des Erkenntnisinteresses und des Ziels der eigenen Untersuchung sowie der methodischen Prinzipien des Vorgehens folgen werden (1.3). Intendiert ist die, zumindest partielle, Beseitigung eines spürbaren Mangels durch die gründliche, exemplarische Analyse eines eingegrenzten Textcorpus.

Eine für die Absichten der Untersuchung sinnvolle Wahl stellen die Stücke der chronologisch engen (1930 – 1933), aber entscheidenden und überaus fruchtbaren Umbruchphase in der theatralischen Produktion des Autors dar. Es handelt sich um Noé (1931), Le Viol de Lucrèce (1931), Bataille de la Marne (1931) und Loire (1933),² die den Vorzug einer gewissen Homogenität Homogenität für sich beanspruchen können, insofern sie in die innovative Theaterkonzeption des Theoretikers und Regisseurs Jacques Copeau involviert

1 Immerhin widmet ihm das Larousse-Lexikon einige Zeilen: Dictionnaire de la littérature française et francophone, Jacques Demougin, Paris 1987, Bd. 3, S. 1024. Auch Winfried Englers Lexikon der französischen Literatur (Kröners Taschenausgabe 383), Stuttgart³ 1994, S. 700 f., läßt ihn nicht unerwähnt.

2 Die Daten beziehen sich jeweils auf das Jahr der Erstaufführung. Das als Ausblick einbezogene spätere Stück Revenu de l'Etoile (abgeschlossen 1939, aufgeführt 1947) markiert eine Art Neuanfang, besonders im Hinblick auf Obeyes episches Theater. Der noch in den ausgewählten Zeitraum gehörende Einakter Vénus et Adonis (1932) figuriert aus naheliegenden Gründen («d'après le poème de Shakespeare»), aber auch wegen struktureller Unergiebigkeit nicht im Textcorpus.

sind und, damit verbunden, allesamt für eine die Neuerungen dynamisch vertretende Schauspielertruppe, die *Compagnie des Quinze*, geschrieben und in enger Zusammenarbeit mit dieser szenisch realisiert werden. Zugleich können sie als Paradigmen des nicht weniger als 22 Stücke umfassenden dramatischen Gesamtwerks (Gemeinschaftsproduktionen und Bearbeitungen fremder Texte nicht eingerechnet) des Autors gelten.

1 Einleitung

1.1 Obeyes Werk, seine Theaterpraxis und das theatralische Umfeld im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

Literarische Anfänge

Einige Bemerkungen zur schriftstellerischen Tätigkeit Obeyes in der Zeit vor seinem Zusammenschluß (1929) mit der Theatertruppe der „Fünfzehn“, *Compagnie des Quinze*, sollen seinen Werdegang schildern. Dabei soll sein Frühwerk abgegrenzt werden gegen das Schaffen in der Folgezeit, wobei auf bestimmte Elemente des Stils und der Komposition Bezug genommen wird, die für seine spätere Arbeit als Dramatiker von Bedeutung sein werden.

Schon früh gilt, neben der Literatur, seine Vorliebe der zeitgenössischen Musik, besonders Debussy, Ravel, Schmitt und Roussel. Mit 20 Jahren erwirbt er die *Licence ès lettres*, die *Licence en droit* und erhält den ersten Klavierpreis des Konservatoriums in Lille. Er hatte ein außergewöhnliches musikalisches Gehör und war ein exzellenter Pianist, was ihn jedoch nicht dazu veranlaßte, eine musikalische Karriere zu planen. Die Musik war jedoch für ihn lebenslang von ebenso fundamentaler Bedeutung wie seine Tätigkeit als Dramatiker. Neben seiner Vorliebe für die Musik hatte Obey noch eine andere Neigung, eine leidenschaftliche Begeisterung für den Sport, der im Hinblick auf seinen frühen schriftstellerischen Werdegang eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Nach einer schweren Kopfverletzung als Soldat im Ersten Weltkrieg schreibt er im Lazarett von Limoges seinen ersten Roman, Soldat, der jedoch nie veröffentlicht werden sollte. Nach dem Krieg läßt er sich in Paris nieder und beginnt seinen literarischen Weg als Journalist, Reporter und Chronist; er schreibt Kurzgeschichten und Erzählungen für literarische Zeitschriften, Musik- und Theaterkritiken sowie Sportartikel für verschiedene Tageszeitungen. Seine ersten Artikel erscheinen 1923 in dem Wochenblatt *Impartial Français*. In seinem Frühwerk finden sich vier Romane:

Le Gardien de la Ville (Paris, 1918).

L'Enfant Inquiet (Paris, 1920).

Savreux Vainqueur (Paris, 1923).

Le Joueur de Triangle (Paris, 1928).

Les plus jolies Histoires d'enfants (Paris, 1938), Auszug aus L'Enfant inquiet.

Für Le Joueur de Triangle erhielt Obey den *Prix Théophraste Renaudot*.

Hinzu kommen zwei Erzählungen¹ sowie die beiden Bände

L'Orgue du Stade (Paris, 1924).

L'Apprenti Sorcier (Paris 1926), die Essays und Zeitungsberichte enthalten, die der junge Schriftsteller in Zeitschriften und Periodika veröffentlichte, und mit denen er den Lebensunterhalt für seine Familie bestritt. L'Orgue du Stade enthält etwa 20 Artikel, die den Sport verherrlichen und die den Sportjournalisten, der Obey auch war, deutlich erkennen lassen.²

Bei einer Reihe von Texten handelt es sich um episch-lyrische Schilderungen der Finalwettkämpfe bei den Laufwettbewerben der Olympischen Spiele von Paris im Jahr 1924. Obeyes Interesse für den Sport hält sein Leben lang an. L'Apprenti sorcier, dem französischen Musikkritiker Emile Vuillermos, einem Anhänger der modernen Musik, gewidmet, enthält 25 Kurzgeschichten unterschiedlichster Thematik, z. B. Sport und Musik, *le tout Paris*, Automobile und *faits divers*.

Obeyes dramatisches Werk umfaßt insgesamt 22 eigenständig produzierte Stücke, 12 Bearbeitungen klassischer und zeitgenössischer Werke sowie dramatisierte Kurzgeschichten und Hörspiele für den französischen Rundfunk.

1921 schließt sich Obey dem Ensemble *Canard Sauvage* an, einer Gruppe von theaterbegeisterten jungen Schauspielern und Autoren, deren Wirkungsstätte

1 L'Homme qui ne voulut pas vieillir, veröffentlicht in *Le Correspondant*, VI, 273 (Paris, 10 oct. 1918) und Camarades rouski in *Revue de Paris* (Paris, 1^{er} déc. 1920). Sie sind nach Aufbau und Form der Gattung 'Novelle' zuzuordnen. – Ein kurzer Blick auf die narrativen Texte jener Periode kann schon einige Hinweise auf Obeyes kommende Hinwendung zum Theater liefern.

2 Anlässlich der Olympischen Spiele in London 1948 wurde Obey von der Sportzeitung L'Equipe gebeten, die Leichtathletikwettkämpfe zu kommentieren. Er erhielt 1965 den *Prix Pierre de Coubertin* für seine Verdienste auf dem Gebiet des Sportjournalismus.

das *Nouveau Théâtre* war. Sie hatten es sich zum Ziel gesetzt, neben ihren eigenen Werken auch solche moderner französischer Autoren aufzuführen. Die Theatertruppe, gegründet von Marcel Berger, hatte namhafte Theaterleute in ihren Reihen, z. B. Denys Amiel, Lucien Besnard, Gabriel Marcel, Emile Mazaud und Arthur Schnitzler. Zu den Freunden und Förderern zählten Prominente wie André Antoine, Tristan Bernard, Adolphe Brisson, Jacques Copeau und Auguste Rondel. Obey besucht regelmäßig die Proben der Truppe und findet Gefallen am Theater. Er hat durch das Zusammenleben mit den Schauspielern, durch die solidarische Anteilnahme an den alltäglichen Problemen, Zugang zu dieser für ihn neuen Welt, nicht zuletzt durch die Kontaktaufnahme zu den Theaterleuten der Zeit. Aus dieser Periode datiert das Stück

La souriante Madame Beudet (Paris, *Collection de l'Information théâtrale*, 1921), eine Tragikomödie in 3 Akten, die in Zusammenarbeit mit Denys Amiel, entstand.

1921, im gleichen Jahr, entsteht , ebenfalls in Zusammenarbeit mit Denys Amiel

La Carcasse. (Das Stück erscheint 1921 in *La petite Illustration*, 46, 30 juillet und im Verlag Albin Michel (Paris, 1926) zusammen mit La souriante Madame Beudet.)¹

1923 kommt das Stück

Les Amis de la dernière Heure (in *La Revue européenne*, 41, 1^{er} juillet 1926) heraus, eine Tragikomödie in 3 Akten.

Insgesamt ist die literarische Produktion Obeyes in seiner frühen Schaffensperiode äußerst vielseitig, bis zu der Zeit seiner Zusammenarbeit mit der *Compagnie des Quinze* im Jahre 1929, als er den Entschluß faßt, nur noch für das Theater zu schreiben. Obwohl er auch schon in der vorangegangenen Zeit einige beachtenswerte Erfolge als Theaterschriftsteller zu verzeichnen

¹ Später distanzierte sich Obey auch deutlich von seinen ersten beiden Theaterstücken. «Je n'accorde à ces deux pièces aucune importance et je ne les considère pas du tout comme étant de moi». In H. M. M. English, The Theatre of André Obey (Brighton, University of Sussex, 1971), S. 52.

hatte, sollte sich die erste Begegnung mit Copeau im Jahr 1924 als wegweisend für seinen weiteren Werdegang herausstellen, da dieses Zusammentreffen auf seine künftige schriftstellerische Tätigkeit prägenden Einfluß hatte.

Mit seinem ersten Roman Le Gardien de la Ville, der zwischen 1918 und 1919 entsteht, erweckt Obey den mittelalterlichen Lokalhelden Gayant aus Douai wieder zum Leben und läßt ihn anschließend zum Zeugen der Besetzung durch die Deutschen werden. Schon in diesem Erzähltext zeigt sich sein besonderes Talent, Handlungsvorgänge und Figurencharakterisierungen durch Dialoge zu gestalten, das sich im weiteren Verlauf seines Schaffens konkretisieren und schließlich in seinem Theater zur vollen Entfaltung kommen wird.

Der zweite Roman L'Enfant inquiet enthält zahlreiche autobiographische Züge, soll aber inhaltlich nicht weiter dargestellt werden, da er nur einen geringen Bekanntheitsgrad erlangt hat. Zu erwähnen ist allerdings der Aufbau, der in gewisser Weise an ein Theaterstück erinnert. Dem Einleitungskapitel, das mit einer Art Exposition gleichzusetzen ist, folgen vier gleichgewichtige Teile, die mit den Jahreszeiten überschrieben sind und den Eindruck von vier Akten vermitteln. Hinzu kommt die Dialogisierung großer Textpartien, die entscheidend dazu beitragen, die Handlung voranzubringen.

Auch der folgende Roman Savreux Vainqueur, der Colette gewidmet ist, enthält autobiographische Passagen, doch weniger zahlreich als in L'Enfant inquiet. Im Mittelpunkt der Handlung steht Savreux, der zusammen mit drei Kumpanen versucht, sich nach dem Kriegsende 1919 wieder in das normale Leben einzugliedern. Doch Savreux scheitert bei seinen Bemühungen und muß einsehen, daß er nichts mit einem geordneten Leben anfangen kann und im Grunde seines Wesens nur auf das unstete Leben eines Abenteurers aus ist. Der Schauplatz der Handlung ist die Gegend zwischen Bapaume und Lens, die nachhaltig vom Krieg heimgesucht worden war und dem Autor das notwendige Lokalkolorit lieferte. Obey zeigte sich später nicht sehr zufrieden, wie aus der nachgelassenen Korrespondenz hervorgeht, in der es einen

weiteren Hinweis darauf gibt, daß er seinen Weg noch nicht endgültig gefunden hatte.¹

Der erste Theatererfolg La souriante Madame Beudet kam in Kooperation zustande. Die Vorlage ist eine von Colette entdeckte Kurzgeschichte Obeyes, die sie Denys Amiel vorlegte. Er erkannte die Möglichkeiten für eine szenische Umarbeitung und schlug Obey eine Adaptation vor, ein Angebot, das dieser gern annahm. Die Uraufführung findet 1921 im *Nouveau Théâtre* statt, realisiert von der Theatergruppe *Canard Sauvage*. Das Stück wird begeistert vom Publikum und der Kritik aufgenommen. Es wird an verschiedenen renommierten Theatern gespielt, wie z. B. dem *Théâtre des Mathurins*, dem *Théâtre National de l'Odéon*, und findet schließlich 1935 Aufnahme in den Spielplan der *Comédie Française*. Obey erhält den *Prix Paul Hervieux* für das Schauspiel.

Der Plot soll hier nur in aller Kürze umrissen werden.² Schauplatz der Handlung ist eine Provinzstadt. Ein seit zwölf Jahren verheiratetes Ehepaar stellt fest, daß es sich gegenseitig entfremdet hat. Der Ehemann, Monsieur Beudet, in der Erstaufführung gespielt von Jacques Baumer, ist im Gegensatz zu seiner feinsinnigen, empfindsamen und musikliebenden Frau, dargestellt von Gréta Prozor, ein poltriger, tyrannischer und gelegentlich auch vulgärer Tuchverkäufer. Madame Beudet beschließt, die Waffe gegen sich zu richten. Ein Schuß löst sich; er richtet allerdings kein Unheil an. Monsieur Beudet schließt fälschlicherweise aus diesem Vorfall, daß seine Frau sich habe töten wollen, weil sie in ihrer Ehe unglücklich war. Er bereut sein Verhalten ebenso wie seine Frau. Und so geht das Eheleben voll gegenseitigen Verständnisses und Glücks weiter. Das Theaterstück wird ein voller Erfolg für die beiden Autoren; gleichwohl gab es eine Menge Startschwierigkeiten. So dauerte es eine Zeitlang, bis sich ein Verlag fand, um das Stück zu publizieren; es wird schließlich von Antoine in seiner Zeitschrift *L'Information Théâtrale* (1920) veröffentlicht.

1 In einem Brief aus dem Jahr 1968 an H. M. M. English äußert sich Obey folgendermaßen über seinen Roman: « Pas bon; trop d'adjectifs; je cherchais un style, je me cherchais.» und fügt hinzu «Ce livre n'est pas un roman : c'est une œuvre d'auteur dramatique sur un unique personnage.» In H.M.M.English, The Theatre of André Obey (Brighton, University of Sussex, 1971), S. 29.

2 Da die hier zur Debatte stehenden ersten Stücke Obeyes von untergeordneter Bedeutung für diese Arbeit sind und lediglich wegen der Eingrenzung des Themas der Untersuchung zur Sprache kommen sollen, mag ein kurzer inhaltlicher Überblick für diesen Zweck ausreichen.

Auch bei der Suche nach einem Theater traten Probleme auf, bis die Autoren beim *Canard Sauvage* ihre erste Chance erhielten. Für Obey war dies der Einstieg in die Welt des Theaters. Hier machte er seine ersten Erfahrungen als Bühnenschriftsteller und kam in Kontakt zu Schauspielern und Theaterleuten. Nicht zuletzt sammelte er beim *Groupe du Canard Sauvage* erstmals Erfahrungen sowohl hinsichtlich der Bedeutung der Bühne als Präsentationsort für seine Werke als auch hinsichtlich der schauspielerischen Arbeit. Die dramatische Koproduktion wird fortgesetzt mit einer weiteren dreiaktigen Tragikomödie. Im Jahr 1921 entsteht

La Carcasse.

Das Stück wurde 1922 vom *Comité de Lecture* der *Comédie Française* einstimmig angenommen, erlebte aber erst fünf Jahre später seine Premiere. Verschiedene Theater wollten es spielen, doch die beiden Autoren waren sich der besonderen französischen Empfindlichkeiten bewußt und verzichteten vorerst auf weitere Aufführungen.¹ Der Handlungsverlauf läßt sich folgendermaßen umreißen: Einem General im Ruhestand, Edouard Vernon, dem Protagonisten, wird übel mitgespielt von seiner Frau und ihrem Exliebhaber, was ihn jedoch ungerührt läßt, da die Beziehung von finanziellem Vorteil für ihn ist. Nicht einmal der Selbstmord seines Sohnes, der die Regimentskasse gestohlen hatte, führt zu einer Selbstbesinnung oder irgendeiner Veränderung in seinem Leben. Die Handlung ist statisch und dient hauptsächlich der Charakterisierung des Generals, der opportunistisch, auf

¹ Gewarnt durch die Aufführung *Tombeau sous l'Arc de Triomphe* von Paul Raynal, mit ähnlich heikler Thematik und die darauffolgenden Provokationen bestimmter Publikumskreise, hielt man das Stück zurück. Die Erstaufführung fand am 16. April 1926 in der *Comédie Française* statt. Angehörige der Armee, die Liga der Patrioten und die rechtsgerichtete Presse polemisierten auf das Heftigste gegen die Aufführung. Daraufhin ließen die Autoren nach nur vier Aufführungen ihr Stück vom Spielplan absetzen.

Es fanden nur eine wenige Inszenierungen statt, so z. B. im *Théâtre des Mathurins* (Reprise am 8. Dezember 1922), im *Théâtre National de L'Odéon*, unter der Leitung von Gaston Baty (die erste Aufführung fand dort 1928 statt). Dazu kamen Rundreisen in Frankreich und im Ausland durch die *Tournées Karsenty* und *Tournées Charles Baret*. Schließlich diente das Stück noch als Vorlage für einen Stummfilm unter der Regie von Germaine Dulac.

seinen Vorteil bedacht, nur um seine Ruhe und sein unbeschwertes Leben besorgt ist.

Danach verfaßt Obey sein erstes eigenständiges Theaterstück, eine Tragikomödie in drei Bildern mit dem Titel

Les Amis de la dernière Heure (1923).

Es wird im *Théâtre Albert I^{er}* erstmals aufgeführt, gespielt vom Ensemble des *Canard Sauvage*. Es geht in dem Stück um die bevorstehende Exekution eines zum Tod Verurteilten, die aus „technischen Gründen“ verzögert wird, wobei der Delinquent selber auf der Bühne nicht in Erscheinung tritt. Die Anregung, einen derartigen Stoffe zu dramatisieren, hatte Obey durch eine Zeitungsnotiz bekommen.

Das dramatische Geschehen spielt sich innerhalb einer knappen Stunde ab. Der Ort der Handlung ist ein Büroraum in einem Gefängnis. Obey läßt die sog. „Freunde“, die Repräsentanten der Justiz, angefangen beim Gardien-Chef, bis hin zum Procureur, Avocat, Aumônier und dem Médecin légiste, auf satirische Weise als egoistische und unmenschliche Karikaturen erscheinen, die nicht in der Lage sind, Anteil am Schicksal des Verurteilten zu nehmen und unfähig scheinen, menschlich zu empfinden. Sie sind nur mit ihren eigenen Belangen beschäftigt und haben die unmittelbar bevorstehende Hinrichtung verdrängt, als der Henker unerwartet eintritt und ankündigt, daß die Vollstreckung stattfinden kann. Sogleich nehmen die „Freunde“, ihre Rollen als ausführende Organe der Justiz wieder ein und bringen ihre Aufgabe zu Ende.

Auch diesem Stück ist kein großartiger Erfolg beschieden. Es wurde nur fünf- bis sechsmal aufgeführt und erst drei Jahre später in der *Revue Européenne* abgedruckt.¹ Der Unterschied zu den vorangegangenen Stücken ist deutlich sichtbar, z. B. in der Charakterisierung der Figuren durch ihre Sprache, in der Dialogführung und der ausgeprägten Fähigkeit, einen Stoff als Bühnenstück zu gestalten. Der zuvor gemeinsam mit Amiel eingeschlagene Weg zu einem realistischen Theater wird von Obey nicht fortgesetzt.

¹ Vgl. dazu die Ausführungen im Abschnitt *Einflüsse auf Obey*, S. 28 ff.

Das vierte Theaterstück, das dieser frühen Schaffensperiode zuzurechnen ist, ist Trio (1924).¹ Wie aus der Korrespondenz Obeyes hervorgeht, hatte er das Stück Louis Jouvet und Gaston Baty vorgelegt; beide zeigten anfänglich Interesse, doch das Projekt konnte letzten Endes nicht realisiert werden.

Das Stück weist einige neuartige Elemente der Gestaltung auf, die schon auf die kommende Periode in Obeyes Schaffen hindeuten. Die Handlung spielt in drei verschiedenen Bühnenbereichen.²

Der Ehemann, seine Frau und deren Liebhaber werden simultan auf drei unterschiedlichen Handlungsebenen dargestellt. In der Bühnenmitte befindet sich das Wohnzimmer von Edouard und Lucienne, das weiß beleuchtet ist. Robert, der jugendliche Liebhaber, stattet der Familie einen Besuch ab. Man unterhält sich über Alltägliches und tauscht Höflichkeiten aus. Der Ehemann gibt sich arglos und wahrt den Schein. Auf der linken Bühnenseite, die gelb beleuchtet ist, werden die Figuren von drei anderen Schauspielern gleichsam „gedoubelt“ und interpretiert. Die Gedanken und Gefühle der drei Akteure werden artikuliert: Robert möchte am liebsten nach Hause gehen, weil er sich langweilt; Lucienne ist verunsichert und befürchtet Reaktionen von seiten ihres Mannes; Edouard ist guter Dinge, da die beiden Missetäter nicht ahnen können, was er mit ihnen vorhat. Die dritte Szene spielt auf der rechten Bühnenseite, die grün beleuchtet ist. Es sind wiederum drei Schauspieler, welche die Rollen der Figuren übernehmen und dem Zuschauer vermitteln, was geschehen könnte, wenn sie sich deren Phantasien und Träume zu eigen machen würden. Das Stück endet damit, daß, nach Roberts Ankunft, Edouard kurz den Raum verläßt, um einen Telefonanruf entgegenzunehmen. In diesem vom Autor selbst wenig geschätzten Stück findet sich erstmals ein

1 Der Text liegt dem Verfasser dieser Arbeit nur als Typoskript des Autors in einer Kopie vor, die von Madame Obey zur Verfügung gestellt wurde. Verschiedene Bearbeitungen des Stücks führten schließlich zu der endgültigen Fassung (bestehend aus einem Akt), die dieser Arbeit zugrunde liegt.

2 Gemäß der Inszenierungsanweisung waren die drei unterschiedlichen Handlungszonen auf der Bühne genau gleich ausgestattet, jedoch unterschiedlich beleuchtet. «Ces trois scènes s'ouvrent sur le même plan, mais celle de gauche (jaune) est séparée, comme éloignée du public par un quelconque artifice de mise en scène, par exemple un rideau de gaze, également et plus encore, celle de droite à quoi deux ou trois rideaux de gaze donnent du recul, de l'irréalité.»

Ansatz, psychologische Vorgänge und Seelenzustände mit Hilfe von Akteuren darzustellen, die auf verschiedenen Spielebenen agieren, eine Methode, die schon auf sein episches Theater vorausdeutet. In den nachfolgenden Stücken wird diese Methode weiterentwickelt und auf vielfältige Weise angewendet, wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch dargelegt werden wird.

Allgemein ist zu den vier angeführten Erstlingswerken Obeyes zu sagen, daß sie thematisch vornehmlich gesellschaftskritisch orientiert sind und hinsichtlich des Aufbaus und der Struktur dem konventionellen realistischen Theater zugerechnet werden können. Es kündigt sich allerdings in Trio erstmals ein abweichender Strukturtypus an, der durch die Einführung unterschiedlicher Ebenen in das szenische Geschehen die dramatischen und dramaturgischen Gestaltungsmöglichkeiten erweitert. Die beiden von Obey allein verfaßten Theaterstücke können in ihrem Duktus und Aufbau, in ihrer Sprachgebung und in ihrem inneren Rhythmus schon als vorausweisend auf sein kommendes Theater angesehen werden. Obey vollzieht damit auch eine endgültige Abkehr vom Realismus, der in den beiden als Gemeinschaftsarbeit entstandenen Stücken vorherrschend war. Er sagt über sich selbst: « J'ai surtout cherché à styliser la réalité. »¹

Die ersten Versuche als Theaterautor waren von erheblichen Schwierigkeiten begleitet, wenn man bedenkt, daß von vier Stücken zwei nur gelegentlich auf der Bühne aufgeführt wurden. Hinzu kamen Probleme der Veröffentlichung.² Insgesamt ist die Bilanz des dramatischen Werks dieser frühen Schaffensperiode nicht sonderlich erfolgreich. Es war sozusagen die praktische Lehrzeit Obeyes, in der er Bühnenarbeit und Theaterwirklichkeit durch Zusammenarbeit mit Schauspielern kennenlernte, so jedenfalls äußerte er sich in seinem *Programme de Loire* über jene Zeit.³

1 Comœdia (Paris, 22 décembre 1923), *Le Premier Spectacle du Canard Sauvage* (ohne Seitenangabe).

2 Der Verlag Grasset kündigt bei der Ausgabe von L'Apprenti sorcier als weitere Werke die Theaterstücke Trio und Péril noir an. Eine Publikation ist jedoch nicht erfolgt.

3 In Programme de Loire, S. 110 (handschriftlich paginiert von der Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle). « J'avais l'idée de la scène. Ils m'en ont donné la réalité. Cette scène du Vieux-Colombier dont j'ai, en écrivant (,) la maquette sous les yeux, cette scène et comme-ci et comme-ça, avec ses proportions, son volume, sa construction, ses entraves et ses libertés, je puis dire, je suis fier de dire, que maintenant, je la connais comme un acteur. »

Trio bleibt vorerst sein letztes Theaterstück. Zur gleichen Zeit (1924) zeichnet sich durch die Begegnung mit Jacques Copeau, dem großen Reformator des französischen Theaters, eine Neuorientierung bei Obey ab. Er hatte ein Exemplar der Amis de la dernière Heure an Copeau geschickt, der, vom dramatischen Talent des Neulings in der Theaterszene begeistert, diesen zu einem Besuch in seine Garderobe im Anschluß an eine Aufführung im *Théâtre du Vieux-Colombier* einlädt. Diese Begegnung, von Obey selber als Schlüsselereignis bezeichnet, wird seine künftige Karriere als Dramatiker entscheidend prägen. Gleichwohl hatte diese „Offenbarung“ nicht unmittelbar zur Folge, daß Obey von nun an nur noch Theaterstücke schrieb.

Er war auf der Suche nach einer neuen Ästhetik des Schauspiels. Ganz allmählich wird bei ihm die festgefügte Struktur der traditionellen «pièce bien faite» aufgelöst; die Handlung ist weder notwendigerweise eine kausale Verknüpfung noch eine rein chronologisch geordnete Abfolge von Szenen bzw. Akten. Begriffe wie Exposition, Handlungsentwicklung bzw. Plot und Dénouement verlieren ihre bisherige Bedeutung; an die Stelle der traditionellen, das Drama konstituierenden Elemente treten andere künstlerische Optionen. Das Prinzip der «vraisemblance» wird aufgegeben zugunsten von anderen Mitteln, die innerhalb des dramatischen Gefüges rezeptionslenkend und strukturbildend eingesetzt werden. Die Sprache mit all ihren Registern wird aussagekräftig ins Spiel gebracht, von der Alltagssprache (einschließlich der Verwendung des Patois) bis hin zur sublimierten Sprache, von verbalen bis zu non-verbalen Äußerungen. Die gesamte Bandbreite sprachlicher, akustischer und optischer Codes wird verwendet. Hinzu kommt der Einfluß der Musik auf die Sprachgestaltung und Struktur in Obeyes Stücken, der durchgängig erkennbar ist.

In den vorangegangenen sieben Jahren hatte er einen Prozeß des Reifens hinter sich gebracht; seine Ideen über das Theater hatten sich in Ruhe herausbilden können.

Der Auftakt zu Obeyes eigentlicher dramatischer Karriere beginnt 1930 mit der Aufführung seines Dramas

Noé,

gespielt von der *Compagnie des Quinze* im *Théâtre du Vieux-Colombier*.¹

1940 greift Obey das Noah -Thema erneut auf, und schreibt ein Hörspiel in 6 Bildern mit dem Titel

L'Arche de Noé reprend la Mer,

in dem politische Probleme nach dem Münchner Abkommen von 1938 thematisiert und in die Noah-Geschichte integriert werden. Eine neue Version von Noé wird 1941 an der *Comédie Française* gespielt, inszeniert von Pierre Bertin. Schließlich gibt es noch eine musikalische Transponierung von Claude Arrieu; es handelt sich um eine Oper in 3 Akten und 5 Bildern, die 1931-1934 komponiert wurde. Die Uraufführung fand 1949 im *Théâtre Municipal de Strasbourg* statt.

1930 verfaßt er

Le Viol de Lucrece

in Anlehnung an Shakespeares Verserzählung The Rape of Lucrece. Die Premiere findet 1931 im *Théâtre du Vieux-Colombier* statt. Danach geht die *Compagnie des Quinze* mit dem Stück in England, Deutschland, Belgien und in der Schweiz auf Tournee. In Amerika konnte Lucrece in New York (1933) keinen Erfolg verbuchen, ein Umstand, der hauptsächlich auf eine problematische Inszenierung zurückzuführen war. Das Schauspiel erscheint 1943 wieder auf dem Spielplan des *Théâtre Hébertot*. 1961 spielt die Compagnie Renaud-Barrault das Stück in einer Inszenierung von Jean-Louis Barrault im *Odéon Théâtre de France*. Obeyes Viol de Lucrece war der Stoff für Benjamin Brittens zweiaktige Oper *The Rape of Lucretia* (1946, op. 37), Libretto

¹ Vgl. dazu die Ausführungen im Abschnitt *Obey und die Compagnie des Quinze*, S. 17.

von Ronald Duncan. Die Oper, eine Synthese aus Oper, Oratorium und Pantomime wurde 1947, in Paris, im *Théâtre Sarah Bernhardt*, und neuerlich, 1983, beim *Festival de Musique* in Albi aufgeführt.

1931 entsteht

Bataille de la Marne,

ein Stück, das von der für Frankreich entscheidenden Schlacht des Ersten Weltkrieges handelt. Obey wird dafür mit dem *Prix Brieux* ausgezeichnet. Die Erstaufführung findet im *Vieux-Colombier*-Theater statt. Tournée nach England folgen, wo das Stück sehr wohlwollend aufgenommen wird.

1932 folgt

Vénus et Adonis,

ein antiker Stoff, nach Shakespeares Vorlage bearbeitet. Das Stück erlebt seine Uraufführung 1932 in London, gespielt von der *Compagnie des Quinze* im Salon von Lady Cunhard, inszeniert von Michel Saint-Denis. In der Theatersaison 1932/33 steht das Stück im *Théâtre de l'Atelier* auf dem Programm, dargeboten von der *Compagnie des Quinze*.

Im Jahr 1933 wird

Loire

erstmals im *Vieux-Colombier* von der *Compagnie des Quinze* aufgeführt und erntet großen Beifall. Ein allegorisch-märchenhaftes Geschehen bildet den Handlungsrahmen, in dem es um ein außergewöhnliches Ansteigen der Loire geht und den damit verbundenen Kampf der Dorfbewohner gegen die Fluten.

1933 beendet

Don Juan

die Reihe der Theaterstücke für die *Compagnie des Quinze*. Die erste Fassung des Dramas, der noch zwei weitere folgen sollten, zeigt einen umhergetriebenen Helden, der vergeblich nach einem Sinn in seinem Leben sucht. Das Stück wird erstmals 1934 im *Palais des Beaux Arts de Bruxelles*, unter der Regie von Michel Saint-Denis, aufgeführt, mit Pierre Fresnay in der Rolle des Don Juan; ab 1934 wird es im *Globe Theatre*, in London, gespielt. In Frankreich kam es nie zur Aufführung.

Das Zusammenwirken Obeyes mit der *Compagnie des Quinze* markiert eine wichtige Etappe in seiner dramatischen Karriere. Obey hat zu diesem Zeitpunkt seinen Weg als Bühnenautor gefunden; er erfährt Unterstützung und Anregung von Copeau, mit dem er freundschaftlich verbunden ist. Copeau steht ihm ermutigend, bisweilen auch kritisch zur Seite, wie aus einer umfangreichen Korrespondenz hervorgeht. Leider war das Wirken der *Compagnie des Quinze* nicht von langer Dauer. Nach einer dreijährigen Phase großer Bühnenerfolge geht die Truppe 1933 auseinander. Obey widmet sich von jetzt ab ausschließlich dem Verfassen von Theaterstücken. Er findet zugleich seine Unabhängigkeit, um die von ihm anvisierten Themen, nach seinen eigenen Plänen, zu realisieren. Er beginnt eine Reihe von Bearbeitungen klassischer Texte und moderner amerikanischer Vorlagen, die allerdings nicht immer zur Präsentation auf der Bühne führen, sei es, daß er mit seinen Texten nicht zufrieden war, sei es, daß sich kein Regisseur fand, der das Wagnis einer Theateraufführung einging.

1935/1936 schreibt Obey seine zweite Don Juan-Fassung mit dem Titel

Le Trompeur de Séville.

ein Drama in 3 Akten und einem Prolog. Der Stoff, der auf Tirso de Molina und Molière fußt, hebt sich jedoch beträchtlich von den literarischen Vorlagen ab.

Das Stück wird 1937, von Copeau inszeniert, mit der Musik von Darius Milhaud, im *Théâtre de la Porte Saint-Martin* aufgeführt.

1937/1938 entsteht

Ultimatum.

Obey kehrt wieder zum Thema *Krieg* zurück. Diesmal ist es der Konflikt Österreich – Serbien, nach dem verhängnisvollen Attentat von Sarajewo, das zum Ersten Weltkrieg führen sollte. Es ist zugleich eine Chronik, die den Automatismus der Entstehung eines Krieges behandelt. - Das Stück ist nie aufgeführt worden.

1939 ist das Entstehungsjahr von

Revenu de l'Etoile,

ein an Pirandello (Sei personaggi in cerca d'autore) erinnerndes Stück, das jedoch erst 1947 in Baden-Baden, in der damaligen französisch besetzten Zone Deutschlands, seine Uraufführung erlebte, mit Valentine Tessier in der Hauptrolle, inszeniert von A. M. Julien. Es wird jahrelang in Deutschland mit großem Erfolg gespielt, wie das Echo in der Presse zeigt. Spätere Inszenierungen in Frankreich folgten, z. B. im *Théâtre de l'Île de France* (1965) oder im *Centre dramatique Firmin Gémier* (1967) und im *Théâtre des Arts Hébertot* (1984).

Obey hatte zu seiner Zeit nicht das, was man heutzutage *Publicity* nennt. Dies hatte zur Folge, daß seine Werke nur in geringer Auflage veröffentlicht wurden. Ein weiterer Grund, weshalb sein Theater nur einer relativ begrenzten Zahl von Theaterfreunden vorbehalten blieb und das breite Publikum nicht in dem Maße erreichte, lag zum einen an zeitpolitischen Umständen und zum anderen an Geldmangel, der nach dem Ersten Weltkrieg und der darauffolgenden Depression allgegenwärtig war. Dieser Umstand mag auch dafür maßgeblich sein, daß es bis in die sechziger Jahre keine vollständige Bibliographie seines Werks und der Rezeption gab. Dieses Thema soll hier jedoch nicht weiter verfolgt werden; es wird beim Forschungsbericht wieder zur Sprache kommen.

Was die Publikation der Theaterstücke angeht, so waren sie außer den oben angeführten Titeln nur in Theaterperiodika, Zeitschriften oder Sammlungen verfügbar, einige wenige waren auch als Abdrucke in englischsprachigen Veröffentlichungen erschienen.¹

Obey und die *Compagnie des Quinze*

Die entscheidende Wende vollzieht sich 1929 durch die Wiederbegegnung mit Copeau und durch das Zusammentreffen mit der *Compagnie des Copiaus*, die im *Théâtre des Célestins* in Lyon ein von Copeau bearbeitetes Stück mit dem Titel L'Illusion nach der Vorlage von Corneilles Illusion Comique spielt. Obey besucht regelmäßig ihre Aufführungen und verfolgt ihre Proben. Er ist begeistert von ihrer Natürlichkeit, Spontaneität und suggestiven Darstellungskunst. Er ist derartig von der Theatertruppe beeindruckt, daß er den Wunsch bekundet, sich ihnen anschließen zu dürfen. Auch die Theatertruppe war von der Notwendigkeit überzeugt, einen Autor zu finden, der die gleichen künstlerischen Vorstellungen und Ideen hatte und willens war, mit ihnen zusammenzuarbeiten. *Nolens volens* gab Copeau seine Einwilligung, und so fand Obey Aufnahme in die Gruppe und wurde zu ihrem offiziellen Autor. Noch im gleichen Jahr übergibt Copeau die Leitung des Theaters an Michel Saint-Denis, um sich für einen Posten an der *Comédie Française* zu bewerben.

Ein Jahr später wird die *Compagnie des Quinze* gegründet, eine Schauspielertruppe, die zum größten Teil aus den ehemaligen Mitgliedern und Anhängern der *Compagnie des Copiaus* bestand. So wurde Obey der offizielle Autor der „Fünfzehn“. Er schrieb Stücke für sie nach Maß, d. h. exklusiv auf die

¹ In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, daß die Texte, die für die vorliegende Untersuchung ausgewählt wurden, in dem Sammelband *Théâtre I* (Gallimard, Paris, 1948) vorliegen. Er enthält vier Dramen: Noé, Le Viol de Lucrece, Bataille de la Marne und Vénus et Adonis. Die Veröffentlichung weiterer Bände, vom Verlag Gallimard im Katalog angekündigt unter dem Titel Théâtre II (mit Loire, Le Trompeur de Séville und Revenu de l'Étoile) und Théâtre III mit (Ultimatum, Maria und La Nuit des Temps) kam nicht zustande.

Ein Überblick über das Leben und das spätere Schaffen Obeyes sowie kurze Anmerkungen zu den einzelnen Werken und ihrer Rezeption findet sich im Anhang ebenso wie ein Quellennachweis für die in verschiedenen Theaterzeitschriften und Sammlungen erschienenen Theaterstücke. Die von der *Association André Obey* ab 1975 neu aufgelegten Dramen sind in der Bibliographie (4.2: Gesamtausgabe, S. 300) aufgeführt.

15 Schauspieler zugeschnittene Theaterstücke. Er war der Senior und konnte seine Erfahrungen als Schriftsteller und als Theatermann in das Ensemble einbringen. Ein kongeniales Zusammenwirken war hergestellt durch die Tatsache, daß Obeyes Kunstideal dem der *Compagnie des Quinze* entsprach und *vice versa*. Die Zeit des Zusammenseins mit den Schauspielern, die gemeinsame Bühnenarbeit und das Theaterleben sind von prägendem Einfluß auf den Autor. Durch diese Zusammenarbeit vollzieht sich ein Umschwung in seinem Schaffen. Er findet das geistige Klima vor, das er für seine Arbeit benötigt. Der Dramatiker hatte nach seinem ersten zukunftssträchtigen Treffen mit Copeau im Jahr 1924 eine etwa siebenjährige Phase des Suchens, Experimentierens und Reifens hinter sich. Seine Vorstellungen vom Theater hatten sich in der Zwischenzeit konkretisiert. Es zeigt sich ein neuer Stil in seiner Dramenkonzeption. Durch seinen ständigen direkten Kontakt mit den Schauspielern konnte er sich ein Bild machen von ihrem künstlerischen Talent, ihren Fertigkeiten und, was für ihn stets von entscheidender Bedeutung war, von den besonderen Gegebenheiten ihres Arbeitsplatzes. Über die Bedeutung der Bühne für seine Theaterkonzeption wird noch an anderer Stelle zu reden sein. Obeyes Dramenproduktion trägt dem oben geschilderten Sachverhalt Rechnung und profitiert von den gegebenen Voraussetzungen, da der Autor als *playwright in residence* infolge seiner engen Verbindung mit dem Produktionskollektiv die Möglichkeit hatte, „die plurimediale Wirksamkeit seiner Texte zu prüfen und zu verbessern“ und somit Einfluß auf die Textrezeption zu nehmen (Pfister, S. 53). Was die Umsetzung des dramatischen Textes betraf, so war ein gemeinsames Handeln von Anfang an sichergestellt. Aufgrund der Ausbildung der *Compagnie des Quinze* und ihrer spezifischen Konzeption vom Theater konnte sie ihren typischen Inszenierungsstil, der allen an der Aufführung Beteiligten gemäß war, unter der Leitung des Regisseurs Michel Saint-Denis verwirklichen und weiterentwickeln.

Obey bringt ein breites Spektrum von Themen auf die Bühne, indem er sich teils von bereits vorhandenen Stoffen inspirieren läßt, teils aber auch eigene Ideen entwickelt. In den zu untersuchenden Stücken schöpft er sein Material aus biblischen, mythologischen, historischen, aber auch aus zeitgeschichtlichen Quellen. Die Wiederbelebung alter Mythen ist sicherlich ein Charakteristikum

seines Theaters. Hinzu kommen die Einbeziehung traditioneller Ausdrucks- und Gestaltungsmittel und die besondere Bedeutung, welche die Bühne für sein Theater hatte, Aspekte, die bei der Betrachtung der einzelnen Stücke zur Sprache kommen werden.

Der Auftakt dieser gelungenen und erfolgreichen Zusammenarbeit erfolgte am 17. Januar 1931 mit der Aufführung von Noé im *Théâtre du Vieux-Colombier* in Paris. Der biblische Stoff, der von Noah, seiner Familie und der Sintflut handelt, sollte ein Welterfolg werden und wurde in 12 Sprachen übersetzt.¹ Eine Überarbeitung im gleichen Jahr stellt die endgültige Fassung dar, die im *Vieux-Colombier*-Theater, in der Regie von Michel Saint-Denis, uraufgeführt wurde und, in Frankreich, in ganz Europa und in Amerika (in englischer Übersetzung) von namhaften Schauspielern auf den bekanntesten Bühnen der Zeit gespielt, begeisterte Aufnahme beim Publikum fand. Es ist bis heute sein am meisten gespieltes Stück.

Obeys steuerte für das Repertoire der *Compagnie des Quinze* insgesamt sechs Stücke bei, die große Bühnenerfolge werden. Aus diesem für die Theatertruppe verfaßten Zyklus wurden, wie schon in der Vorbemerkung notiert, für die vorliegende Arbeit die Dramen Noé, Le Viol de Lucrèce und Bataille de la Marne ausgewählt. Dazu kommen Loire, ein Stück, das wegen seiner Originalität zu einer besonderen Betrachtung herausfordert, und schließlich Revenu de l'Etoile (1938), ein Drama der zweiten Dekade, das als Paradigma für Obeyes episches Theater stehen kann. Vénus et Adonis, eine von Obeys bearbeitete Verserzählung Shakespeares (ein Akt), und Don Juan (ein Prolog, drei Akte; basierend auf der Vorlage von Tirso de Molina und Molière), bleiben bei der Textarbeit unberücksichtigt, da beide wenig Neues an Erkenntnissen für die Strukturuntersuchung liefern können.

Die Schauspielertruppe schrieb mit ihren Aufführungen in Frankreich, aber auch im Ausland (vor allem in England und in Amerika), dank der fruchtbaren Zusammenarbeit mit ihrem Autor Theatergeschichte. Noé und Le Viol de Lucrèce wurden im Jahr der Premieren 1931 von der *Compagnie des Quinze* in

¹ Vgl. Obeyes Vorwort zu Noé in *Théâtre I*, S. 11. Die Geschichte der *Compagnie des Quinze* und der Rezeption ihrer Theaterstücke ist kompiliert in der fünf Bände umfassenden *Collection Auguste Rondel* (Rt. 3732; 5 vol.) herausgegeben von der *Bibliothèque de l' Arsenal* (Paris, 1996).

Zum Erfolg von Noé in London, vgl. J. Gielgud, Early Stages (London, 1990), S. 154 –158.

London im *Arts Theatre* und danach im *Ambassadors Theatre* gespielt.

Die Gastspieltourneen nach England setzten sich in den Jahren 1932 im *New Theatre* fort mit Bataille de la Marne und Wiederaufführungen von Noé und Lucrèce. 1933 kehrten die *Quinze* mit Loire an die Themse zurück ins *Wyndham Theatre*, in dem auch Lucrèce und Vénus et Adonis zur Aufführung kamen. Im darauffolgenden Jahr fand die letzte Reise des Ensembles nach London statt.

Auf einige Stationen von Noé und Lucrèce in Amerika soll an dieser Stelle noch hingewiesen werden. Noé wurde im *New Theater* aufgeführt; Le Viol de Lucrece wurde ebenfalls in New York am Broadway im *Belasco-Theater* gespielt, mit Katharine Cornell und Brian Aherne in den Hauptrollen, allerdings ohne den Geist der ursprünglich intendierten werkgetreuen Interpretation der Stücke im Sinne Obeyes und der *Compagnie des Quinze* beizubehalten. Eine überarbeitete Fassung von Noé wurde von Arthur Wilmurt ins Englische übersetzt und in einer Neuinszenierung 1935 im *Longacre Theater* in New York aufgeführt, mit einem geteilten Echo von seiten der Kritik. Ansonsten gab es verschiedene Aufführungen von Noé. Vor allem im kleineren Rahmen fand das Stück Zuspruch, z. B. in Studenten- und Laientheatern oder bei kirchlichen Gruppen.¹

Die ebenfalls zum Frühwerk Obeyes zählenden zwei Don Juan-Versionen sind zu den weniger bedeutenden Stücken zu rechnen. Sie stellen ihn nicht zufrieden, so daß er mit L'Homme de Cendres (1947/1948) eine dritte, völlig neu bearbeitete Fassung des Themas vorlegte, das ihn derartig fasziniert haben muß, daß er sich über Jahre hinweg damit auseinandergesetzt hat.²

Don Juan wurde in Frankreich weder gespielt noch publiziert. Die Erstaufführung des Stücks fand 1934 im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel statt, inszeniert von Michel Saint-Denis, und dargeboten von einer inzwischen neuformierten *Compagnie des Quinze*. Im gleichen Jahr wurde es im *Globe Theatre* in London gespielt, konnte aber nicht an die Erfolge der vorangegangenen Theaterstücke Obeyes anknüpfen.

1 Eine ausführliche Darstellung der Rezeption der Stücke findet sich bei Clüver, speziell auf Le Viol de Lucrece und die Aufnahme am Broadway bezogen. Claus Clüver, Thornton Wilder und André Obey, Untersuchungen zum Modernen epischen Theater (Bonn, 1978), S. 246 – 247.

2 Vgl. Abschnitt *Literarische Anfänge* S.14 - 15 und Anhang (5.1).

Der Einakter Vénus et Adonis erlebte seine Premiere in Lady Cunhard's Salon in England (1932) und wurde erst ein halbes Jahr später im *Théâtre de l'Atelier* in Paris aufgeführt. Die *Compagnie des Quinze* ging danach, am Ende der Thatersaison 1934, auseinander. Hinter ihr lagen drei Jahre erfolgreicher Bühnenarbeit, die es in dieser Konstellation nicht mehr geben sollte.

Zum epischen Theater

Für das Thema dieser Untersuchung erscheinen Noé, Obeyes Erstling bei der *Compagnie des Quinze*, und die anderen ausgewählten Stücke auch deshalb als geeigneter Gegenstand, weil sich in ihnen bestimmte Gestaltungsprinzipien andeuten, die in der Folge fortgeführt und weiterentwickelt werden, womit u. a. das epische Theater, die Einführung chorischer Elemente und eine ganze Palette weiterer dramaturgischer Ausdrucksmittel aus Theaterformen wie dem Nô-Spiel, dem elisabethanischen Theater und der *Commedia dell'arte* gemeint sind. Es bietet sich an, diese kreative, äußerst produktive und erfolgreiche Phase in Obeyes Karriere als Dramatiker für eine Analyse heranzuziehen, da sich diese für die *Compagnie des Quinze* geschriebenen Stücke strukturell und thematisch als vielseitig und damit als lohnendes Untersuchungsobjekt darstellen. Hinzu kommt, daß es über das innovative, typische Theater Obeyes jener Periode, das mit dem von Copeau formulierten Anspruch angetreten war, das Theater zu „retheatralisieren“, und von dem deshalb Neuerungen zu erwarten waren, keine zusammenhängende wissenschaftliche Untersuchung zur Struktur der einzelnen Stücke jener Schaffensperiode gibt. Sie zeigen, jedes für sich genommen, bestimmte Charakteristika als Bühnenwerke einer bestimmten Phase des Autors. Sie manifestieren auch eine Entwicklung in Form und Stil, die sich auf sein übriges Theater auswirken sollte und sich dort nachweisen läßt.

Da Obey sein Theater auch als *théâtre indirect* bezeichnet, soll zunächst eine vorläufige Klärung dieses Begriffs vorgenommen werden.¹

¹ Der Begriff wird bei der Analyse der einzelnen Stücke noch näher betrachtet und präzisiert werden. Vgl. die Ausführungen zu den Récitant-Figuren und die Anmerkung 1, S. 151.

Charakteristisch ist, daß zwischen die dramatische Handlung auf der Bühne und das Publikum eine Instanz geschaltet ist, die eine erzählende, kommentierende oder interpretierende Rolle spielt und damit eine funktionale Bedeutung für die Konstruktion des jeweiligen Stücks und dessen Bühnenpräsentation hat.

Mit *théâtre indirect* ist ein im dramatischen Werk jener Zeit von Obey bevorzugter Strukturtypus gemeint, der den Gesetzen der „offenen Dramaturgie“ folgt und sich dem epischen Theater zuordnen läßt. Eine Reihe seiner Werke zählen zu dieser Theaterform, zu diesem *théâtre épique* bzw. *théâtre narratif*, wie es in Frankreich genannt wird, wo es sich aber nicht in dem Maß durchsetzen konnte wie in den angelsächsischen Ländern und in Deutschland. Es handelt sich um ein Theater, in das sog. epische Figuren einbezogen sind, die dem Stückeschreiber als Kommentatoren, Erzähler, Beobachter etc. vielfältige gestalterische Möglichkeiten eröffnen. Es kann hier nicht darum gehen, einen Abriß des epischen Theaters zu geben, das bereits umfassend erforscht ist.¹

Ein kurzer Blick auf die Theatersituation in Frankreich zu Anfang des 20. Jahrhunderts soll genügen, um die vorherrschenden Verhältnisse zu schildern. Im Unterschied zur englischen oder deutschen Theatertradition zeigt sich auf französischen Bühnen eine kontinuierliche Bewahrung bestimmter Grundelemente. Obwohl die klassische Doktrin von den drei Einheiten, die durch Victor Hugos programmatische Ausführungen in seiner «Préface de Cromwell» (1820) schon teilweise aufgehoben wurde - Hugo bezeichnete die Einheit des Ortes und der Zeit als „sinnwidrig“ und ließ sie unbeachtet -, galt es doch weitgehend als selbstverständlich, die Einheit der Handlung beizubehalten.

Was die Form anbelangt, so bedienten sich die französischen Dramatiker

¹ Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf Peter Szondi mit seiner Darstellung der Theorie des modernen Dramas (Frankfurt a.M., 1964), auf Marianne Kesting mit ihrem Beitrag zur Struktur des modernen Dramas, Das epische Theater (Stuttgart, 1959), sowie den von Reinhold Grimm herausgegebenen Sammelband Episches Theater (Köln, 1966), der 19 Aufsätze enthält und inhaltlich eine große Bandbreite von Themen über die Erscheinungsform des epischen Theaters abdeckt. (Vgl. auch die zusätzlich herangezogenen Schriften im Literaturverzeichnis.)

überwiegend des tektonischen Aufbaus des fünf Akte umfassenden Stücks, in dem der Dialog beinahe alleiniges Aussagemedium war.¹

Mit dem Aufkommen des modernen Dramas in Europa änderten sich jedoch die Bedingungen, die bisher verbindlich waren, auch für das französische Theater. Konfrontiert man das moderne Drama, wie es sich um die Jahrhundertwende präsentiert, mit den von Szondi resümierten Bedingungen des klassischen Dramas, so wird man erkennen, daß sich dessen Voraussetzungen infolge von gesellschaftlich-wirtschaftlichen Auswirkungen sowie geistesgeschichtlichen Wandlungen geändert hatten. Nach Szondis Beobachtungen hat der Mensch am Ende des 19. Jahrhunderts ein deterministisches Bild von sich selbst und wird mehr und mehr zum kommunikations- und entscheidungsunfähigen Objekt der technisierten, industrialisierten und administrierten Gesellschaft. Durch die Aufhebung der freien Willensentscheidung wird er aus der Rolle des Handelnden und Entscheidenden in die eines Beschriebenen gedrängt. Das Drama, das bisher unter dem Primat des Dialogs stand, verlangt nach neuen zusätzlichen Gestaltungs- und Aussagemöglichkeiten.² Als neue Instanz ist der Autor selbst im Stück anwesend als sog. *episches Ich*. Eine neue Ordnungswelt und veränderte Wertmaßstäbe bringen die Notwendigkeit neuer dramatischer Aussageweisen mit sich. Es vollzieht sich ein thematischer Wandel im modernen Drama, von dem besonders zwei Möglichkeiten für das epische Theater Bedeutung erlangen: Es werden Stoffe erfaßt, deren Blickpunkt auf eine Gesamtsituation, auf eine Totalität räumlicher und zeitlicher Ausdehnung gerichtet ist; die Welt der inneren Vorstellung, Traum, Erinnerung, Vision etc., wird in die dramatische Struktur einbezogen.³

Wenn auch Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der erwähnten Strukturproblematik wenig betroffen ist, weil das Konversationsstück

1 An dieser Stelle sei Diderots Discours sur la poésie dramatique (1773) und Entretiens sur le fils naturel (1757) erwähnt, theoretische Schriften über das Theater, in denen Diderot z. T. auf den althergebrachten Regeln beharrte aber auch die Einführung neuer Elemente befürwortete, z. B. den Gebrauch der Pantomime als spektakuläres Element der theatralischen Schau- stellung.

2 Vgl. insbesondere Szondi, Kapitel II. Die Krise des Dramas, S. 20 ff.

3 Vgl. M. Kesting, Das epische Theater (Stuttgart, 1959), S. 46 – 47.

bzw. die *pièce bien faite* als „ungewollte Parodie des klassischen Dramas“ die Bühnen beherrschte, so zeigten sich dennoch recht bald auch auf dem französischen Theater die Konsequenzen des Strukturwandels. Walter Hinck, der in seiner Untersuchung des Brechtschen Bühnenwerks die Gesetze der „offenen Dramaturgie“ herausarbeitet, definiert deren Strukturgesetz folgendermaßen: ¹

Das nach dem Gesetz der offenen Dramaturgie gebaute Drama verzichtet auf den Anschein eines gleichsam pflanzenhaften Wachstums. Es kann sogar die Künstlichkeit seiner Fügung, gelegentlich auch seinen Mitteilungscharakter ausdrücklich eingestehen oder betonen. Dichter oder Regisseur und Aufnehmende (das Publikum) können ins Bild der dramatischen Welt mit aufgenommen werden, [...]. Für die Reihung der Teile des Dramas gilt nicht das strenge Gesetz von Ursache und Wirkung im Sinne eines Vorher und Nachher: der Platz des Teils im Gefüge muß nicht identisch sein mit seiner Stelle im „natürlichen“ Kausalzusammenhang des Geschehens. Die Darstellung folgt nicht einer einzigen, durchgehenden Wahrscheinlichkeitsordnung und erschließt sich nur aus zwei- oder mehrfacher Perspektive. Die dramatische Welt selbst ist nur ein Teil des dramatischen Kunstwerks; sichtbar bleiben die Angeln, in denen sie hängt.

Dies hat eine uneingeschränkt freie Verwendungsmöglichkeit der dramatischen Bauelemente zur Folge: Die Handlung ist nicht mehr an Raum und Zeit gebunden, sie kann die kausale Verknüpfung der Szenen außer acht lassen, deren Aufbau oftmals das Prinzip der Reihung zugrunde liegt. Im einzelnen werden bei der Untersuchung der jeweiligen Stücke noch weitere spezifische Aspekte des epischen Theaters zum Vorschein kommen.

1 W. Hinck, Die Dramaturgie des späten Brecht (Göttingen, 1977), S. 26 –27.

Zur französischen Theatergeschichte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Um die Position zu markieren, die das *Théâtre du Vieux-Colombier* und damit auch Obey, der eine enge Beziehung zu diesem Theater hatte, innerhalb des Bühnenschaffens in Frankreich einnimmt, ist es unerlässlich, auf die Situation zu sprechen zu kommen, in der sich das französische Theater zur Zeit der Belle Époque befand. Es würde zu weit vom Thema wegführen, die Anfänge und den besonderen Werdegang des modernen Theaters in Frankreich genau zu verfolgen. Da es eine Vielzahl von theatergeschichtlichen Darstellungen über diese Epoche gibt, soll es genügen, lediglich die Hauptströmungen und Entwicklungsrichtungen kurz darzustellen, die in der Zeit um 1900 und in der Zwischenkriegszeit auf das französische Theater wirkten, mit einem Blick auf die dramaturgischen und kompositorischen Neuerungen, die auch für Obey's Theater von Bedeutung sein werden.¹

Die Geschichte des französischen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch zwei Daten, die beide noch in das Ende des 19. Jahrhunderts fallen, die Gründungen des *Théâtre Libre* (1887) durch André Antoine und des *Théâtre d'Art* (1890) durch Paul Fort, theatergeschichtliche Ereignisse, deren Auswirkung auf das dramatische Schaffen der Folgezeit beträchtlich sein sollte.

Antoine, der mit seinem *Théâtre Libre* das naturalistische Theater begründete - mag er nun zu Recht oder Unrecht als Naturalist abgestempelt werden -, steht am Beginn des modernen französischen Theaters.² Die Benennung seines Theaters ist erstens dadurch gerechtfertigt, daß die Zensur keinen Einfluß auf die Auswahl der Stücke hatte (die Vorstellungen trugen weitgehend privaten Charakter, es handelte sich um geschlossene Mitgliedervorstellungen), und zweitens durch die Tatsache, daß Stücke unbekannter junger Autoren zur Aufführung gelangten, die von der «liberté de tout dire» ausgiebig Gebrauch

1 Vgl. etwa Jürgen Grimm, Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895 – 1930 (München, 1982).

2 Vgl. W. Talmon-Gros, Das moderne französische Theater (München, 1947), S.15.

machten und diese „Freiheit“ nicht selten stark übertrieben. So nahm Antoines Theater den Charakter eines Versuchsfeldes für dramatische Experimente an und wandte sich gegen die herkömmliche Bühnentradition. Durch die Erschließung neuer Erlebnisbereiche und durch die Entwicklung neuer Gestaltungsarten riß er das Theater aus der Stagnation, in die es geraten war. Seine *tranches de vie*, in denen größter Wert auf die „exakte Reproduktion aller Details des Lebens“ und auf die Echtheit des Dargebotenen gelegt wurde, sowohl hinsichtlich des Aufführungsstils als auch der Bühnenausstattung¹, ebenso wie seine *comédies rosses* stellen eine Reaktion auf das bürgerliche Theater dar, das mit dem Gesellschafts- bzw. Konversationsstück identisch ist und in den verschiedensten Ausformungen (Salonkomödie, Thesenstück, Melodrama etc.) das französische Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte. Seine bedeutendsten Repräsentanten waren Autoren wie Scribe, Sardou und Augier. Neben dem Verdienst, „dem neuen Theater die Wege geebnet zu haben, indem er alle bisher herrschende Effekthascherei, alles Hohle, und Künstliche der alten Formeln unerbittlich bloßlegte“,¹ kommt Antoine gleichzeitig das Verdienst zu, die Hauptwerke des europäischen Naturalismus in Frankreich eingeführt zu haben. Hauptmanns „Weber“, Ibsens „Gespenster“ und Tolstois „Macht der Finsternis“ erlebten bei ihm ihre französische Erstaufführung. Es gab auch eine Beziehung zu Obeyes Theater. Letzterem stand er positiv gegenüber, wie sich aus seiner wohlwollenden Kritik über die ersten Stücke Obeyes ablesen läßt.

Das naturalistische Theater löste eine Gegenbewegung aus, die sich im symbolistischen Theater in der Gestalt Paul Forts konstituierte. 1890 gründete er das *Théâtre d'Art*, dessen Rolle 1893 vom *Théâtre de l'Oeuvre* Lugné-Poës übernommen wurde. Paul Fort war von symbolistischen Dichtern umgeben, zu denen Mallarmé, Verlaine, Verhaeren, Moréas gehörten, sowie von jungen Malern, die mit der neuen Kunstrichtung sympathisierten, unter ihnen Denis Bonnard, Roussel, Vuillard und Sérusier, um nur einige zu nennen. Ihnen ist es zu verdanken, daß das rein literarische Wortdrama der Symbolisten auf der

¹ Dramaturgisches Prinzip war eine Art Fotografie der Wirklichkeit. Vgl. dazu Talmon-Gros, Französisches Theater, S. 12

Bühne zu wirksamen neuen, visuellen Ergebnissen kam.¹

War Antoines Theatererneuerung gegen die Konventionen gerichtet, die sich seit der französischen Klassik auf dem Theater verfestigt hatten (er führte, wie bereits gesagt wurde, eine natürliche Sprachgestaltung und einen realistischen Aufführungsstil auf der Bühne ein), so bemühten sich die Symbolisten um die Schaffung eines Theaters des Traums, der Poesie, eines *théâtre d'idées*. Die symbolistische Theaterreform war eine Reform, bei der die Phantasie und die Sprache von entscheidender Bedeutung waren. Als ihre typischen Vertreter, die erstmals ein literarisch bedeutsames Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schufen, sind Claudel und Maeterlinck anzusehen. Obey hat sich mit beiden Dichtern beschäftigt, was sich nach Meinung verschiedener Kritiker im sprachlichen Duktus seines Werkes nachweisen lässt.³

Im Vorwort zu seinem *Théâtre complet* (1908) gibt Maeterlinck seine Konzeption vom Symbolismus wieder, die sich klar von den naturalistischen Forderungen und Anschauungen abhebt:

La haute poésie, à regarder de près, se compose de trois éléments principaux; d'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation, et la peinture passionnée de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées.⁴

Von Claudel wird noch im nächsten Abschnitt die Rede sein, da er von unmittelbarem Interesse für die Betrachtung der Einflüsse ist, die auf Obey wirkten.

Ein Bindeglied zwischen Antoines *Théâtre Libre* und dem *Vieux-Colombier* war das *Théâtre des Arts* unter der Leitung von Jacques Rouché. Nach Rose-Marie Moudouès besteht trotz ästhetischer Divergenzen ein enges Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem Theater Rouchés und dem *Vieux-Colombier*.

1 Vgl. Talmon-Gros, *Französisches Theater*, S. 15.

2 Vgl. Talmon-Gros, *Französisches Theater*, S. 14.

3 P. Bost, *La Revue Hebdomadaire* (Paris, 1931), «Spectacles et Promenades», S. 231.

4 Das Zitat ist entnommen aus: J. Chiari, *The Contemporary French Theatre* (London, 1958), S. 2.

Letzteres hat in gewisser Weise das Erbe des *Théâtre des Arts* angetreten, dessen wichtigster Beitrag zur Theatergeschichte die Zusammenarbeit mit Malern war, die für das Bühnendekor sorgten. Hinzu kam die Aufnahme musikalischer Darbietungen in das Repertoire des Theaters.

1 R.-M. Moudouès, «Jacques Rouché», in Europe (avril – mai 1962), S. 41 ff. – Ähnlich wie später im *Vieux-Colombier*-Theater wollte auch Rouché in seinem Theater die Szenerie „ausschließlich in den Dienst des Dramas gestellt“ wissen : [...]« c'est-à-dire lui imposer pour rôle de resserrer l'action, de caractériser son milieu, de l'unifier par le style du poème ; de donner du relief aux personnages, de situer dans l'espace ces personnages en réduisant ou en augmentant les proportions de la scène et en luttant contre l'importance que les décorateurs attachent à leurs accessoires, à ce superflu pittoresque que ne fait pas corps avec l'action, qui ne l'épouse ni ne l'exalte » [...] (ebd.). Vgl. dazu den folgenden Abschnitt *Einflüsse auf Obey* S. 31 - 36.

Einflüsse auf Obey

Das Gesamtwerk Obeyes bietet kein uniformes Bild, sondern präsentiert sich thematisch wie formal als ein Werk von großer Virtuosität und Komplexität. Dieses Faktum läßt sich zu einem großen Teil dadurch erklären, daß sich Obey vor seiner Tätigkeit als Stückeschreiber an den verschiedensten dramatischen Richtungen orientierte. Nach seinen eigenen Angaben hat er sich lange Zeit mit dem elisabethanischen Drama und dem griechischen Drama der Antike theoretisch auseinandergesetzt.¹ Es liegt nahe, von dieser theoretischen Beschäftigung auf eine praktische „Nutzanwendung“ zu schließen, was nichts anderes besagen soll, als daß ein Niederschlag der gewonnenen Erkenntnisse und erhaltenen Anregungen in seinen Dramen angenommen werden darf. Außer den direkten, zumeist thematisch bedingten Einflüssen, wie sie durch die Bearbeitung von Vorlagen gegeben sind, finden sich noch solche dramaturgischer Art, die zum größten Teil auf Obeyes großen Lehrmeister, den Schauspieler-Regisseur Jacques Copeau zurückgehen, aber auch in augenfälligen Parallelen zu Paul Claudels Bühnenwerk zum Ausdruck kommen.²

Copeau sagt über Obey, dessen «*qualité sauvage*» und dessen «*style suggestif*» er schätzte: «*Je crois pouvoir dire, qu'il [Obey] se rattache à l'effort du Vieux-Colombier ou plus exactement à celui de L'Ecole du Vieux-Colombier [...]*», und er betrachtet ihn als «*le seul dramaturge français de ce temps qui ait voulu, qui ait su adopter nos méthodes, profiter de nos expériences.*»³

1 Obey, „Bemerkungen über das Theater“, in Die Quelle, Heft 1 (1947), S. 20 (übers. von K. Schulte am Hülse).

2 Copeau übte bis zu seinem Tod (1949) einen nachhaltigen Einfluß auf Obey aus, wie sich aus einer Äußerung des Dramatikers entnehmen läßt, der Copeau immer seine Manuskripte zur Beurteilung vorlegte. «*Il y a des pièces que je n'ai pas écrites....parce qu'il m'en a dissuadé.*» P.- L. Mignon, «*Le théâtre de A jusqu' à Z: André Obey*», in L'Avant-Scène (Fémina-Théâtre) (janvier 1959), S. 6.

3 Zitiert bei M. Kurtz, Jacques Copeau, Biographie d'un théâtre (Paris, 1950), S.187.

In seinen „Bemerkungen über das Theater“ berichtet Obey von dem Mysterium jenes Abends, als er „zufällig“ Copeau in dessen Garderobe im *Vieux-Colombier* aufsuchte. Als er auf Copeaus Frage, ob das Theater eine Anziehungskraft auf ihn ausübe, ein kategorisches Nein zur Antwort gab, führte dieser ihn in den Zuschauersaal und betrat, einer spontanen Eingebung folgend, die Bühne, um Obey von dort aus seine Gedanken über das Theater zu vermitteln und den Weg zu „enthüllen“ und „entdecken“ zu lassen, auf dem er „die Kurven seiner Wissenschaft mit den Linien seiner Träume zusammenfließen ließ.“¹ In einem Interview aus dem Jahre 1946 resümiert Obey noch einmal nachträglich das geistige Erlebnis jenes Abends: « Je n’ai jamais assisté à un spectacle du Vieux-Colombier. Je considérais le théâtre comme un art très secondaire. Et pourtant je suis probablement le seul écrivain qui doive complètement à Copeau sa conversion au théâtre. Car c’est vraiment une conversion autant que l’était la conversion de Saint-Augustin. »²

Jacques Copeau, dessen Leistungen, Theorien und Ideale sicherlich den bedeutendsten Beitrag eines einzelnen zum modernen französischen Theater darstellen, unterhielt enge Beziehungen zum Bühnenschaffen seiner Zeit. Er hatte einflußreiche Freunde unter den Theaterleuten und Schriftstellern. An erster Stelle ist Charles Péguy zu nennen; weiterhin zu erwähnen sind André Gide, Henri Ghéon, Gaston Gallimard, Jacques Rivière und eine ganze Reihe weiterer bekannter Intellektueller und Literaten. Er profitierte von den beiden herrschenden Richtungen, vom naturalistischen wie vom symbolistischen Theater.

Pierre-Aimé Touchard charakterisiert Copeaus Leistung für eine Erneuerung, indem er die besondere Rolle herausstellt, die Copeau dem Schauspieler zugedacht hatte, und verweist auf dessen beinahe esoterisch zu nennende Theaterkonzeption sowie auf die Bedeutung einer adäquaten Bühne und eines aussagekräftigen dramatischen Textes:

1 A. Obey, Bemerkungen, S. 22.

2 Entnommen aus M. Kurtz, Jacques Copeau; Biographie, S. 190.

En fait, Copeau possédait un admirable esprit de synthèse [...] Il s'est enrichi de toutes les découvertes [...] cherchant l'un et l'autre à faire du comédien un être engagé, non pas par le rôle qu'il doit dire mais par le personnage auquel il doit prêter ce qu'il y a de plus riche dans sa personnalité. Copeau avait en outre un esprit naturellement classique, c'est-à-dire épris d'équilibre, d'harmonie, de mesure et de clarté. Enfin, une aspiration profonde, bien que souvent trahie vers l'ascétisme, le poussait à concevoir l'exercice de l'art théâtral comme l'accomplissement d'un rite religieux soumis à de règles dures. Tout ce que les metteurs en scène étrangers et leurs disciples essayaient d'exprimer en multipliant les moyens d'action matériels, les lumières, les échafaudages, il entendit, sans y rien renoncer, en traduire la richesse par des moyens proprement spirituels en exigeant de l'interprète une tension de sa volonté, un approfondissement de sa personnalité [...] Il voulut dépouiller la scène de tout ce qui n'était pas le personnage et le texte, convaincu qu'un beau texte vécu intensément portait en lui des chances d'expression et une puissance d'évocation incomparablement supérieures à ce que les autres cherchaient à obtenir par leurs procédés matériels.¹

Copeau hatte, bedingt durch seinen Beruf als Theaterkritiker bei verschiedenen Zeitschriften, von denen als bekannteste L'Ermitage, Théâtre: Le Figaro illustré, Art et Décoration, Le Gaulois und La Grande Revue zu nennen wären, die damalige Situation des französischen Theaters kennen und beurteilen gelernt. Er befand sie als stagnierend, überwiegend profitorientiert, dem Starkult unterworfen, und er lehnte den Bühnenbetrieb als zu sehr technisiert und frivol rigoros ab. So lag der Gedanke nahe, wenn dieser auch mit Risiken behaftet war, die Idee einer ästhetischen Erneuerung mit der Gründung eines eigenen Theaters in die Tat umzusetzen. Bis 1913, dem Jahr, in dem er sein *Théâtre du Vieux-Colombier* eröffnete, war Copeau Redakteur der Nouvelle Revue Française, die er 1908 zusammen mit André Gide und Jean Schlumberger gegründet hatte. Jetzt aber widmete er sich ausschließlich seiner Theaterarbeit im *Vieux-Colombier*, das bald zum führenden Theater der Avantgarde werden sollte.²

Obwohl es eine Vielzahl von Darstellungen über die Geschichte des *Vieux-Colombier* und der dort wirkenden *Compagnie des Quinze* gibt, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, müssen dennoch einige Anmerkungen

1 P.- A Touchard, «Jacques Copeau», in Europe (avril-mai 1962), S. 6 - 7.

2 Copeau baute das Theater *L'Athénée Saint-Germain* von Grund auf um und benannte es nach der geschichtsträchtigen *Rue du Vieux-Colombier*, in der es sich befand. Hier hatte Boileau 1674 seinen *Art Poétique* verfaßt und seine berühmten Zeitgenossen Molière, Racine und La Fontaine empfangen. Dieses Stadtviertel war zwar schon seit jeher das Quartier der Studenten, Künstler und Literaten, doch als Standort eines Theaters am linken Ufer der Seine war es sicherlich nicht ideal, um ein begütertes Publikum anzuziehen.

zum besseren Verständnis des Werdegangs der Truppe und der Situation gemacht werden, die ihr zukünftiger Autor André Obey vorfand, als er sich dem Ensemble anschloß.

Copeau hatte neben dem Vorhaben, das Theater zu erneuern, immer schon den Plan verwirklichen wollen, eine Theaterschule zu gründen. Dies geschah im Jahr 1919 mit der Eröffnung der *École du Vieux-Colombier* unter der Leitung von Suzanne Bing, Jules Romains und Jacques Chennevières. Diese Schule war für den Schauspielernachwuchs im Alter von 14 bis 20 Jahren bestimmt, der bereit war, sich einem strikten Reglement zu unterwerfen. Copeau setzte neu entwickelte Methoden und Mittel ein, um sein Ziel, die Heranbildung eines Schauspielers neuer Prägung, zu erreichen. Er ging daran, das Theater zu „retheatralisieren“, d. h. er lenkte sein ganzes Interesse auf den Schauspieler und rückte ihn in den Mittelpunkt der Bühne. Er unterwarf die Schauspieler einer strengen Schulung und bemühte sich, durch Gruppenarbeit ein diszipliniertes „Team“ heranzubilden. Das Programm der *École*, das Copeau als Broschüre herausgab, enthielt eine breite Skala von Unterrichtsgegenständen, angefangen bei gymnastischen Übungen und Gesangsunterricht bis zur Schulung des dramatischen Instinkts, unter Einbeziehung von Atelierarbeiten, die der Theaterreformer für notwendig hielt und als Mittel einsetzte, um die Schauspieler zur *simplicité* hinzuführen und gegen den präntiösen und affektierten Schauspielertyp des *cabotin* vorzugehen.¹ Auf dem Programm standen von Copeau gegebene Lektionen über Literatur und Theatergeschichte sowie Theaterarchitektur (gelehrt von Jouvét), Regie (André Bacqué und Georges Vitray), Vortragskunst (Suzanne Bing und Romain Bouquet) und nicht zuletzt Vorlesungen und Übungen über Poetik, abgehalten von Jules Romains und Jacques Chennevières. In den *Cahiers du Vieux-Colombier*, einer Publikation Copeaus, von der nur die beiden Hefte «Les Amis du Vieux-Colombier» und «L'École du Vieux-Colombier» herausgekommen sind, legte er

¹ Vgl. A. Veinstein, Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvét, (1877 – 1934) (Paris, 1955), S.8.

im zweiten Heft seine Vorstellungen von einer „Berufsschule“ für Schauspieler, Schriftsteller und Bühnentechniker in allgemeiner Form dar.¹

Invention et réalisation ne peuvent être séparées. L'art ne peut se passer de métier. Il ne suffit pas d'être sincère, il faut en être capable. Pour «se donner» l'acteur, aussi bien que le poète, doit d'abord se posséder. Le travailleur d'un métier n'existe que lorsque sa formation s'est élevée jusqu'à la connaissance du métier.

Copeau versuchte, neben den in seinem Curriculum festgelegten Kursen, vor allem auch renommierte Schriftsteller zu Vorträgen an seine Ecole einzuladen, von denen als namhafteste Beispiele Jules Romains mit seiner Vortragsreihe zur „Form und Materie des Dramas“, André Gide mit sechs Vorlesungen über die „Kunst des Romans“ und Paul Valéry mit dem Thema „Die reine Dichtung im 19. Jahrhundert“ zu nennen wären. Aber auch weitere bedeutende Autoren wie Roger Martin du Gard, Charles Vildrac und Georges Duhamel standen in engem Kontakt zum *Vieux-Colombier*. Der umfassende Fächerkanon war darauf angelegt, ein neues Theaterwerkzeug zu schaffen bzw. die dem Theater eigenen Instrumente wiederzuentdecken. Das vielseitige Angebot umfaßte die unterschiedlichsten Disziplinen, angefangen bei der Theorie der Bühnenarchitektur, dem Studium des griechischen Theaters unter dem Aspekt der Architektur und der verwendeten Materialien, dem besonderen Verhältnis des Zuschauerraums zur *orchestra* und *skene* sowie den Problemen der Beleuchtung und weiteren Fragen der Bühnentechnik. Copeau und Suzanne Bing nahmen sich vornehmlich der Übungen zur „Schulung des dramatischen Instinkts“ und der „Entwicklung des dramatischen Gefühls“ an, in denen die Spontaneität und Erfindungsgabe von Heranwachsenden herausgebildet werden sollten und wozu Techniken und Fertigkeiten wie Gesang und Tanz, aber auch Geschicklichkeits- und Intelligenzspiele sowie kleine Darbietungen mit Improvisation und Pantomime gehörten.

Copeau war jedoch nicht nur hinsichtlich der Erziehung und Ausbildung der Schauspieler einer der einflußreichsten Anreger des Theaters, sondern ebenso richtungsweisend für die Schaffung eines neuen Inszenierungsstils, „der eine

¹ Entnommen aus Jeux, Tréteaux et Personnages, Sébastien, «Les Copiaus», 2^e année, No.1 (15 octobre 1930), S.13.

Synthese der visuellen und auditiven Grundelemente des Theaters“ war.¹

Copeau war Eklektiker. Er unterhielt zu den großen Regisseuren der damaligen Zeit persönliche Kontakte und übernahm aus ihren Inszenierungsmethoden, was ihm brauchbar erschien. Er folgte z. B. dem Schweizer Adolphe Appia, der die Ansicht vertrat: «L'art scénique doit être basé sur la seule réalité digne du théâtre: le corps humain.» Im Vergleich mit Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislawski und Max Reinhardt vertrat er jedoch eine unterschiedliche Ansicht über die Aufgabe des Regisseurs für das Schauspiel, wenn er sagt:

Le poète seul est la véritable origine et la vie de tout drame, comme Eschyle l'était du drame grec; et le metteur en scène doit capter l'esprit de l'unité primitive du drame et incorporer son rythme à son œuvre. Il ne doit y avoir nul manque de coordination [...] Ses vertus sont la sincérité et la modestie, la maturité, la réflexion, l'éclecticisme; il n'invente pas les idées, ils les retrouve! Son rôle est de traduire l'auteur, de lire le texte, d'en éprouver l'inspiration, de le posséder, comme le musicien lit les notes et les chante juste, à première vue.²

Tatsächlich unterzog Copeau den Spieltext (bevor die Proben begannen) einer genauen literarischen Prüfung, um nach Erreichen einer gegenseitigen Annäherung zwischen Autor und Regisseur zu einer Abstimmung zu kommen und auf diese Weise die Ideen des Stückeschreibers zu verstehen, um sie dann werkgetreu auf der Bühne zu realisieren. Für Copeau war die Inszenierung des Stückes schon im dramatischen Text enthalten.

Ein Theater ohne ethischen und ästhetischen Anspruch war für ihn nicht denkbar: Die Kunstideale «le beau, le bien et le vrai» waren eine *conditio sine qua non*. Vier Grundforderungen waren nach seiner Meinung unabdingbar notwendig für das Erlangen der *vérité théâtrale*, die er sich zum Ziel setzte und worunter er gleichermaßen eine moralische Wahrhaftigkeit und eine intensive und echte Gestaltung des dramatischen Vorgangs auf der Bühne verstand, vergleichbar mit dem dramatischen Geschehen im täglichen Leben.

1. Amener le comédien à penser à son rôle,
2. Amener le poète à écrire pour la scène,
3. Doter l'œuvre littéraire d'un style d'architecture théâtrale,
4. Atteindre une profonde unité de spectacle.³

1 W. Talmon-Gros, Französisches Theater, S.19.

2 J. Copeau, "On a possible Renaissance in the Theatre", in Christian Science Monitor (12th November, 1924), S. 23.

3 Vgl. Kurtz, Jacques Copeau; Biographie, S. 127.

Zur Verwirklichung seiner Ideen schien Copeau die „nackte“ schmucklose Bühne («le tréteau nu») am besten geeignet. Sein Theater, das man aus diesem Grund auch *Les Folies de Calvin* benannt hatte, verzichtete jedoch keineswegs auf ein Bühnenbild. Es war darauf aus, die Szenerie auf „schematische Dekorationen, deren nüchterne Architektur nichts anderes suchte als die Durchdringung mit der Architektur des Textes, einfache Vorhänge, Massen aus Stein oder Holz, die den Bühnenraum nach den Erfordernissen des Spieles gliedern, Licht und Schatten endlich, die die Atmosphäre schaffen“, zu reduzieren.¹ Ein weiteres Charakteristikum seiner Bühne war die Abschaffung der Rampe und die sich daraus ergebende Annäherung an den Zuschauerraum. Die „vierte Wand“ fiel zugunsten einer auf mehreren Ebenen (durch Stufen unterbrochenen) sich in den Zuschauerraum erstreckenden Bühnenfläche. Von der Bühne des *Vieux-Colombier*, die von André Barsacq mit ihrem «dispositif fixe» speziell für den Aufführungsstil der *Compagnie des Quinze* konzipiert worden war, wird noch bei der Betrachtung der ausgewählten Stücke die Rede sein.

Copeau war auch der erste, der ein modernes Beleuchtungssystem schuf und damit eine Harmonisierung zwischen dichterischem Text und schauspielerischer Aktion zu erreichen suchte. Es wurden sog. Falzen-Projektionscheinwerfer in den vier Ecken der Bühne installiert; zusätzlich verwendete man Soffittenlampen. Durch seine inszenatorischen Neuerungen, insbesondere durch die neue Bühnenform, wollte Copeau eine Aktivierung der Zuschauer herbeiführen, von denen er erwartete, daß sie sich im Theater in einer Weise versammelten, wie es zu feierlichen kirchenfestlichen Anlässen geschieht: Er glaubte, daß das Theater zu einer Vergeistigung des modernen Menschen beitragen könne.

Nach der Schließung seines *Vieux-Colombier* (1924) – das Theater hatte schon zwischenzeitlich (von 1914 bis 1918) während Copeaus Amerikaufenthalts seine Vorführungen eingestellt – zog sich der „Patron“ in das burgundische Dorf Pernand-Vergelesses in der Nähe von Beaune zurück,

³ Talmon-Gros, Französisches Theater, S. 19. Vgl. dazu Anhang (5.2: Abb. 1- 3).

wo er eine Gruppe von Schauspielern um sich scharte, die, als *Les Copiâs*, besser unter dem Namen *Les Copiaus* bekannt, sich bald zur *Compagnie des Quinze* zusammenschlossen. Die junge theaterbegeisterte Schauspielertruppe, deren Mitglieder fast alle aus der *Ecole du Vieux-Colombier* stammten, führte ein entbehrungsreiches, ärmliches und anstrengendes Leben. Copeau hatte sich entschlossen, Paris zu verlassen, um in aller Abgeschlossenheit, befreit von Theateroutine, Zeitdruck und dem Zwang, neue Produktionen hervorzubringen, seine Arbeit für eine Erneuerung des Theaters fortzusetzen.

Der Lehrplan entsprach weitgehend demjenigen der *Ecole du Vieux-Colombier*, wurde allerdings um einige Unterrichtsgegenstände erweitert. Die jungen Leute waren beseelt von ihrem Kunstideal und widmeten sich voll und ganz ihrer Schauspielerausbildung. Sie fertigten Masken an, schneiderten Kostüme und machten Tischlerarbeiten, um die benötigten Kulissen herzustellen.

Darüber hinaus enthielt das Lehrprogramm gymnastische Übungen und Akrobatik, Lehrgänge für Instrumentalmusik und Gesang sowie Modellier- und Malkurse. In kleinen Szenen wurden Farcen improvisiert, im Stil der Stegreifkomödie der *Commedia dell'arte*, in Gruppenarbeit wurden chorischen Szenen geprobt und stilisierte Darstellungen, kurzum, es wurden künstlerische Gestaltungsmittel verwendet, die sich später im Obey'schen Theater wiederfinden sollten. Hervorzuheben ist vor allem der Gemeinschaftsgeist der Lernenden, die innerlich erfüllt waren vom gleichen Kunstideal und sich intensiv und vorbehaltlos ihrer schauspielerischen Ausbildung hingaben. Anders ist es auch kaum zu erklären, daß sie all die Entbehrungen und Beschwerlichkeiten auf sich nahmen, denen sie täglich unterworfen waren. So mußten sie z. B. stundenlang ohne jegliche Hilfsmittel pantomimisch Szenen darstellen. Um die elementaren und natürlichen Funktionen der Kommunikation zu erlernen, sollten die Schüler zuerst die Sprache der Gestik, der Pantomime, der Bewegung im allgemeinen, die Erzeugung von Lauten und das Artikulieren beherrschen. Copeau selbst verteidigte diese Methode, über die sich seine Besucher unverhohlen mokierten, und beschreibt den Fortgang des Programms folgendermaßen: « Quand ils [les élèves] étaient enfin admis à

proférer des sons, ils recommençaient leur éducation en imitant le mouton ou quelque autre animal.»¹

Um ihren Lebensunterhalt sicherzustellen, unternahmen die Schauspiel-Eleven von ihrem Standort aus Rundreisen in die umliegenden Ortschaften, wo sie in provisorisch hergerichteten Sälen, in Festzelten, Schulen oder auf Marktplätzen Vorstellungen gaben. Es existieren Fotografien, auf denen zu sehen ist, wie die *Copiaux* mit einem Trommler und einem Bannerträger durch die Ortschaften der Region ziehen und Reklame für ihre Vorführungen machen. (Auf der Fahne war das Emblem der beiden Tauben des „Taubenschlags“ in Paris abgebildet.) Man hätte sich beim Anblick einer solchen Prozession zurückversetzt fühlen können in die Zeit der wandernden Schauspielertruppen im Mittelalter, von denen sie in der Tat verschiedene Stil- und Ausdrucksmittel in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Im Laufe der Zeit erweiterten sich diese Reisen zu größeren Theatertourneen, welche die Truppe nach Châlons, Dijon, Mâcon, Lyon und Lille, bis in die Schweiz nach Lausanne und Neuchâtel führten, wo Stücke von Molière und Copeau gegeben wurden, aber auch Schöpfungen aus eigener Produktion, wie Burlesken, Farcen und improvisierte Szenen, die *impromptus*. Bei letzteren handelte es sich um die bereits erwähnten *divertissements*, kleine Stegreifszenen, die zu Weinfesten anlässlich der jährlichen regionalen Weinlese aufgeführt wurden. Sie schufen bestimmte Typen, wie sie, in ähnlicher Form, als feststehende komische Typen auch in der *Commedia dell'arte* vorkommen: z. B. Monsieur *Congre*, der schüchtern, weichlich und lächerlich wirken sollte und von Léon Chancerel verkörpert wurde; Lord *Quick*, ein alter und beleibter Herr, der sich in der Rolle des weltgewandten Literaten gefiel, dargestellt von Auguste Bovério; andere Charaktere kamen hinzu, z. B. der gutmütige Monsieur *Knie*, der durch seine Selbstdarstellung zeigte, wie er sich selbst schadet, und Monsieur *César*, ein alter geschäftstüchtiger Quäker. Das bekannteste Werk aus dieser Zeit ist die leider nur als Fragment vorliegende Fassung von der «Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons», die zum Weinfest in Nuits-Saint-Georges 1925 aufgeführt wurde.

¹ Entnommen aus *La Revue des Jeunes* (15 avril 1935), Léon Chancerel : «Jacques Copeau, L'œuvre et l'esprit du Vieux-Colombier», S. 547.

Es existiert ein vollständig erhaltenes Manuskript aus dem Jahr 1928 mit dem Titel *Spectacle Bourguignon*,¹ das einer Aufführung der *Copiaus* in Meursault zugrunde lag und aus einem Prolog und drei weiteren Teilen bestand (mit Spiel, Tanz, Gesang und Pantomimeneinlagen), von Michel Saint-Denis und Jean Villard in Szene gesetzt. Das Stück mit dem eigentlichen Titel *La Danse de la Ville et des Champs* fand großen Anklang beim Publikum. Es gibt noch eine Anzahl ähnlicher Produktionen aus dieser Zeit: *L'Ecole des Maris*; *Les Cassis*, eine Komödie von Copeau; *Les Travaux de la Vigne*, ein Schauspiel mit Pantomime, Tanz, Dialog und Liedern; *La Coupe enchantée*; *Les Vacances*, eine Komödie von Michel Saint-Denis, mit anschließenden *divertissements*.² Allen gemeinsam ist der Gebrauch des Patois der Region und der Fachsprache der Winzer, so daß der Zugang zu den Texten bei der Lektüre mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist, sofern man nicht über einen *Dictionnaire de Viticulture* verfügt. Doch die Mühe lohnt sich. Es sind Beispiele einer unbeschwerten Theaterkunst, mit ursprünglicher szenischer Aussagekraft. In den Stücken mischen sich ein familiärer Ton und erhabene Sprache, Poesie und Burleske. Die von der Theatertruppe dargebotenen Stücke waren ihre eigenen Schöpfungen, die ohne Mithilfe von Copeau oder Außenstehenden entstanden waren. Über die pantomimische Darstellung bäuerlicher Feldarbeit heißt es z. B.:

Quand les jeunes choreutes miment les travaux des champs, se font herse, charrue, arbre, éclair ou machine, ils déclenchent dans le public comme en nous-mêmes une émotion intense. A certains moments, ils créent entre la scène et la salle une communication dramatique parfaite dont il n'est pas d'exemple actuellement en France. Cela touche au sublime et par sublimité j'entends union parfaite de la noblesse de pensée et de la noblesse d'expression, et, dans la simplicité et le naturel, concordance du sentiment et de l'exécution technique. Si l'on cherche des termes de comparaison, on ne peut les trouver que dans l'art du Nô, le drame liturgique, la célébration d'un rite sacré.³

1 Zum Formtyp des letzteren sagt G. Attinger: «Le premier effort important entrepris dans l'esprit et avec les méthodes de la commédia dell'arte fut ce *Spectacle bourguignon*, en un prologue et trois parties, joué, dansé, chanté, mimé [...]» G. Attinger, L'esprit de la commédia dell'arte dans le théâtre français (Paris und Neuchâtel, 1950), S. 444.

2 Die Texte sind teils als Typoskripte, teils als Manuskripte in der Bibliothèque de l'Arsenal verfügbar.

3 Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année (15 octobre 1930), No. 1, Sébastien: «Les Copiaus», S. 16.

Man könnte die Reihe der Stücke beliebig ergänzen, die von den *Copiaus* zu den verschiedensten Anlässen an den unterschiedlichsten Orten aufgeführt wurden, doch für den Zweck dieser Arbeit mag die kurze Illustration dieser Theaterform genügen.

So haben, neben Henri Ghéon, vor allem Copeau und seine Schüler als Protagonisten für ein Theater des Volkes auf dem Lande zu gelten, wie Copeau selber durch eine Äußerung deutlich macht: «Je ne plaide pas la cause d'un théâtre ascétique, en vase clos, réservé à de rares élus, mais je crois que notre art ne puise et ne donne sa vertu qu'au contact du grand nombre, et qu'il ne s'épanouit que sous une forme qui puisse se dire populaire.»¹

Die Geschichte der *Copiaus* ist bekannt, ebenso die Tatsache, daß Obey auf einer ihrer Gastspielreisen 1929 in Lyon mit ihnen zusammentraf. Die Aufführung des Ensembles, ihre natürliche Darstellungskunst, ihr vielseitiges technisches Können und ihre schauspielerischen Fertigkeiten, ihre Arbeit als Team und ihr jugendlicher künstlerischer Elan hatten ihn derartig fasziniert, daß er in der Folgezeit mit seinem dramatischen Stil, der ihm und Denys Amiel mit *La souriante Madame Beudet* einen großen Erfolg beschert hatte, brach und sich einer völlig neuen Form von Theater zuwandte, welche die Truppe ihm vor Augen geführt hatte. Die Zusammenarbeit mit dem Ensemble zeitigte die Ergebnisse, die in den für die vorliegende Arbeit ausgewählten Texten Gestalt angenommen haben. Die Erfahrungen aus der Zeit der Kooperation mit der *Compagnie des Quinze* sollten von bleibendem Einfluß auf Obeyes weiteres schriftstellerisches Schaffen sein.

Copeaus Arbeit wurde in der Hauptsache von den vier Regisseuren des *Cartel* (Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty und Georges Pitoëff) fortgesetzt, die mit Ausnahme von Baty auch Schauspieler waren. Es handelte sich beim *Cartel* um einen lockeren Verbund von vier Theatern, die gemeinsame Prinzipien mit ihrer Bühnenarbeit verfolgten. Ihr Manifest wurde in der von Louis Jouvet herausgegebenen Zeitschrift Entr'acte veröffentlicht und stand den von Copeau in seinem Artikel «Un essai de rénovation dramatique»

1 Zitiert bei M. Corvin, Le théâtre nouveau en France (Paris, 1966), S. 18.

formulierten Ideen sehr nahe.¹ Zu erwähnen ist noch, daß aus der *École du Vieux-Colombier* eine Reihe namhafter Schauspieler hervorgingen, wie Valentine Tessier, Léon Chancerel u. a. Bei der Betrachtung der Texte Obeyes wird sich zeigen, inwieweit die mannigfachen Impulse, die der junge Dramatiker von den künstlerischen Vorstellungen und Konzepten Copeaus erhielt, in seinem Werk realisiert wurden.

Schließlich sei noch der Einfluß Claudels auf Obeyes Theater vermerkt, der, gemessen an der Dominanz Copeaus, allerdings nicht so hoch zu veranschlagen ist, wie in vielen Literaturgeschichten angegeben wird. Es soll deshalb nicht versucht werden, Claudels Anschauungen über das Theater *in extenso* wiederzugeben, sondern möglichst knapp, anhand seines *Livre de Christophe Colomb* – einer für das Schauspiel umgearbeiteten Fassung der Oper *Christophe Colomb* (1927) – auf die wichtigsten dramaturgischen Elemente hingewiesen werden, die den Formtypus einiger Obeyescher Stücke mitbestimmen.² In der dem Libretto vorangestellten Einführung *Le drame et la musique* erläutert Claudel die dramaturgischen Konzepte seines Werks ausführlich. Ähnlich wie im zeitlich vorausgehenden Drama Le Soulier de Satin fällt auch in Christophe Colomb die ausgiebige Verwendung moderner Bühnentechnischer Mittel auf. Filmische Techniken wie *flash-backs*, Bildprojektionen, Montagen und Simultanszenen, der Gebrauch moderner Musikinstrumente, die Einbeziehung von Tanz und Pantomime, aber auch die reiche Ausstattung sollen ein „Gesamtkunstwerk“ bieten und die Schaulust des Publikums befriedigen. Ein Chor tritt auf und geht mit dem *explicateur*, der die Funktion eines Priesters innehat, eine Art Responsorium ein; der Chor und der *explicateur* kommentieren die szenische Handlung, die pantomimisch dargestellt wird. Der Doppelchor im Orchestergraben unterbricht bisweilen die Bühnenfiguren. Eine Erzählerfigur liest aus einer Chronik vor.

1 J. Copeau, «Un essai de rénovation dramatique: le Théâtre du Vieux-Colombier», Nouvelle Revue Française, No. 57 (1^{er} septembre 1913).

2 Die Uraufführung der von Darius Milhaud komponierten Oper erfolgte, auf Wunsch Max Reinhardts, 1930 in der Berliner Staatsoper unter den Linden. Das Schauspiel wurde erstmals 1953 bei den Festspielen in Bordeaux unter der Regie von Jean-Louis Barrault aufgeführt.

Claudels Eintritt in den diplomatischen Dienst hatte einen langjährigen Aufenthalt im Fernen Osten mit sich gebracht und ihm Gelegenheit geboten, mit dem ostasiatischen Theater, insbesondere mit dem japanischen Nô-Spiel und dem chinesischen Theater, in direkten Kontakt zu kommen. Claudel widmete dem japanischen Theater mehrere Studien¹ und machte die Anregungen, die er von dort erhielt, seiner besonderen Auffassung von der Darbietungsweise eines Stückes nutzbar. Charakteristisch für das Nô-Spiel ist die kunstvolle Stilisierung, durch die jede kleinste Bewegung und jedes Wort genauestens festgelegt sind und in welcher der Hauptdarsteller, der eine Maske trägt, durch seine expressive Darstellungskunst die fehlenden Dekorationen und Requisiten auf der nach drei Seiten offenen Symbolbühne ersetzen muß. Copeau befürwortet den von Claudel eingeschlagenen Weg hinsichtlich der Diversität der verwendeten Techniken und der neuartigen Gestaltungsweise seiner Dramen, aus denen Obey manches übernommen und oft in modifizierter Form in seine Stücke eingebaut hat, wie die Einzeluntersuchungen zeigen werden.

Besondere Bedingungen für Obeyes Theater

Im Zusammenhang mit der in der Vorbemerkung vorgenommenen Eingrenzung des Themas auf das dramatische Frühwerk wird zugleich ein Problem berührt, das von ausschlaggebender Bedeutung für die Obeyeschen Stücke jener Periode ist, das Problem der *pièce sur commande*, um es mit einem vom Autor verwendeten Ausdruck zu sagen. «La collaboration avec les XV a été extrêmement loin, parce que j'ai fait véritablement ces spectacles non seulement sur commande, mais sur mesure. Il y avait quinze comédiens, treize jeunes gens et jeunes filles, et deux anciens [...]. »

1 Zum Beispiel «Le Festin de la Sagesse» oder der Aufsatz «L'Oiseau noir dans le Soleil levant», in Revue de Paris (1^{er} juillet 1938).

2 A. Obey, «La pièce sur commande; Entretiens d'André Obey et Claude Santelli», in World and Theatre (Le Théâtre dans le Monde), vol. VIII, No. 3 (1959), S. 226. juillet 1938).

Man hat unter «collaboration» eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Dramatiker und der Schauspieltruppe, nicht nur in der wechselseitigen Abhängigkeit beim Einhalten bestimmter Termine für das Fertigstellen und Proben eines Stücks zu verstehen, sondern vor allem das Abschätzen der Möglichkeiten der Truppe durch den Autor und ein kongeniales Zusammenwirken zwischen Truppe und Autor.¹

Pfister spricht in seiner Theorie und Analyse des Dramas von der „Kollektivität der Produktion“ als Spezifikum dramatischer Texte, das sich aufgrund ihrer plurimedialen Qualität ergibt.² Diesem Aspekt der Organisation des gesamten Theaterbetriebs, angefangen beim Autor bis hin zum Regisseur, Schauspieler, Bühnen- und Maskenbildner und Beleuchter, kommt bei Obey besondere Bedeutung zu, weil die Realisierbarkeit des „Textsubstrats“ für sein dramatisches Schaffen weitreichende Konsequenzen hatte, die sich bis in die Struktur seiner Stücke auswirkten.

Obey, der sich als Romancier und als Mitarbeiter von Denys Amiel schon einen Namen gemacht hatte, hatte sich, wie bereits erwähnt, 1929 in Lyon den *Copiaus* angeschlossen. 1930 kehrte die Schauspieltruppe an das Pariser *Vieux-Colombier*-Theater zurück, das nun, nach dem Ausscheiden Copeaus, der Wirkungsort der *Compagnie des Quinze* war, wie sich die Truppe von jetzt an nannte. Das Ensemble zählte anfangs neun Mitglieder: die beiden «anciens» Suzanne Bing und Auguste Bovério sowie Marguerite Cavadaski, Marie-Hélène Dasté, Marie-Madeleine Gautier, Jean Dasté, Michel Saint-Denis, Aman Maistre und Jean Villard; dazu kamen noch sechs Schüler.

Auf die Frage, ob die Persönlichkeit des Autors durch den engen Kontakt mit einem bestimmten Ensemble und die sich daraus ergebende Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit der zur Verfügung stehenden Schauspieler in

1 Im Vorwort zu *Théâtre I* (Paris, 1948), S. 9, äußert sich Obey zu der besonders engen Zusammenarbeit : «[...] Nous nous étions découverts, autour d'une passion commune pour le théâtre, tant de goûts et de dégoûts communs, une envie si pareille de faire certaines choses et de n'en pas faire d'autres, que nous avions, d'enthousiasme, résolu de nous 'mettre ensemble'.»

2 Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse* (UTB 580), München¹⁰ 2000, S. 29. Weitere Zitate oder Hinweise werden im Folgenden durch Angabe des Verfassernamens und der Seitenzahl lokalisiert. – In ähnlicher Kurzform wird, nach einem ersten vollständigen bibliographischen Eintrag, mit Stellenbelegen aus den Theaterstücken sowie aus häufig herangezogenen Sekundärwerken verfahren.

seinem Schaffen nicht von vornherein eingeengt und dazu veranlaßt werde, sich entsprechend den für die Truppe in Betracht kommenden Möglichkeiten einzurichten und sich dem Niveau des schauspielerischen Leistungsvermögens anzupassen bzw. unterzuordnen, antwortete Obey, daß er darin keineswegs eine Beeinträchtigung seines individuellen künstlerischen Schaffens sehe, da sich die Kreativität des jeweiligen Autors in jedem Fall Geltung verschaffe.

Je ne vois pas qu'elle [la personnalité] puisse être gênée, ni brisée. Je ne vois pas ! Celui qui tient la plume, le poète si vous voulez, restera et reste poète. Il a une façon de traduire les choses qu'il reçoit ou qu'on lui dit, qui est bien à lui, qui est de son style propre. Il est évident que si j'avais vécu avec Santelli, nous aurions fait la même chose [...]. Il est passé exactement par où je suis passé. J'aurais encaissé les choses de la même façon que lui. Mais le résultat n'aurait absolument pas ressemblé à ce que lui a écrit.¹

Einige Bemerkungen zum Bühnentyp des *Vieux-Colombier* sollen noch angefügt werden. Zu den besonderen Bedingungen der Zusammenarbeit Obeyes mit der *Compagnie des Quinze* gehört eine spezifische Bühnenform, die der Dramatiker in seinen Stücken zu berücksichtigen hatte. Die Bühnenarchitektur und der Schauspielstil sind deshalb relevant, „da die verschiedenen Codes des dramatischen Textes nicht unverbunden und isoliert nebeneinander stehen, sondern in struktureller Interdependenz sich gegenseitig bedingen. D. h., bestimmte sprachlich-literarische Strukturen sind bedingt durch und bedingen ihrerseits äquivalente Strukturen im außersprachlichen Bereich.“ (Vgl. Pfister, S. 46).

André Barsacq kam das Verdienst zu, eine Bühne geschaffen zu haben, die den Anforderungen an die vielfältigen Ausdrucksmittel der Theatertruppe und des Autors entsprach. «La scène a été dotée d'une architecture qui évite la confusion et qui, par son profil et sa ligne, s'impose à l'esprit.»² Charakteristisch für die Bühnenarchitektur war das «dispositif fixe», d. h. eine feste Bühnenform, bei der das Wichtigste, neben verschiedenen Neuerungen, vor allem im Hinblick auf eine einfache Bühnengestaltung die Abschaffung der Rampe war.

1 Obey, *World and Theatre*, S. 230. Obey ist nicht das einzige Beispiel für eine enge Kooperation zwischen Dramatiker und Schauspieltruppe. Claude Santelli z. B. schrieb in gleicher Weise Stücke für die *Compagnie Jacques Fabbri*.

2 A. Barsacq, «Le dispositif scénique du Vieux - Colombier», *Plans*, S. 70.

Die Theateraufführung sollte, nach Copeau, immer den Charakter eines feierlichen Gemeinschaftserlebnisses haben. Diese Auffassung findet ihren unmittelbaren Niederschlag in der Konzeption des Obey'schen Theaters. Der engen und direkten Beziehung des Publikums zum Bühnengeschehen diente in besonderer Weise die Bühnenform des *Vieux-Colombier*, dessen örtliche Gegebenheiten Obey stets zu berücksichtigen hatte und die dank der inszenatorischen Eleganz und Einfachheit von Michel Saint-Denis das Publikum in Bann schlug.

Die geometrisch konstruierte Bühne war sozusagen die zweite Konstante, die Obey in die Überlegungen zum Aufbau und zur Inszenierung seiner Stücke einzubeziehen hatte. Die Bühne blieb unverändert, lediglich die Kulissen variierten von einem Stück zum anderen. Sie bestand im wesentlichen aus acht Säulen und Balken, die an der Decke eine strahlenförmige Kuppel bildeten, deren kreisförmiges Pendant sich auf der Bühne wiederfand, wobei das Proszenium ein Segment dieses Rotundenbaus war.¹ Obey machte sich den schlichten und einfachen Bühnentyp zunutze, um das von ihm intendierte suggestive Theater zu bieten. Die Nähe des Publikums zum szenischen Geschehen, die Verwendung von Masken, der Einsatz von Tanz- und Chorszenen, d. h. das gesamte künstlerische und schauspielerische Repertoire des „Kollektivs“ kam dabei zum Tragen. Es ist mit Sicherheit davon auszugehen, daß die besondere Beschaffenheit der Bühne Auswirkungen auf die Dramaturgie seiner Stücke hatte.

J'avais l'idée de la scène - dit-il - ils m'ont donné la réalité. Cette scène du *Vieux-Colombier* dont j'ai, en écrivant, la maquette sous les yeux, cette scène comme-ci et comme-ça, avec ses proportions, son volume, sa construction, ses entraves et ses libertés, je puis dire, je suis fier de dire, que maintenant, je la connais comme un acteur.²

Ergänzend zu der besonderen Art und Weise, in der Obey einen Stoff für die Bühne konzipiert, sollen einige Äußerungen aus den *Entretiens* mit Claude Santelli wiedergegeben werden, aus denen klar wird, daß Obey ausschließlich

1 Vgl. Anhang 5.2 : Abb. 2; Abb. 3; Abb. 4: Die Bühne des *Vieux-Colombier*-Theaters und Bühnenbilder.

2 Entnommen aus «Programme de Loire », *Confidence* (Paris, ohne Jahr), Bibliothèque de l'Arsenal, Département des Arts du Spectacle (RT 3732).

Theaterstücke für das Theater schreibt, d. h. für ein Theater, dessen Wirksamkeit in der Ausschöpfung der Möglichkeiten liegt, welche die Bühne bietet. Die Eigengesetzlichkeiten der Bühne bzw. des szenischen Spielraums verlangen vom Dramatiker, daß er sie in seinem Werk berücksichtigt. Für Obey stand deshalb der Grundsatz, daß der Bühne und ihren Wirkungsmöglichkeiten bei der Konzeption seines Theaters Priorität einzuräumen sei, im Zentrum seiner Arbeit an einem Stück, wie er stets betont.

Je ne sais si vous êtes d'accord avec moi, mais je ne peux pas travailler pour la vie, d'après la vie, quand j'écris une pièce. Il s'agit de savoir si l'on travaille d'après la vie ou si l'on travaille d'après la scène. C'est la scène que je connais, je ne connais pas la vie. La vie ne m'intéresse pas. C'est exactement comme si l'on demandait à un musicien de travailler pour les rivières qui chantent! Il travaille pour l'orchestre. Il sait ce que c'est que le premier violon, le cor, le hautbois [...]. Le théâtre est un ensemble de problèmes techniques. L'inspiration vient à l'intérieur de cela ou elle ne vient pas.¹

Diese Hinweise sollen abgerundet werden durch eine Äußerung aus Obeyes „Bemerkungen über das Theater“, in der allein die Erfordernisse, welche die Bühne an das Drama stellt, als wesentlich angesehen werden und die Ablehnung des Dramatikers gegen alles philosophisch Thesenhafte und literarisch Programmatische zum Ausdruck kommt:

Ich bin sicher, daß alles, was beim Theater von heute die Bühne vernachlässigt oder sie in ihrer Bedeutung herabmindert, sie als einen, ich weiß nicht welchen gegebenen Ort ansieht, aus ihr eine Art abstrakter Wandtafel macht, auf der die verschlungenen Wege des „Denkens“, der „Literatur“, der „Philosophie“, in einem Worte des „Geistes“ abrollen – ich bin sicher, daß dieses alles das Theater verrät und die gefürchtete Konfusion der Geister, an der wir zugrunde gehen werden, verstärkt. Was die dramatische Kunst braucht, was aber auch genügt, ist eine möglichst einfache und möglichst wirksame Bühne. Darauf Schauspieler (Körper, Geste, Stimme, Gesicht) und davor, vor dieser Welt, ein Schöpfer, der diesen Menschen an diesem Ort Handlung und Wort eingibt, die es darzustellen, zu verknüpfen und zu entknüpfen gilt: ein Drama; alles das, aber nichts anderes.²

Es erschien wichtig, den Dramatiker selber nach einigen grundsätzlichen Gedanken über seine Anschauungen vom Theater im allgemeinen zu Wort kommen zu lassen, um zu zeigen, wie er den kritischen Fragen begegnete, mit denen er sich konfrontiert sah.

1 A. Obey, World and Theatre, No. 3 (1959), S. 227.

2 A. Obey, Die Quelle (Heft 1, 1947), S. 23.

1.2 Zum Stand der Forschung

Der eigentliche Beginn der Obey-Forschung setzt in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts ein. Vorher gab es keine nennenswerten wissenschaftlichen Untersuchungen weder über sein dramatisches noch über sein erzählerisches Werk. Eine umfassende und verlässliche Bibliographie fehlt bis zu jenem Zeitpunkt ebenfalls. Es finden sich jedoch Publikationen zu seinen Stücken, vor allem in Amerika und England, ebenso wie Hinweise auf sein künstlerisches Schaffen in Anthologien, in allgemeiner Literatur über Theater und Schauspiel, in der internationalen Presse und in Theaterzeitschriften. Letztere nehmen zumeist Bezug auf aktuelle Aufführungen seiner Stücke. Einige Literaturkritiker stellen Verbindungslinien zu anderen Schriftstellern her, ein Unterfangen, das fragwürdig ist, da Obey aufgrund seiner Vorstellungen und seiner literarischen Prägung nur schwer in ein Raster zu bringen ist. Man kann hierfür Beispiele anführen, wie z. B. Robert Emmet Jones, der in seinem Buch The alienated Hero in modern French Drama (Athens, Georgia, 1962), den Versuch unternimmt, Obey mit zeitgenössischen Dramatikern wie André Gide, Charles Vildrac und anderen hinsichtlich der Konzeption seiner Protagonisten zu vergleichen. Ein ähnlicher Versuch von Allen Lewis, in seiner Betrachtung über das zeitgenössische Theater, The contemporary Theater (New York, 1962), in welcher er Parallelen zu Paul Claudel, François Mauriac oder Georges Bernanos herstellt, scheint bei einem Blick auf die Einführung der vorliegenden Arbeit und die dort herangezogenen Äußerungen Obeyes über seine Theaterkonzeption zu einseitig angelegt zu sein. Auf weitere ähnlich gelagerte Versuche der Klassifizierung des Obeyeschen Theaters, außer im Hinblick auf die weiter unten angegebenen Kriterien, soll verzichtet werden, da sie nichts Wesentliches zu einer strukturalistischen Untersuchung der ausgewählten Werke beitragen können.

In den Jahren 1960 bis 1971 entstanden die ersten wissenschaftlichen Arbeiten mit unterschiedlicher Themenstellung. Im Zuge dieser Forschungen wurde auch der Versuch unternommen, eine Bibliographie von Obeyes dramatischem Werk zu erstellen. Es handelt sich um vier Untersuchungen, von denen die ersten drei den gemeinsamen Tenor haben, daß das dramatische

Werk Obeyes bisher nicht ausreichend zur Kenntnis genommen wurde.¹

Die Dissertation von Barańska ist die erste Arbeit, die sich mit der Analyse des dramatischen Werks von Obey befaßt. Durch ihren Aufenthalt in Paris und durch ihr Studium an der Sorbonne war es ihr leicht möglich, Material über das Theater des Autors zu beschaffen und zu sichten. Barańskas Arbeit gliedert sich in drei Teile, von denen der erste einen Gesamtüberblick über das dramatische Werk Obeyes vermittelt. Im zweiten Teil werden Probleme des Aufbaus der Stücke untersucht, wiederum im Hinblick auf das Gesamtwerk. Der dritte Teil untersucht die Inszenierungen und die Rezeption. Am Rande sei vermerkt, daß bei Barańska eine Studie von Alexander Yale Kroff erwähnt wird, die sich in Vorbereitung befinde. Eigene Recherchen haben ergeben, daß die Veröffentlichung in den *Publications of the Modern Language Association* (Alexander Yale Kroff, Obey and the Poetic Drama, Research in Progress, 1955) angekündigt wurde. In der Folge findet sich jedoch keine weitere Erwähnung. Es existiert allerdings eine 26 Seiten umfassende Beschreibung des Obeyeschen Werks von Kroff in seiner Edition von Noé, die er mit Annotationen, Glossar und Fragen zum Verständnis des Stücks zusammen mit Karl G. Bottke für amerikanische Studenten herausgegeben hatte.²

Die Arbeit von Clowney ist in sechs Kapitel gegliedert. Zunächst wird ein allgemeiner Überblick über das zeitgenössische französische Theater gegeben. Daran anschließend folgt im zweiten Kapitel die Biographie Obeyes. In Kapitel drei folgen Resümees der einzelnen Stücke, angefangen bei La souriante Madame Beudet (1921) bis zu Nikos et Marika (1962), einem wenig bekannten Drama von Leopold Ahlsen mit dem Titel Philemon und Baucis, das Obey auf Wunsch von Jacques Sarthou adaptiert hatte. Kapitel vier geht auf die Themen

1 Ewa Barańska mit dem Titel La dramaturgie d'André Obey (Krakau, ohne Jahr). Die Dissertation hat dem Verfasser dieser Untersuchung als Photokopie (aus den Archiven von Madame Obey) vorgelegen und dürfte zwischen 1960 und 1965 entstanden sein; Earle Daguerre Clowney, The Plays of André Obey: an analytical Study (Columbia, University of Missouri, 1968); H. M. Martin English, The Theatre of André Obey (Brighton, University of Sussex, 1971); Claus Clüver, Thornton Wilder und André Obey, Untersuchungen zum modernen epischen Theater Dissertation (Hamburg, 1971), 1. Aufl. Bouvier (Bonn, 1978) Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 174.

2 Alexander Yale Kroff und Karl G. Bottke (Hrsg.), André Obey «Noé» (Boston, 1955).

und Stoffe ein, die der Autor in seinen Stücken verwendet. Kapitel fünf befaßt sich mit dramaturgischen Aspekten in Obeyes Theater wie Raum- und Zeitgestaltung, Charakterisierung der Figuren und mit dem verschiedenartigen Gebrauch des Chors. In diesem Teil seiner Arbeit läßt Clowney das Drama Bataille de la Marne (ebenso wie Introduction au Cid und Les huit cents Mètres) unberücksichtigt, wegen seiner "opaque structure; absence of a main character, and often nebulous subject."¹ Das letzte Kapitel ist der Sprachgestaltung in den Adaptationen und Dramen gewidmet. Es ist beachtenswert, daß Clowney in einem Briefwechsel mit Obey stand, mit dessen Hilfe er in der Lage war, sich zu einer Reihe von Detailfragen Zusatzinformationen aus erster Hand zu beschaffen. In diesem Zusammenhang soll auch auf seine Übersetzertätigkeit hingewiesen werden. Zusammen mit Judith D. Suther veröffentlichte er in zwei Bänden sechs Dramen Obeyes in englischer Sprache.² Es ist der Arbeit anzumerken, daß sie überwiegend auf amerikanische Literatur zurückgreift. Clowney beklagt ausdrücklich, daß er bestimmter Textquellen nicht habhaft werden konnte. Immerhin hat er in seiner Arbeit eine Bibliographie von Obeyes dramatischen Werken erstellt, mit zum Teil unveröffentlichten Manuskripten aus dem Fundus Obeyes, der ihm aufgrund seiner persönlichen Verbindung mit dem Schriftsteller und seiner Besuche in Montsoreau zugänglich war.

Die umfangreiche Dissertation von English behandelt in einem ersten Teil in aller Ausführlichkeit den Werdegang des Autors; darauf folgt eine Beschreibung seines erzählerischen sowie seines dramatischen Werks. Der zweite Teil befaßt sich mit der Darstellung des biblischen Mythos, ausgehend von Noé (1931) bis zu L'Ascension du Sinai (1970). Obeyes Verwendung von klassischen Mythen wird untersucht am Beispiel von Le Viol de Lucrece (1931) und Une Fille pour du Vent (1953). English analysiert die Don Juan-Figur in den drei verschiedenen Fassungen dieses Themas und wendet sich dann zeitgeschichtlichen Themen zu, d. h. modernen Mythen in Obeyes Theater, mit

1 Earle Daguerre Clowney, S. 212.

2 Judith B. Suther and Earle D. Clowney, André Obey Three Plays: One for the Wind, Noah, The Phoenix (Fort Worth, Texas, 1972) und André Obey Three more Plays: The Window, Moses and the Mountain, The Reunion (Fort Worth, Texas, 1977).

Betrachtungen zu Revenu de l'Etoile (1939) und Maria (1946). English führte eine ausführliche Korrespondenz mit Obey und hatte dadurch, ebenso wie Clowney, einen unschätzbaren Vorteil gegenüber den anderen Verfassern.

Die Einsichtnahme in das persönliche Archiv von André Obey ermöglichte es English, ein komplettes Verzeichnis von dessen Werken zusammenzustellen, das einen Überblick über das literarische Werk und die Vielseitigkeit des Schriftstellers vermittelt. Zu nennen ist weiterhin die Kompilation der Sekundärliteratur. Es folgen Hörspiele und kleinere für den Hörfunk verfaßte Sequenzen, *dramatiques*, wie Obey sie nannte, vier Filmszenarien, handgeschriebene Briefe von Thornton Wilder, eine umfassende Korrespondenz mit französischen Schriftstellern sowie eine Vielzahl von Pressemitteilungen und Kritiken über einzelne Theaterstücke. Des Weiteren wird auf den *Fonds Copeau* und den *Fonds Jouvet* der *Bibliothèque de l'Arsenal* verwiesen sowie auf das Archiv von Marie-Hélène Dasté, der Maskenbildnerin der *Compagnie des Quinze*.

Die Dissertation von Clüver ist z. T. komparatistisch angelegt und untersucht im wesentlichen Le Viol de Lucrece (1931) und Thornton Wilders Our Town (1938). In einem gesonderten Kapitel werden noch Revenu de l'Etoile und Maria herangezogen. Es existiert ein Briefwechsel Clüvers mit Wilder über Fragen zu Wilders epischem Theater und zur Frage der Urheberschaft dieser Dramentechnik. Für die vorliegende Untersuchung der Struktur eines Zyklus von Theaterstücken *sui generis* ist die Betrachtungsweise hinsichtlich eines einzelnen Dramas war interessant, sie nimmt jedoch, aufgrund des unterschiedlichen Ansatzes der Themenstellung und des erweiterten Untersuchungsfeldes, keine wesentlichen Ergebnisse vorweg. Mithin ergeben sich auch keine Interferenzen oder Redundanzen. Die Studie Clüvers ist 1976 nach dessen Angaben auf den letzten Stand gebracht worden; die umfangreiche Arbeit von English (1971) mit den gründlichen bibliographischen Recherchen blieb allerdings unberücksichtigt. Clüver bringt jedoch erstmals ausführliche Quellenangaben zu Bildmaterialien von Szenenfotos bestimmter Theateraufführungen, Bühnenabbildungen und Masken. Neben einer Auflistung des dramatischen und erzählerischen Werks

von Obey wurden auch dessen Übersetzungen, Bearbeitungen und kleinere Schriften sowie Interviews in das Verzeichnis der Primärliteratur aufgenommen.

Die genannten Arbeiten befassen sich mit unterschiedlichen Aspekten des Obey'schen Theaters, dabei sind sowohl einzelne Stücke (Clüver) als auch das Gesamtwerk Gegenstand der Untersuchungen (Barańska, Clowney und English). Eine Beschreibung der spezifischen Struktur der Werke bzw. eine Analyse der Stil- und Ausdrucksmittel und der Techniken epischer Kommunikation eines ausgewählten, chronologisch zusammenhängenden Corpus von Primärtexten – wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt, in dem Bezug genommen wird auf die fruchtbare Schaffensperiode in der Zeit der Zusammenarbeit Obey's mit der *Compagnie des Quinze* - , liegen bisher nicht vor.¹

1 Die Bibliographie der vorliegenden Arbeit enthält im Vergleich zu English und Clowney die veröffentlichten Texte Obey's, darüber hinaus umfangreiche Angaben zur Rezeption der in der Arbeit untersuchten Dramen (vgl. L'Histoire de la Compagnie des Quinze, 5 Bände, Bibliothèque de L'Arsenal, Paris, 1931 – 1934) sowie Hinweise auf audio-visuelle Datenträger und deren Verfügbarkeit. Die neuere Literatur zum Drama, insbesondere zum epischen Theater (bis zum Jahr 2000), wurde in der Textarbeit berücksichtigt.

Es existiert nur eine geringe Zahl von Aufsätzen, die sich mit Obey's Theater befassen. Außer der Veröffentlichung von Eva Barańska, in dem sie auf ihre Dissertation rekurriert (vgl. Bibliographie, S.291), gibt es einige Artikel zum Thema Liebe und Tod, das wiederholt in Obey's Stücken auftaucht oder zur Rolle von Mythen. Eine Fülle von Rezensionen, Kritiken und kleineren Artikeln in Theaterzeitschriften und Zeitungen finden sich in der von der Bibliothèque de l'Arsenal herausgegebenen Sammlung zur Verfügung.

1. 3 Zielsetzung, methodische Überlegungen, Arbeitsschritte

Die im Titel der Arbeit allgemein formulierte Zielsetzung bedarf insofern eines erläuternden Hinweises, als der Leitbegriff „Struktur“ in einem übergreifenden Sinn verwendet wird, der das ‚Ganze‘ der jeweiligen Stücke umfaßt, also sowohl die Aspekte von Aufbau, Form und Sprache (mit besonderer Hervorhebung der sich entwickelnden Tendenzen zur Episierung), als auch die vielfältigen nonverbalen Zeichensysteme, und nicht zuletzt, in engem Zusammenhang mit diesen, die theatralische Aufführung, das Schauspiel, das mit den frühen Stücken Obeyes, der sie in enger Kooperation mit den Akteuren einer bestimmten Schauspielertruppe, ihrer spezifischen Ausbildung und Fähigkeiten konzipierte, unlösbar verbunden ist.

Die ausgewählten Stücke aus dem Frühwerk Obeyes werden also im Hinblick auf ihre „äußere Komposition“ bzw. auf ihren dramatischen Aufbau untersucht, womit der Handlungsverlauf und die durch ihn bedingte Form gemeint sind. Es handelt sich also um eine Untersuchung der „formalen“ und „nicht formalen“ Struktur, wobei die „formale“ Struktur aus den Akten und Szenen in ihrer Interdependenz besteht, mit der „nicht formalen“ Struktur hingegen die Ereignisse und der Handlungsverlauf gemeint sind, die im jeweiligen Stück dargeboten werden.¹ Die Untersuchung des Textcorpus wird sich zunächst an den Verfahrensweisen orientieren, die für eine Textanalyse zur Verfügung stehen, wobei diese im Sinne des Erkenntnisinteresses der Arbeit hinreichend zu klären und, wenn nötig, zu modifizieren sind.

Bei der Frage nach dem adäquaten Mittel für das Erfassen der Komposition eines literarischen Werks bietet sich die strukturalistische Textanalyse an. Allerdings wird man sich beim Gebrauch des Strukturbegriffs der unterschiedlichen Bedeutungen dieses Terminus bewußt sein und insbesondere die Tatsache berücksichtigen, daß es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um dramatische, d. h. „theatralische Texte“ handelt,² was bedeutet, daß es um

1 Die Begriffsbestimmung „formal structure“ und „non-formal structure“ wurde entnommen aus J. A. Cuddon, Literary Terms and literary Theory (London, 1991), S. 871.

2 Der Begriff des „theatralischen Textes“ wird in dem von E. Fischer-Lichte in Semiotik des Theaters, Bd. 3 (Tübingen, 1999) S. 10 ff., verwendeten Sinn gebraucht.

besonders komplexe Konstrukte geht, deren Strukturiertheit analysiert werden soll, wobei im Vergleich mit der Forschung und Diskussion über narrative Texte ein deutliches Defizit zu verzeichnen ist. Es ist hier nicht der Ort, Modelle und Positionen des Strukturalismus zu durchleuchten.

Für unsere Intention mag es genügen festzustellen, daß z. B. die von Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov und Algirdas Julien Greimas¹ an narrativen Texten erarbeiteten Ergebnisse zum Teil auf dramatische Texte übertragbar sind. Andere Modelle, wie z. B. die von Roman Jakobson² praktizierte mikrostrukturelle Textanalyse, sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Der von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid herausgegebene Sammelband,³ auf den bisweilen in dieser Arbeit Bezug genommen wird, gibt einen Überblick über den auf dem Gebiet der strukturalistischen Dramenanalyse erreichten Forschungsstand, mit besonderer Berücksichtigung des russischen Formalismus und des tschechischen Strukturalismus. Es bleibt freilich festzustellen, daß die unterschiedlichen Verfahren zur Textanalyse die Problematik deutlich machen, die sich dem Interpreten bei seiner Arbeit stellt, zumal es keine präzise entwickelten Methodenvorschläge gibt, die auf ein umfassenderes Corpus dramatischer Texte anzuwenden wären.

Ein für die vorliegende Arbeit brauchbarer Ansatz zur Analyse von Strukturelementen in dramatischen Texten ist das von Manfred Pfister

1 Greimas hat in seiner Abhandlung Sémantique structurale: Recherche de méthode (Paris, 1966) ein Aktanten-Modell entworfen, basierend auf einer strukturalen Semantik. In diesem Zusammenhang muß Vladimir Propps richtungsweisende Arbeit über die Segmentierung von Handlungselementen des russischen Volksmärchens aus dem Jahr 1928 genannt werden, deren Übersetzung und damit breite Rezeption einige Jahrzehnte auf sich warten ließ. Der ersten englischen Übersetzung (1968), betitelt Morphology of the Folktale (Bloomington, 1958), übersetzt von Laurence Scott, folgte 1965 die Morphologie du Conte, an der Todorov beteiligt war. Die erste italienische Übersetzung Morfologia della fiaba erschien (1966), mit einem Begleitwort von Lévi-Strauss. Die deutsche Übersetzung von C. Wendt, hrsg. von K. Eimermacher Morphologie des Märchens (München, 1972) ließ noch eine zeitlang auf sich warten. Im gleichen Kontext sollte auch auf Etienne Souriau und seine Untersuchung Les deux cent mille situations dramatiques (Paris, 1950) hingewiesen werden, die von Pfister (S. 234) als potentiell Beschreibungsmodell für eine „handlungsfunktionale Strukturierung des Personals und die Abfolge der Figurenkonstellationen“ in Dramen angesehen wird.

2 Roman Jakobson, Linguistics and Poetics. Closing Statement, in Thomas A. Sebeok, Style in Language (Cambridge, Mass., 1960), S.350 ff.

3 Aloysius van Kesteren und Herta Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie (Kronberg / Ts., 1975).

vorgelegte Kommunikationsmodell, das zwar auch keine ausgearbeitete Operationsbasis darstellt, aber sehr wohl Hinweise und Mittel aufzeigt, die sich auf die Untersuchung eines beliebigen Textcorpus anwenden lassen.

Pfister (S. 20 – 21) entwirft, in Anlehnung an Rolf Fieguth¹ ein Kommunikationsmodell von narrativen und dramatischen Texten, dessen Positionen hier nicht mehr dargestellt werden müssen, da diese zur Genüge bekannt sind.²

Das Drama verfügt als multimediales Produkt über außersprachliche Codes und Kanäle, die teilweise eine Informationsvergabe übernehmen oder auch z. T. auf das innere Kommunikationssystem S1 bzw. E1 übertragen werden können.

Auf die Tragfähigkeit des Modells im Hinblick auf episierende Tendenzen im modernen Theater geht Pfister im Abschnitt 3.6 „Epische Kommunikationsstrukturen im Drama“ (S. 103 – 123) ausführlich ein, in dem er (z. T. unter Rekurs auf den Briefwechsel Goethe/Schiller und auf Hegel) drei Charakterisierungsmerkmale herausarbeitet: „Aufhebung der Finalität“, „Aufhebung der Konzentration“ und „Aufhebung der Absolutheit“. Da Obeyes Theater deutlich epische Kommunikationsstrukturen aufweist, sind die Merkmale von Relevanz. Dabei ist es gleichgültig, ob die als fiktive Aussagesubjekte eingeführten Figuren innerhalb oder außerhalb des Kommunikationssystems agieren. Doch auf die Episierung durch spielinterne oder spieleexterne Figuren bzw. auf die verschiedenen Textschichten, in denen sich Episierung zeigt, wird bei der Einzelbetrachtung der Stücke zurückzukommen sein.

Betrachtet man ein Theaterstück unter semiotischen Gesichtspunkten, so läßt es sich als ein System von Zeichen und Bedeutungen erfassen, das in einem Kommunikationsprozeß über akustische und optische Kanäle eine Nachricht übermittelt, für die der Sender sich unterschiedlicher Codes bedient (verbaler, nonverbaler), die vom Rezipienten decodiert werden müssen.

1 Rolf Fieguth, „Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken“, in Sprache im technischen Zeitalter, 47, 1973, S. 186 ff.

2 Allerdings wird im Laufe der Untersuchung bei der Behandlung von Einzelaspekten mehrfach auf Pfister Bezug genommen.

Dabei erhebt sich die Frage, wie der Austausch der Nachricht vom empirischen Autor zum empirischen Zuschauer vonstatten geht. Pfister (S. 50 -51) vertritt die Auffassung, daß die Übermittlung der Information nur partiell gelingen kann, da die Voraussetzungen für die Decodierung durch den Rezipienten stark abweichen von denen des encodierenden Theaterteams. Die Gründe für eine oftmals unvollständige Decodierung der Information durch die Zuschauer liegen sicherlich in der unterschiedlichen Aufnahmefähigkeit und Auffassungsgabe; sie sind auch zurückzuführen auf das jeweilige Interesse für das Sujet sowie auf das unterschiedliche Niveau hinsichtlich des Bildungsstands und des Umgangs mit dem Theater und dessen Konventionen. Der Zuschauer ist bei der Erschließung der Bedeutung des Schauspiels auf der Bühne frei; er kann jedoch bei der Interpretation des Dargestellten einer Fehlinterpretation unterliegen, da ein erklärendes, vermittelndes Element der Steuerung fehlt. Nur eine Analyse der Struktur des jeweiligen Dramentextes kann die Funktion der theatralischen Zeichen in ihrem wechselseitigen Zusammenwirken im Detail erklären. Der Dramentext muß daher auch auf die Signale und Hinweise an die Schauspieler untersucht werden, die für deren Agieren in einer bestimmten Rolle oder ihrer Darstellungskunst im allgemeinen angesehen werden können.

Aus dem Gesagten läßt sich schließen, daß der dramatische Text als Nachricht zuallererst an das Aufführungskollektiv gerichtet ist, das den Text umzusetzen hat, ein Arbeitsvorgang, in dem die Schauspieler die jeweilige Art der Inszenierung, mit Einflußnahme des Regisseurs, Intendanten und Produzenten bis hin zum Bühnenbildner und weiteren Mitwirkenden rezipieren, um ihn dann in seiner bereits veränderten Kommunikationssituation dem Publikum zu präsentieren. Wenn der Dramentext als ein System von Signalen und Zeichen zu verstehen ist, dann befinden sich die Schauspieler in einer anderen Kommunikationssituation als die Zuschauer. Die Schauspielertruppe eignet sich den Text an, wobei eine Reihe unterschiedlicher Faktoren in den Rezeptionsvorgang eingehen, wie z. B. die individuelle Begabung der einzelnen Akteure, die Direktiven des Regisseurs, bestimmte soziokulturelle Voraussetzungen des Werks und des Theaters. Der Zuschauer befindet sich danach in einer Kommunikationssituation, in der er den empirischen Autor und dessen Text als Urheber des dargebotenen Bühnenstücks ansieht. Er wird sich kaum

der Tatsache bewußt sein, daß sich während des Spiels auf der Bühne eine Umsetzung der Nachricht (des Dramentextes) in eine speziell auf ihn gerichtete kommunikative Situation vollzogen hat. Dieser Sachverhalt bedeutet, daß die dramatische Rede zwei verschiedene Adressaten hat: den Akteur auf der Bühne und den Rezipienten im Zuschauerraum. Desgleichen ist zu beachten, daß mit dem fiktiven Aussagesubjekt der dramatischen Figur und dem realen Aussagesubjekt in der Person des Autors auch zwei Sendeinstanzen an der Kommunikationssituation beteiligt sind.

Ein bei Pfister nicht gelöstes Problem ist m. E. die Beschreibung der Positionen bzw. das Verhältnis von Sender zu Empfänger innerhalb des Systems der Codes und Kanäle. Die Frage, die sich im Zusammenhang mit dem Träger der Erzählfunktion (S2) stellt, ist diejenige nach dem implizierten Autor (S3) in seiner Bedeutung als Subjekt des Werkganzen. Wenn man davon ausgeht, daß im Drama ein wichtiges Element, die Erzählrede, bei der Übermittlung von Sender zu Empfänger fehlt, obschon dieser Mangel durch gewisse Ersatzfunktionen kompensiert werden kann, so muß die im Modell dargestellte Position S3 unbesetzt bleiben. Dies entspricht jedoch nicht der Theatersituation und der Realität, wie sie der Zuschauer erfährt. Pfisters Modell läßt außer acht, daß der Zuschauer, bei Zugrundelegung seines Modells, keine klare Vorstellung vom Sender (dem dramatischen Autor), der Regie und dem Schauspielerensemble innerhalb des Gesamtkomplexes der Aufführung bekommt und somit die Position S3 im multimedialen Superzeichen nicht genau erfassen kann. Für Pfisters Modell hieße das, daß eine zusätzliche Komponente in sein Kommunikationsmodell für dramatische Texte eingefügt werden müßte, die zwischen dem Theaterensemble und dem Publikum anzusiedeln wäre, um damit der Kommunikationssituation gerecht zu werden. Das Aufführungskollektiv rezipiert den dramatischen Text und ist damit zugleich in der Rolle des Empfängers und des Senders, der ihn danach an das Publikum weitersendet, weil dieses als Adressat in der Position des empirischen Empfängers (E4) zu sehen ist. Pfister scheint sich der oben angesprochenen Crux in seinem Modell bewußt gewesen zu sein, wenn er feststellt, daß „der

Autor des literarischen, schriftlich fixierten Textsubstrats nur einer der Autoren des plurimedial inszenierten Textes ist“ (S. 53). Er trägt diesem Sachverhalt jedoch nicht Rechnung, weil er keine Konsequenzen für sein Modell daraus zieht. Es muß klar sein, daß die dramatische Rede immer zwei Adressaten hat, die beteiligten Akteure auf der Bühne und die Rezipienten im Zuschauersaal. Der Schauspieler ist sich während der Bühnenaufführung stets des Publikums bewußt, seine Aktivitäten sind auf den Zuschauer gerichtet. Mukařowský bezeichnet das Publikum als einen grundlegenden Faktor des Theaters: „Auch ihm kommt, ebenso wie dem dramatischen Raum und dem Schauspieler, im Theater eine resümierende Rolle in dem Sinne zu, daß alles, was im Theater geschieht, auf diese oder jene Weise an das Publikum adressiert ist.“¹ Dem Produktionsteam obliegt es, das dramatische Werk umzusetzen, wobei das Agieren des Schauspielers von einer Vielzahl von Faktoren bestimmt wird, die von seiner individuellen Begabung, Neigung, Bildung etc. bis zu Einflüssen durch Autor, Regisseur, Produzent, Zusammensetzung des Theaterensembles und Bühnengestaltung reichen. Mukařowský bemerkt dazu: „Der Schauspieler ist daher das Zentrum des Bühnengeschehens, und alles übrige, was außerhalb seiner auf der Bühne ist, wird nur in bezug auf ihn gewertet, als ein Zeichen seiner seelischen oder körperlichen Verfassung, daher rührt die Vielfalt und Kompliziertheit der Theaterzeichen.“²

Für das Kommunikationsmodell bedeutet diese Feststellung, daß der dramatische Text, der als Grundlage für die Aufführung dient, zuerst vom Aufführungskollektiv rezipiert und sodann an die Zuschauer übermittelt wird.³ Für die Betrachtung des Obey'schen Theaters hat dies zur Konsequenz, daß durch eine Überprüfung des dramatischen Textes festgestellt werden muß, welche Hinweise und Informationen dem Schauspieler für die Darstellung seiner Rolle signalisiert werden. Bei einer Textanalyse ist also darauf zu achten, daß auch die Aufführungssituation berücksichtigt wird.³

1 Jan Mukařowský, „Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters“, in A. van Kesteren, Herta Schmid, (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, S. 92.

2 Mukařowský, in van Kesteren/Schmid, Moderne Dramentheorie, S. 90.

3 Vgl. die Hinweise oben, S. 53 ff.

. Die bisherigen Ausführungen bedürfen einer weiteren Klärung und Präzisierung, um die methodisch-operationale Verfahrensweise der Untersuchung zu begründen. Die beabsichtigte Strukturbeschreibung und Analyse bezieht sich im wesentlichen auf die Betrachtung der Makrostruktur des jeweiligen Textsubstrats, worunter die Handlungsebene, d. h. der „unmittelbare Ereignisverlauf und die in ihn eingefügten Figuren bzw. Handlungsfunktionen in einem Text gemeint sind.“¹ Die kleinsten makrostrukturellen Gliederungseinheiten sind der Auftritt eines Schauspielers bzw. dessen Abgang. Innerhalb dieser Gliederungseinheiten gibt es verschiedene Ebenen, die es in ihrem Zusammenspiel zu beschreiben gilt, wobei die atektonische Bauweise, die Obeys Dramen zu eigen ist, ein weniger abgestuftes System von (Segmentierungs)-Elementen aufweist als z. B. ein Formtyp, der einer tektonischen Bauform zugehört. Die Anzahl der Ebenen bleibt dabei jedoch gleich. Es sind in jedem Fall die Ebene der dargestellten Geschichte und die Ebene ihrer Darstellung. Dabei entspricht der Geschichte „als einer Kategorie auf der Ebene des Dargestellten“ die 'Fabel' „auf der Ebene der Darstellung“. Die Geschichte kann, da sie auf der Ebene des Dargestellten anzusiedeln ist, vom Zuschauer leicht nachvollzogen werden, „sie ist das Gerüst der invarianten Relationen, das allen realisierten und möglichen Darstellungen gemeinsam ist.“ Der im obigen Kontext verwendete Terminus 'Fabel' ist ähnlich zu verstehen wie der Begriff *plot*. Beide Begriffe bezeichnen, im Hinblick auf das Drama, die kausale Verknüpfung von Ereignissen und Vorgängen, räumliche und zeitliche Veränderungen im Handlungsablauf und andere „sinnstiftende Relationierungen.“² Wegen der Ambiguität des Begriffs 'Fabel' soll für das Verfahren der Beschreibung der Struktur, d. h. der Gliederung und der Komposition der Dramen, der klarere Begriff 'Handlungsstruktur' gewählt werden.

Aufgrund des skizzierten Kommunikationsmodells ergibt sich, daß die Gesamtnachricht oder, mit anderen Worten, die sinntragende und bedeutungs-

1 A. M. Andreotti, Traditionelles und modernes Drama (Bern, Stuttgart, Wien, 1996), S. 42.

2 Die Anmerkungen zu Geschichte und Fabel sowie der Aspekt der damit verbundenen Ebenen basieren auf Pfister, S. 266 -267.

gebende Information des multimedialen Superzeichens 'Werk' von einer Vielzahl unterschiedlicher Codes bestimmt wird. Da sich das Drama auf der Bühne innerhalb eines zeitlichen Rahmens entfaltet, ergeben sich hinsichtlich der Darbietung der Geschichte zwei Möglichkeiten: erstens auf der Achse der Simultaneität, auf der man einen beliebigen Punkt festlegen kann, um den jeweiligen Ereignisstand zu ermitteln; zweitens auf der Achse der Sukzessivität, auf der während des gesamten Verlaufs der Aufführung über alle Kanäle und Codes die Informationsvergabe vorgenommen wird.

Das Untersuchungsverfahren zur Beschreibung der Komposition der einzelnen Theaterstücke soll in zwei Schritten erfolgen. Der erste Schritt erfolgt in Form einer Notierung, die mit der Methode einer Segmentierung zu vergleichen ist, indem die verschiedenen Ebenen und ihr Zusammenwirken beschrieben werden. Ein derartiger Arbeitsschritt ermöglicht auf einer ersten Stufe das inhaltliche Erfassen des Stücks, da sich die Geschichte als das Präsentierte der Darstellung offenbart und somit vom Zuschauer oder Leser leicht nachvollzogen werden kann. Der Aufbau eines Stücks erhellt am besten aus der Untersuchung der Strukturierung „auf der Ebene der Geschichte, die dem Text als Substrat zugrunde liegt, und auf der Ebene des Textablaufs“, wobei die beiden Ebenen der Sukzession (die Ebene des Dargestellten und die der Darstellung) nicht unbedingt kongruent zu sein brauchen (Pfister, S. 361-362). Bei einer sukzessiven Textbetrachtung als Einstieg in die Handlungsstruktur ist es notwendig, das Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen und Codes sowie die Verknüpfung der einzelnen Elemente während des Fortschreitens der Handlung zu beschreiben.

Als Ebenen sind die Handlung als isolierte Aktion eines Schauspielers und die Handlungssequenzen bzw. Handlungsphasen anzusehen, womit nach Pfister aneinandergereihte und übergreifende Handlungszusammenhänge gemeint sind (S. 269). Wie bereits ausgeführt, erfährt das Prinzip der Sukzession eine Einschränkung, wenn der Fall einer Episierung im dramatischen Text vorliegt.

Die Beschreibung der Struktur der Damentexte soll auf der oberflächenstrukturellen Ebene der Darstellung vorgenommen werden, als deren Kriterien der Auftritt bzw. der Abgang eines Schauspielers oder ein kompletter Konfigurationswechsel sowie Änderungen im Zeitablauf oder ein Schauplatz-

wechsel zu gelten haben. In der vorliegenden Untersuchung soll das szenische Geschehen eines jeden Stücks in der Weise dargestellt werden, daß in einem ersten Schritt der inhaltliche Aufbau, die Szenengliederung und der Handlungsablauf beschrieben werden. Mit diesem Verfahren zur Erfassung des Damentexts und seiner Bauweise sollen die einzelnen Segmente beschrieben, die verschiedenen Ebenen ermittelt und die Korrelation der Segmente innerhalb des Werkganzen aufgezeigt werden. Die Beschreibung trägt nicht nur zur Klärung der Komposition und des Inhalts bei, sondern liefert gleichzeitig, indem der Blick auf das Gesamtgefüge des dramatischen Aufbaus gelenkt wird, eine Beschreibung der Geschichte und des Geschehensablaufs. Es ist die Absicht der Untersuchung, ohne formalisierende oder schematisierende Darstellungen zu arbeiten, da der zu erwartende Nutzen derartiger Formalisierungsverfahren oftmals nicht zu erkennen ist und keine größere Objektivität und Aussagekraft für das anvisierte Ziel erreicht wird als mit einer diskursiven Darstellungsweise. Daran anschließend soll, mittels der bereits gewonnenen Einsichten in die Handlungsstruktur der Stücke, ein weitergehender Arbeitsschritt folgen, mit dem Ziel, semiotisch relevante Strukturen in den einzelnen Texten zu ermitteln. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach den in den eingesetzten dramentechnischen Instrumenten. Die Untersuchung, Beschreibung und Erklärung der Funktionen des vom Autor verwendeten theatralischen Materials und des in ihm enthaltenen rezeptionslenkenden Potentials ist ein weiteres Ziel der Arbeit.

Es wird zu untersuchen sein, mit welchen formalen Techniken der Autor den Aufbau eines vermittelnden Kommunikationssystems bewerkstelligt und welche Kommunikationsstrukturen isoliert werden können. Gezeichnet werden soll eine Entwicklungslinie, ausgehend von Noé, der ersten Theaterproduktion für die *Compagnie des Quinze*, in der bereits gewisse Tendenzen des epischen Theaters feststellbar sind, bis zu Loire, einem Schauspiel, in dem sich ein Großteil des Repertoires der Techniken epischer Kommunikation nachweisen läßt. Es soll untersucht werden, in welcher Weise sich die erwähnten epischen Kommunikationsstrukturen manifestieren und welche Funktion sie innerhalb des Zeichensystems haben. Desgleichen sollen, abhängig von dem jeweiligen

Textsubstrat und dem darin enthaltenen Material, weitergehende Fragen erörtert werden, z. B. zur Rolle der Figuren des inneren Kommunikationssystems in ihrem Zusammenwirken mit denen des epischen Kommunikationssystems, zur Funktion der epischen „Vermittler“ und derjenigen der „Spielfiguren“ innerhalb des dramatischen Geschehens und nicht zuletzt zur Illusionsbrechung und der durch sie bewirkten ästhetischen Distanz zum Zuschauer. Die dramatischen Stilmittel sollen dargestellt und auf ihre Funktion hin untersucht werden, indem auf das kollektive Zusammenwirken der an der Bühnenrealisierung Beteiligten Bezug genommen wird, ebenso wie auf die spezifische Bühnenform und das Verhältnis von Zuschauer und Bühne. Im besonderen ist zu hinterfragen, inwieweit eine Dominanz gewisser Codes vorliegt, wo sich Qualitätsunterschiede derselben zeigen (z. B. bei chorischen Szenen oder bei Auftritten epischer Figuren), und wie sie sich im Text manifestieren. Das von Pfister zusammengestellte Repertoire epischer Kommunikationsstrukturen kann in die vorliegende Untersuchung nur teilweise einbezogen werden, da bestimmte Charakterisierungsmerkmale auf das Theater Obeys nicht anwendbar sind.

Es ist notwendig, bei einer oberflächenorientierten Textbetrachtung auch nichtsprachliche Ausdrucksmittel zu berücksichtigen, z. B. bühnentechnische Details wie Beleuchtung, Bühnenbild und Requisiten sowie Mimik und Gestik, die aus den Bühnenanweisungen (den Nebentexten) hervorgehen bzw. erschlossen werden können, da sie einen Beitrag zur Erfassung einer Ästhetik der Komposition liefern und die Typizität der Inszenierungen der *Compagnie des Quinze* veranschaulichen können, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, daß die beschriebenen Strukturelemente bei ihrer Umsetzung in Bühnenaktivität umfassend zu analysieren wären. Roman Ingarden weist ausdrücklich auf die „sog. doppelte Projektion von Sachverhalten“ hin, die durch das Zusammenwirken des in einem geschriebenen Drama nebeneinander verlaufenden Haupt- und Nebentextes zustande kommt, und gesteht dem

Nebentext (d. h. den Bühnenanweisungen) durchaus eine „ergänzende Kundgabefunktion“ zu.¹

Betrachtet man die beiden Schichten in einem dramatischen Text unter semiologischem Aspekt, so lassen sich die von Ingarden verwendeten Begriffe für den „Sprechtext“ und den „szenischen Text“ erweitern und genauer bestimmen. Der theatralische Text, als Bühnenaufführung, umfaßt eine Vielzahl von Einzelcodes, die sich als komplexes Zeichensystem darstellen lassen, das vor allem mit akustischen und optischen Codes operiert und von denen die Sprache der vorherrschende ist. Hinzu kommen, da es sich um einen szenisch zu realisierenden Text handelt, außersprachliche akustische Codes, Geräusche und andere Klangeffekte, Musik und Gesang. Auch die visuellen Codes umfassen eine Reihe von strukturierenden Elementen, zu denen die kinesischen Zeichen, wie Mimik, Gestik und proxemische Zeichen gehören. Weiterhin sind die dargestellte Rollenfigur des Schauspielers, seine äußere Erscheinungsform und Physiognomie, seine Maske und sein Kostüm zu nennen sowie gegebenenfalls vorhandene Requisiten, die Beschaffenheit der Bühne, die Szenerie und die Beleuchtung. Dies ist von besonderem Belang für die Untersuchung der Struktur des Obeyeschen Theaters in dem weiter unten ausgeführten Sinn, da der Autor eng mit dem Ensemble zusammenarbeitete und zielgerichtet die Möglichkeiten der Schauspieler und der Bühne bei der Realisierung seiner Stücke einsetzte, ein Faktum, daß eine spezifische Bedeutung für sein Theater jener Zeit hatte.²

Nachdem auf die Notwendigkeit und die Ziele einer Darstellung des Inhalts der zur Untersuchung anstehenden Stücke hingewiesen wurde, sollen an dieser Stelle noch einige Überlegungen zur Inhalts- bzw. Aussagenanalyse (content analysis) angestellt werden, die als Voraussetzung für die weiteren Arbeitsschritte notwendig erscheinen und einen möglichen Vorwurf entkräften sollen, daß in „impressionistischer“ Art und Weise versucht wird, eine Inhalts-

1 R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Tübingen, 1960), S. 220-221.

2 Die Ausführungen zum Repertoire der theatralischen Codes rekurren auf die Überlegungen von Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 3 Bde. (Tübingen, 1998-1999), hier insbesondere auf Band 1, Das System der theatralischen Zeichen. S. 25 ff.

analyse zu erstellen, die ohne eine systematisch quantifizierende Vorgehensweise bewerkstelligt wird.¹

Der Makrostruktur eines Theaterstücks liegt eine Geschichte zugrunde.² Für die inhaltliche Erschließung eines dramatischen Texts ergeben sich daraus Konsequenzen, da die Geschichte eines solchen Texts immer nur in „abstrakt schematisierter Modellierung“ darstellbar sein kann.³ Es ist die Aufgabe der Inhaltsanalyse, die wesentlichen Merkmale eines Texts, der ein Syntagma von Einzelementen enthält, herauszuarbeiten, zu formulieren und so zu notieren, daß sie die Erzählnachricht wiedergeben. Ein derart ausgearbeitetes Untersuchungsverfahren liegt jedoch für die Gattung „Drama“ nicht vor.

Aus diesem Grund, so folgert Pfister, ist eine Inhaltsangabe, die auf eine Reproduktion des Handlungsgeschehens und ihrer Zusammenhänge abzielt, der Geschichte näher als eine Paraphrasierung des dramatischen Texts (Pfister, S. 266).

Siegfried Kracauer hat einige erhellende Thesen zur Signifikanz qualitativer Analyse in Kommunikationseinheiten entwickelt, die an dieser Stelle einbezogen werden und dazu dienen sollen, die Methode der Darstellung des Inhalts von dramatischen Texten in der vorliegenden Untersuchung zu klären und zu rechtfertigen.⁴ Kracauer stellt in seiner Betrachtung drei Theoreme auf, die, aufs Ganze gesehen, einer qualitativen Inhaltsangabe gegenüber einer quantitativen den Vorzug geben. Er weist auf das Problem der Inhaltsanalyse im Hinblick auf die Erhebungsauswahl quantifizierender Analysen hin, wobei es darum geht, wesentliche Merkmale herauszufiltern und zu isolieren. Die quantitative Analyse versucht zumeist die Richtung einer Kommunikation zu bestimmen. Nun ist es aber eine Tatsache, daß gerade die Verknüpfung und Organisation der verschiedenen Elemente einer Kommunikationseinheit

1 Vgl. die Ausführungen im Abschnitt 1.3 (S. 58 ff.) der Einleitung.

2 Die Begriffsbestimmung der Geschichte findet sich u. a. bei Pfister, S. 265.

3 Vgl. Pfister, S. 266. „Die Geschichte ist also allgemeiner und weniger konkret als jede ihrer Repräsentationen in einem dramatischen oder narrativen Text; Sie ist das Gerüst der invarianten Relationen, das allen realisierten und möglichen Darstellungen gemeinsam ist“. Zur Unterscheidung Geschichte/Fabel s. Einleitung, Abschnitt 1.3.

4 S. Kracauer, „Für eine qualitative Inhaltsanalyse“, in Ästhetik und Kommunikation, 7, (1972).

die Richtung derselben entscheidend beeinflussen können, so daß die Bestimmung der Richtung der einzelnen Elemente nicht notwendigerweise zu einer verlässlichen und objektiven Analyse des Gesamttextes führen muß.¹

Kracauer stellt die Frage, ob die Kommunikationsforschung überhaupt den Versuch machen sollte, sich mit exakten Wissenschaften zu vergleichen, deren Grundlage verifizierbare Fakten sind. Der Inhalt von Dokumenten, wie er sich z. B. in literarischen und speziell in dramatischen Texten manifestiert, ist untrennbar verbunden mit der Intentionalität des Textsubstrats und der Rezeptionswirkung, die auf den Zuschauer ausgeübt werden soll.² Kracauer stimmt in diesem Punkt mit der Meinung von anderen Kommunikationsforschern wie z. B. Bernard Berelson überein, auf den er sich wiederholt beruft.³ In seinem Buch Geschichte – Vor den letzten Dingen kommt er zu einer konkludenten Formulierung, die auch für die Darstellung des Inhalts von dramatischen Texten gelten kann und der sich der Verfasser dieser Arbeit anschließen möchte: „Akkuratesse im Approximativen vermag statistische Elaborate an Präzision zu übertreffen.“⁴

1 Kracauer, Inhaltsanalyse, S. 53.

2 Kracauer, Inhaltsanalyse, S. 58, führt dazu aus: „Er [der Inhalt] existiert nur mit und innerhalb dieser Textur – einer noch fragmentarischen Manifestation des Lebens, die auf Respons angewiesen ist, um ihre Eigenschaften zu entfalten. Die meisten Kommunikationen sind nicht so sehr fixierte Entitäten als ambivalente Herausforderungen. Sie fordern den Leser oder den Analytiker dazu heraus, sie zu absorbieren oder auf sie zu reagieren.“

Weiterhin: „Außerdem erweisen sich gewöhnlich Kommunikationen, die ausreichend offen sind, um die Imagination zu steuern, als ein mächtiger Faktor, der eine Konvergenz der Standpunkte und Ansätze zuwebringt. Es ist daher eine vernünftige Vermutung, daß verschiedene Analytiker in Hinsicht auf viele Texte zu gleichen Schlüssen kommen[...]“.

3 In ihren Untersuchungen kommen die beiden Kommunikationsforscher Bernard Berelson und Paul F. Lazarsfeld, The Analysis of Communication Content (New York, 1948) zu der Einschätzung, daß es sinnvoll sein könnte, „allgemeine subjektive Eindrücke“ des Inhalts eines Texts in Kategorien zu formalisieren und dann die Formulierungen „beiseite zu lassen, um später wieder auf sie zurückzukommen.“ Dieser Zusatz ist entnommen aus den Anmerkungen des oben angegebenen Artikels von Kracauer, Inhaltsanalyse, S. 58.

4 Vgl. Kracauer, Geschichte – Vor den letzten Dingen (Frankfurt a/M., 1971), S. 178.

2. Hauptteil: Textbeschreibungen und Analysen

2.1 *NOÉ*

Einführung

Nachdem in der Einleitung ausführlich über den Werdegang und die Ausbildung der *Compagnie des Quinze* berichtet wurde, soll nunmehr die Situation geschildert werden, in der sich die neu formierte Theatertruppe und ihr Autor zu Anfang ihrer Wirkens in Paris befanden. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Rückkehr der *Copiaus* in die Metropole nach ihrem fünfjährigen Aufenthalt in der ländlichen Idylle der Côte-d'Or in Pernand-Vergelesses zwar mit Copeaus Billigung erfolgte, aber ohne seine ausdrückliche Protektion. Er hielt die *Compagnie des Quinze*, wie sich die Truppe unter ihrem Intendanten Michel Saint-Denis von nun an nannte, für fähig, auf eigenen Beinen zu stehen und ihre berufliche Karriere in Angriff zu nehmen. Er legte Wert darauf, zu betonen, daß die von ihnen präsentierten Aufführungen ausschließlich das Produkt ihrer Arbeit seien.

Eine Kuriosität in diesem Zusammenhang war, daß sich Pierre Fresnay, ein renommierter Schauspieler des Boulevardtheaters und *pensionnaire* der *Comédie Française* in den Dienst der jungen, relativ unerfahrenen Schauspieltruppe stellte. Das Risiko, bei diesem Abenteuer zu scheitern, war immerhin gegeben, da die Erwartungshaltung des traditionellen Theaterpublikums des *Vieux-Colombier* und der Presse groß war. Immer wieder haben Kritiker Obey den Vorwurf gemacht, der Noé-Figur, deren Rolle in den Erstaufführungen von Pierre Fresnay verkörpert wurde, zu breiten Raum in seinem Stück gegeben und durch die Überbetonung der Rolle ein Zugeständnis an dessen überragendes schauspielerisches Talent gemacht zu haben, das die Mitspieler in den Hintergrund treten läßt, die oftmals nur als Chorfiguren oder Statisten in Aktion treten.

André Rouveyre bezieht sich in seinem Artikel *La Renaissance du Vieux-Colombier* auf die alte Forderung Copeaus, der als Feind des *cabotinisme* lange Jahre bemüht war, die *vedette* von der Bühne zu verbannen und einen neuen Schauspielertyp zu schaffen.¹

¹ Er sieht die Mitwirkung Fresnays («cet acteur façonné au Conservatoire et estampillé de la Comédie Française, enfin marqué de tout ce dont M. Copeau fit sa gloire d'être adversaire») als einen ausschlaggebenden Grund an für Copeaus Weigerung, die Truppe zu protegieren, als sie mit ihrer *Noé*-Aufführung in Paris debütierte. A. Rouveyre, «Sur la Renaissance du Vieux-Colombier», *Mercure de France* (février-mars 1931), S. 145.

Er äußert sich sarkastisch über das Lebenswerk Copeaus und stellt die provozierende Frage, die er gleich darauf selber beantwortet:

En fait, qu'avons-nous vu? Exactement mis en œuvre tout ce qu'autre fois M. Copeau condamnait, tout ce qui constituait sa raison d'être.

1° Des acteurs absolument et intelligemment soumis au texte. Or Noé a été écrit expressément pour la troupe, pour faire valoir ses caractéristiques. Et sur une histoire biblique présentant un sens bêttement symbolique, entre l'Arche de Noé et le Vieux-Colombier, traversant tous deux, surnageant tout le désastre universel et théâtral et restant seuls vivants dans l'amortissement général. Le père Noé, c'est M. Copeau lui-même avec son Arche colombière, tous ses avatars intestins et ses désordres, et la profession qu'il fait de n'avoir – dans son élévation – de commerce possible qu'avec Dieu. 2° Comment ne pas souligner, aussi, que ce Vieux-Colombier qui avait écrit sur son écu: Pas de vedette! commence, après 6 ans de travail et de silence, par en exhiber une, et de taille. On l'a vu sur toutes les annonces de publicité:

N O É
avec
M. PIERRE FRESNAY
et la Compagnie des Quinze. ¹

Der Tenor des Artikels ist unverkennbar. – Zunächst ist festzustellen, daß die künstlerische Konzeption des Werks sicherlich der Besetzung der Rollen durch die Schauspieler vorausgeht, so daß der Schluß, die Dominanz eines Bühnenstars sei von vornherein beabsichtigt gewesen, nicht zulässig ist, zumal zum Zeitpunkt der Abfassung des Stücks das Mitwirken Fresnays im Ensemble in keiner Weise absehbar war. ² Fresnay selbst begründete die Zusammenarbeit mit der *Compagnie des Quinze* mit seinem Interesse an deren Schauspielkunst, die er bewunderte und deren Grundlagen von Copeau gelegt worden waren. ³ Er erhoffte sich von den jungen Schauspielern neue Einsichten und Impulse und hegte, nach seinen eigenen Worten, auch ein wenig die egoistische Hoffnung, an ihrer unverbrauchten, ungekünstelten und begeisternden Darstellungskunst teilhaben zu können. Fresnay äußerte sich folgendermaßen zu seiner Entscheidung:

Découvrir des jeux nouveaux, des moyens d'expression nouveaux, des rapports nouveaux entre le public et les comédiens – entre les comédiens eux-mêmes – une nouvelle discipline de jeu imposée par un dispositif de scène nouveau – il y a vraiment de quoi être tenté à l'heure où tant de comédiens se ruent vers le film parlant. ⁴

1 A. Rouveyre, *Mercure de France*, S. 144 -145.

2 Vgl. dazu Abschnitt *Obey und die Compagnie des Quinze* S.17 ff. Obey hatte ursprünglich Auguste Bovério für die Rolle des Noé vorgesehen, der während des Londoner Gastspiels auch diesen Part gespielt hat.

3 Copeau hatte weder die Proben der *Compagnie des Quinze* besucht noch auf irgend eine andere Art seine Unterstützung signalisiert. Als indirekte Protektion sind seine zwei Vorträge zu bezeichnen, die er am 10. und 15. Januar 1931 über die Geschichte des *Vieux-Colombier*-Theaters in den Jahren seiner Tätigkeit von 1913–1914 hielt: «Souvenirs du Vieux-Colombier» und die Periode von 1919–1925 «Histoire de cinq ans», die letzten Endes aber nur ein Rückblick auf seine erfolgreiche Bühnenarbeit in jenem Theater war, dessen Ruf er begründet hatte. Vgl. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier* (Paris, 1931).

4 P. Fresnay, «Mais pourquoi allez-vous jouer au Vieux-Colombier?», in *Histoire de la Compagnie des Quinze*, vol. I, S. 66. (handschriftlich paginiert von der Bibliothèque de L'Arsenal.)

Die *Compagnie des Quinze* war an den Ort zurückgekehrt, an dem ihr Lehrmeister seine großen Erfolge gefeiert hatte. Das Theater war nach dem Exodus Copeaus im Jahr 1924 inzwischen in das *Cinéma du Vieux-Colombier* umfunktioniert worden. Der Besitzer, Jean Tedesco, überließ den *Fünfzehn* die Räumlichkeiten für drei Monate in der Theatersaison ab Januar 1931 und für das darauffolgende Jahr für viereinhalb Monate. Danach wurde der Kinobetrieb wieder aufgenommen, und das Ensemble unternahm Tourneen nach England, Italien, Belgien und in die Schweiz. Dem Problem, daß das Theater dem Produktionsteam nur für kurze Zeit zur Verfügung stand, begegnete dieses, indem die Proben und Theaterarbeiten auf eine provisorische Bühne verlegt wurden, die weitgehend den Gegebenheiten der Bühne des *Vieux-Colombier*-Theaters entsprach und in dem Pariser Vorort Ville-d'Avray gelegen war, nicht weit vom Wohnsitz Obeys entfernt. Es war eine Art Baracke, mit einem Zementfußboden und weiten Fensteröffnungen, alles in allem eine genaue Nachbildung der Bühne des *Vieux-Colombier*. Charakteristisch war der von André Barsacq geschaffene «dispositif fixe», eine im großen und ganzen unveränderliche „leere Bühne“, deren Form von Copeau beeinflusst war und als «le tréteau nu» stets mit seinem Namen verbunden bleiben wird. Barsacq formte das Bühnenbildnerische Konzept Copeaus noch weiter aus und beschreibt es folgendermaßen:

La conception du «dispositif scénique» du théâtre du Vieux-Colombier n'a pas d'autre but que de créer un instrument conforme aux multiples moyens d'expression de l'art dramatique. [...] Au sol, des tracés creusés dans le ciment du plancher, délimitent les différentes zones du jeu. Les tracés règlent logiquement l'expression architecturale, aussi bien en plan qu'en élévation. L'affirmation nette de dix colonnes forme l'architecture de la scène. Ces colonnes sont surmontées d'une vaste enrayure composée de poutres formant l'ossature de la dalle du plafond.¹

Michel Saint-Denis schildert die Verhältnisse, die er für das junge Ensemble gewonnene Autor vorfand, indem er in einer kurzen Bestandsaufnahme auf die künstlerischen Fertigkeiten und die damalige Ausgangslage der *Fünfzehn* zu sprechen kommt.

1 A. Barsacq, «Le dispositif scénique du Vieux-Colombier», in *Plans*, 3 (mars 1931), S. 70 - 71. Vgl. dazu auch den einleitenden Abschnitt *Besondere Bedingungen für Obeys Theater* (S. 40 ff.) zum Problem der «pièce sur commande» und der besonderen Beschaffenheit der Bühne des *Vieux-Colombier*-Theaters.

Les comédiens, «Les Quinze», s'entraînent depuis dix ans, continuent de s'entraîner pour devenir un instrument souple, vivant, bien rompu ; [...] tous habitués à danser, à sauter, à chanter, à mimer, à improviser ; une vraie compagnie, une compagnie d'amis chez qui le sens «choral» s'est naturellement développé.[...]

Une scène, l'embryon d'un «chœur», des indications de personnages, orientés tous vers l'expression de la poésie, voilà ce que nous avons offert à André Obey. Lui-même avait mûri dans la solitude et la recherche et son esprit inquiet, sa sensibilité l'avaient engagé sur notre chemin. Sa rencontre fut joyeuse, chargée d'angoisse et d'espérance : Noé en est sorti.¹

Er betont weiterhin die besondere Bedeutung der Bühne und weist darauf hin, daß ohne einen radikalen Wechsel des Aufführungsstils keine Erneuerung auf dem Gebiet der Dramengestaltung und Darbietungsform stattfinden könne. Er fordert ausdrücklich, «Il faut abattre les murs de la petite boîte à illusions»,² um ein Werk präsentieren zu können, das allgemeine menschliche Gefühle zum Ausdruck bringt, in dem die Erfindungskraft eines Autors unmißverständlich zu ihren wahrhaftigen und elementaren Anfängen zurückkehrt und der Zuschauer seine Vorstellungskraft ins dramatische Spiel einbringen muß.

Die Tatsache, daß dramatische Texte, als plurimediale Produkte, strukturell, d. h. hier inszenatorisch und dramaturgisch, durch die räumlichen Verhältnisse der Bühne mit geprägt werden, gilt sicherlich ganz besonders für das Theater, das Obey für die *Compagnie des Quinze* schuf.³ Die Abbildungen des Grundrisses zeigen, daß die Bühne auf eine Rampe verzichtet und daß statt dessen durch drei Rundtreppen, die zum Zuschauerraum führen, eine größere Nähe zum Publikum geschaffen wird. Pfister stellt in diesem Zusammenhang fest, daß sich das dramatische Geschehen durch Trennung von Bühne und Publikum, wie es auf der Guckkastenbühne dargeboten wird, in einem geschlossenen Kommunikationssystem vollzieht.

Die Anwesenheit der Zuschauer wird praktisch ignoriert. Jede Wendung an das Publikum ist somit ausgeschlossen, denn die Rampe als absolute Grenze ist das szenische Korrelat der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems. (Pfister, S. 44).

1 Michel Saint-Denis, « La Compagnie des Quinze au Vieux - Colombier », in Plans, 3 (mars 1931), S. 61 – 62.

2 Michel Saint - Denis, La Compagnie, S. 62.

3 Vgl. den Grundriß der Bühne des *Vieux-Colombier*-Theaters (1931) im Anhang 5.2, Abb. 3. Entnommen aus: A. Barsacq, «Le Dispositif», Plan, 3 (mars 1931) S. 73.

Das Theater Obeyes trug den Bedingungen Rechnung, die durch die feststehenden Konstanten des Aufführungskollektivs und der Bühnenform gegeben waren. Die jahrelange berufliche und handwerkliche Ausbildung, die Zusammenarbeit, die künstlerischen Vorstellungen und die gemeinsamen Ideale der Theatertruppe waren von Obey als ein mitbestimmender Faktor für seine Theaterproduktionen zu berücksichtigen. Dazu kam die neue Konzeption von einem antirealistischen Theater, in dem der Schauspieler das, was er dem Publikum vermitteln wollte, durch seine Darstellungskunst evozieren und suggerieren sollte.¹ Die finanziellen Mittel dafür waren vorhanden, dank eines bisher wenig in Erscheinung getretenen Mäzens.²

In seinen *Entretiens* mit Claude Santelli beschreibt Obey, wie es zu seinen beiden ersten Dramen Noé und Le Viol de Lucrèce kam, die er für die *Compagnie des Quinze* schrieb und die so verschiedenartig angelegt sind.

«On s'est mis d'accord [...] sur le genre de spectacles qu'ils voulaient donner pour leur présentation (à Paris). Cela a été assez formidable, parce qu'ils m'ont dit: «Nous voudrions commencer avec deux spectacles, l'un – c'était aussi précis que cela - aurait une allure de *mystère du Moyen-Age*, c'est-à-dire près des larmes, près du rire, tout à fait libre ;

1 In « Le Programme des Quinze» (Saison théâtrale janvier-avril 1931, Paris, Impr. Spéc. des Etincelles, ohne Seitenangabe), findet sich eine Darstellung zum Selbstverständnis der *Compagnie des Quinze* : «Nous ne nous réclamons pas d'une doctrine, mais d'une certaine formation technique. Ce que nous aimons, c'est la liberté et la rigueur du jeu, d'un jeu franc, sensible, musclé». Vgl. im einleitenden Abschnitt *Besondere Bedingungen für Obeyes Theater* (S. 40 ff.).

2 Die ungeklärte Frage nach der Identität des Gönners läßt sich aufgrund der Nachforschungen des Verfassers dieser Arbeit möglicherweise folgendermaßen beantworten: Es liegt nahe, daß sich Obey erkenntlich zeigen wollte mit seiner Widmung in seinem ersten Werk, welches in der neuen Autor-Schauspieler-Konstellation entstanden war. Noé ist Marcelle Gompel gewidmet, einer wohlhabenden Geschäftsfrau aus Paris. Es läßt sich eine Verbindung herstellen zu Obeyes Reise nach Lyon, auf der sie ihn begleitet hatte, und es ist zu vermuten, daß diese Reise nicht ausschließlich privaten Zwecken diene. Im Anschluß an diese Reise erfolgte der Zusammenschluß des Produktionskollektivs der *Compagnie des Quinze* mit Obey, wozu es ohne eine solide finanzielle Basis sicherlich nicht gekommen wäre. Es ist unwahrscheinlich, daß Copeau der mysteriöse Finanzier war, wie dies verschiedentlich angenommen wurde, da er ja seine Schüler ziemlich abrupt entlassen hatte, um sich für den Posten des Intendanten an der *Comédie Française* zu bewerben. Außerdem schien er nicht über das notwendige Kapital zu verfügen, wie sein Lebensstil in jenen Jahren zeigte. Gegen sein Mäzenatentum spricht weiterhin die ständige finanzielle Notlage des *Vieux-Colombier*-Theaters, bevor es den Betrieb im Jahre 1924 einstellte. Daraus läßt sich schließen, daß Obey entweder die Geldmittel selber aufgebracht hat oder von seiner Gönnerin unterstützt wurde.

et le second tirerait sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain.»¹

Die beabsichtigte *pièce-mystère* wurde Noé, dessen Entstehungszeit zwischen 1929 und 1930 liegt. 1931 nahm Obey eine Überarbeitung des Stücks vor und schuf die endgültige Fassung, in der es heute vorliegt, wobei er sich die unterschiedlichen Publikumsreaktionen zunutze machte, die auf die vielen Aufführungen in Frankreich und im Ausland erfolgten.² Die wohlwollende Aufnahme des Stücks auf internationalen Bühnen führte Obey zuallererst auf die «grandeur», «simplicité», «universalité» und «éternelle jeunesse» der Bibel zurück. «Noé, c'est évident, est un sujet en or, et son drame est tout fait dans l'Écriture Sainte; il n'est que de le transposer.» (Théâtre I, S.12). Gegenüber Vermutungen, er habe in seinem Stück bereits 1929 das Geschehen der Jahre 1940 -1945 vorausgesehen, gibt Obey eine Erklärung ab, die sich in ihrer Allgemeinheit auf alle seine Stücke anwenden läßt:

[...] j'ai écrit ce drame du fond de l'art dramatique, anxieux uniquement de vivre une tragédie et de la faire revivre à ses huit personnages. Pas plus dans cette pièce que dans aucune de celles qui sont venues ensuite, je ne me suis inquiété de thèse ni de symbole, d'idée ni de leçon: la scène, et c'est assez! C'est l'enseignement de Copeau, c'était la règle des XV, c'est toute ma théorie que la pièce de théâtre est une chose de théâtre, si rigoureusement (quoique si librement) inventée pour la scène, construite, agencée, développée en elle, soumise à elle si fort, que le drame ait sa vie, son existence, son rythme, à travers, par-dessus les paroles qui l'expriment; avant elles, oserais-je dire.

Speziell auf Noé bezogen fügt er hinzu:

Peut-être est ce,[...] ce sens que j'ai de la scène et de ses personnages et la passion que je mets à suivre, sur le théâtre, l'étrange vie de l'homme, qui ont fait, pour une part, le succès de Noé. (Théâtre I, S.12 – 13).

Eine straffe, d. h. aktweise vorgehende Untersuchung der Struktur scheint dem Stück am ehesten gerecht zu werden, da es einen einfachen Grundriß hat, dessen Strukturierung weitgehend dem Prinzip der asyndetischen Reihung von Akten folgt, wobei das innerszenische Gefüge allerdings nicht nur die Reihung kennt, sondern in sich mehr oder weniger fest verknüpft und verwoben sein kann.

1 A. Obey, World and Theatre (No. 3, 1959), S. 225 - 226.

2 Über das Ausmaß der Umarbeitung gibt Obey in seiner Vorbemerkung zum Stück Auskunft: [...], si j'ai superstitieusement gardé le premier acte de l'œuvre originale, j'ai refait totalement le deuxième acte, les deux tiers du troisième, presque tout le quatrième, la première moitié du cinquième.“ (Théâtre I, Paris, 1948, S. 11). Für sämtliche Verweise auf die Theaterstücke wird im folgenden die Ausgabe Théâtre I (Paris, 1948) zugrunde gelegt. Zitate aus den Texten werden unmittelbar im Anschluß an die zitierte Textstelle in Kurzform in eckigen Klammern belegt.

Die Beschreibung der Erzählnachricht (in der Terminologie von Claude Bremond) soll Aufschluß über die Handlungsstruktur, die Konfiguration sowie die Figurencharakterisierung geben und einen Eindruck hinsichtlich der Organisationsform des *plot* vermitteln. Mit dieser Vorgehensweise soll die Tektonik des Dramas in einem ersten Schritt veranschaulicht werden, indem die Handlungsbeschreibung sowohl einzelne Aktionen der Figuren und aneinandergereihte Handlungssequenzen als auch den gesamten Ablauf des Stücks umfassen soll. Als vorläufiges Ergebnis lassen sich durch diese Verfahrensweise erste Erkenntnisse über einzelne Bauelemente gewinnen, weil bestimmte Schnittstellen des inneren Aufbaus und Wendepunkte der Handlung markiert werden, die später bei der Untersuchung des rezeptionslenkenden Potentials bzw. der konstitutiven Aufbauelemente des Dramas herangezogen werden sollen. Der Frage, in welchem Maß Strukturelemente vorgezeichnet sind, die sich in den folgenden als episch zu bezeichnenden Theaterstücken wiederfinden, ob etwa episierende Tendenzen im Drama nachzuweisen sind, das durch seine Gliederung in fünf Akte und durch das Fehlen eines Kommentators auf den ersten Blick wenig mit Obeyes *théâtre indirect* gemeinsam hat, wird in der weiteren Betrachtung ebenfalls nachzugehen sein.

Darstellung der Geschichte auf der Achse der Sukzession

Das Stück ist in fünf etwa gleich umfangreiche Akte gegliedert, wenn man den kürzeren Schlußakt ausnimmt. Zu den Besonderheiten der Komposition des Stücks gehört das Fehlen einer numerischen Szenen-einteilung, so daß eine solche als äußerlich sichtbare Gliederungseinheit nicht vorhanden ist. Es soll deshalb eine Definition der Szene für den Zweck dieser Untersuchung vorgenommen werden, die den Bedingungen für die weitere Verwendung in der Arbeit genügt, indem der oftmals vage und mehrdeutige Gebrauch des Terminus inhaltlich präzisiert wird. Allgemein wird die kleinste

makrostrukturelle Segmentierungseinheit, die sich durch einen Figurenwechsel ergibt, als Auftritt bezeichnet, wobei die räumliche und zeitliche Handlungskontinuität sowie die Konfiguration unverändert bleiben und als notwendige Bedingungen anzusehen sind. Die nächstgrößere Einheit kommt durch eine Verknüpfung von Auftritten zustande. In Noé zeigt sich bereits in Ansätzen das strukturelle Charakteristikum einer atektonischen Bauweise, in der die Geschichte in einer Folge von aneinandergereihten Einzelsequenzen dargeboten wird, die nicht notwendigerweise in einem kausalen Zusammenhang stehen. Um zur Struktur des dramatischen Texts und dessen konstituierenden Bestandteilen (hier der Begriffsbestimmung der Szene) zurückzukommen, empfiehlt es sich, die Überlegungen von Paul M. Levitt aufzugreifen, der die Szene als "basic unit of play construction" bezeichnet und damit als grundlegend für die Struktur des Dramas ansieht. Er bietet folgende Definition an:

The basic unit in the dramatic structure is called the scene. As the basic unit of play construction it means simply a portion of the total play in which the stage is occupied by an unchanging group of players. If anything happens to change the constitution of the group (that is, the exit, or entrance of a player) a new scene commences. It is understood that scenes take place in time and space (a condition which forces us to take into account the environment of the play and its stage properties).

Levitt versteht die Szenen als „Bausteine“ der Struktur. „The scenes are the building blocks in the structure. Specifically, then, structure is the place, relation, and function of scenes in episodes and in the whole play.”¹

¹ Paul M. Levitt, A structural Approach to the Analysis of Drama (The Hague, 1971), S. 15 – 16. Der Terminus *Szene*, im oben angegebenen Sinn, soll im weiteren Verlauf der Untersuchung verwendet werden. Darüber hinaus bezeichnet *Szene* auch eine formale Gliederungseinheit, wenn sie vom Autor vorgegeben ist, (z. B. Akt I, Szene 1: I/1 in Le Viol de Luçrèce). Der Terminus *Szene* kann gelegentlich auch in Form eines Kompositums Verwendung finden (z. B. die Gartenszene in Bataille de la Marne); in diesen Fällen können die oben genannten Kriterien vernachlässigt werden; im Vordergrund steht dabei die Benennung des Orts oder des Geschehens.

Betrachtet man Noé, so stellt sich der Aufbau als einfach gegliedertes Gefüge dar, in dem eine lockere Gruppierung von Szenen unterschiedlichen Umfangs zur dominierenden Gliederungseinheit des Dramas wird. Die Struktur des Stücks ist im Vergleich zu den beiden folgenden weniger anspruchsvoll und somit auch weniger ergiebig für eine Untersuchung. Das Geschehen um die Sintflut wird stationenartig in einer Folge von Episoden und Ereignissen dargeboten. Es beginnt mit der Fertigstellung der Arche und endet mit dem Ausladen der auf dem Berg Ararat „gestrandeten“ Arche und dem Aufbruch von Noés Söhnen und den Nachbarstöchtern, die paarweise, jeweils in eine andere Himmelsrichtung, davonziehen.

Mit Beginn des I. Akts ist die Arche vollendet, an der Noé ein Jahr lang, ohne Wissen seiner Familie, in einem von den Wohnstätten seiner Nachbarn abgelegenen Wald gearbeitet hatte. Noé steht allein auf der Bühne. Er bemüht sich darum, ein Gespräch mit Gott herzustellen, um zu erfahren, ob er ein Steuer an der Arche anbringen sollte. Doch das Gespräch, das sich in der Art eines Telefonats vollzieht, kommt nur mühsam zustande, da Gott scheinbar vom anderen Ende einer gestörten Telefonleitung zu sprechen scheint. So muß Noé z. B. das Wort «gouvernail» buchstabieren, um sich verständlich zu machen. Schließlich wird das Gespräch ganz unterbrochen, dem Noé lediglich entnehmen kann, daß ein Steuer nicht dem Willen Gottes entspricht.

Er versucht, sich die Stürme und Regenfluten vorzustellen: Er findet ein fast kindliches Vergnügen daran, sich das bevorstehende Abenteuer auszumalen und freut sich darauf, endlich das Kommando über die Arche übernehmen zu können. Noé sieht Gott ganz aus menschlicher Sicht. Er sagt ihm schlechte Laune nach, betont aber immer wieder sein Vertrauen zu ihm.

Die ersten Tiere erscheinen: der Bär, der Löwe, der Affe, der Elefant, die Kuh und die Ameise, die die Aufmerksamkeit aller erregt. Raubtiere kommen einträchtig zusammen mit Haustieren zur Arche. Noé spricht zu ihnen; sie verstehen seine Befehle und befolgen sie gehorsam. Der Reigen der Tiere wird vervollständigt durch Gegensatzpaare, wie sie aus La Fontaines Fabeln bekannt sind: der Wolf und das Lamm, der Frosch und der Ochse. Als der

Hase und die Schildkröte kommen, ruft Noé freudig aus: «C'est le lièvre qui est arrivé le premier. Tout redevient normal! Ah, ça va être l'âge d'or.» (Théâtre I, S. 21).

Noé zeigt durch seine kindlich-schwärmerischen Äußerungen über den göttlichen Vorsehungsplan, daß er nicht besonders beeindruckt ist von dem, was auf ihn zukommt. Er findet sich erstaunlich schnell zurecht im ungewohnten Umgang mit den Raubtieren und gefällt sich in seiner Rolle als Dompteur, wenn ihn auch das Erscheinen des Tigers vorübergehend aus der Fassung bringt.

Mit der Einschiffung der Tiere ist der Expositionsmonolog beendet. Er ist durchzogen von einer besinnlich-ernsten Komponente, die eine Vorschau auf die kommende Katastrophe gibt, wenn auch oft in naiver und vager Form durchsetzt von komischen Elementen, die zum größten Teil situationsgebunden sind. Der Monolog steht nicht als massiver Redeblock am Eingang des Stücks, sondern wirkt insgesamt aufgelockert durch eine Dynamik des Geschehens, die sich bis in den sprachlichen Duktus hinein auswirkt. Die Rede Noés besteht nicht aus einer starren Folge von wohlgeordneten Sätzen, sondern gliedert sich nach dem Prinzip assoziativ aneinandergfügter Einzelvorstellungen. Er reagiert spontan auf das, was ihm im Augenblick begegnet.¹ Die Syntagmen sind kurz, manchmal fragmentarisch und oft unverbunden aneinandergereiht; sie sind häufig durchsetzt mit Interjektionen, die Verwunderung und Befremden ausdrücken. Anachronismen tun ein übriges, um den Charakter dieser Szene zu verstärken, z. B., wenn Noé seine Brille aufsetzt und sich niederbückt, um eine imaginäre Ameise zu betrachten, die vom Bären beschnüffelt wird. Bis zum Schluß des I. Akts, an dem die große Regenflut einsetzt, werden alle Figuren auf die Bühne gebracht, die in die Arche hineinsollen. Nacheinander finden sich auch die Familienmitglieder und die Nachbarstöchter bei der Arche ein. Zuerst kommen Noés Söhne, Sem, Cham und Japhet, der Jüngste; danach erscheint die Mutter. Umständlich und geheimnisvoll-feierlich versucht Noé, der bisher als einziger von Gottes Plan weiß, seine Familie in das Geheimnis einzuweihen, die jedoch den Sinn seiner Worte nicht versteht.

¹ Théâtre I, S. 18 – 21.

In dieser Szene wird der Grund gelegt für das Verhältnis, das Noé für den Rest des Stücks seiner Familie gegenüber einnimmt, und für die Haltung, die seine Familienangehörigen ihm entgegenbringen. Alle zeigen lebhaftes Interesse an Noés Bauwerk, sehen aber das Ganze mehr als einen Umzug in ein neues Haus an. Nur Cham stellt Fragen, u. a. wozu das angebliche Schiff dienen solle. Er erhält keine befriedigende Auskunft und nimmt Noés Antworten äußerst skeptisch und argwöhnisch auf.¹

Danach treten die drei Nachbarstöchter Ada, Sella und Noéma auf. Sie kommen aus dem Dorf und berichten von einer aufgebrachten Menschenmenge, die vor Noés Haus zusammengekommen sei, und von ihrem Weg zur Arche, den ihnen die mysteriöse Hauskatze gezeigt habe, nachdem sie von den Mädchen aus Noés Wohnung befreit worden war. In den Reden der Mädchen schwingt die Ahnung mit, daß etwas Außergewöhnliches geschehen wird, ohne daß sie genau wissen, was ihnen bevorsteht. Noé, der schon zuvor mehrmals angesetzt hatte, seiner Familie den göttlichen Plan mitzuteilen, wird auch diesmal wieder unterbrochen, als er den vor der Arche Versammelten sein Geheimnis enthüllen will.

Ein wilder Jäger (*L'Homme*) überfällt die Gruppe und bringt mit seinen aus dem Hinterhalt geschleuderten Speeren alle in höchste Bedrängnis. Er tritt zu Noé und beschuldigt ihn der Zauberei und Hexerei. Dabei beruft er sich auf seine Beobachtungen über Noés Reden und Spielen mit den Tieren. Der Jäger trachtet ihm nach dem Leben. Er versinnbildlicht die Roheit, Verderbtheit und Ungläubigkeit der Menschen, gegen die Gottes Plan gerichtet ist. Die Szene stellt keinen Wendepunkt im Geschehensverlauf dar, obwohl der Überfall unvermittelt kommt und der dramatische Vorgang in eine neue Blickrichtung gerückt wird, sondern ist strukturell mit den vorangehenden Szenen verknüpft, weil sie nachträglich die Vorgänge erhellt, von denen die Mädchen berichteten. Die Menschen, so erfährt man aus den Reden des Jägers, sind vor Noés Haus zusammengekommen, um ihn für die große Trockenheit und Dürre verantwortlich zu machen, die Gott über das Land kommen ließ und die Noé ihnen vergeblich als Strafe Gottes auszulegen versucht hatte.

1 Théâtre I, S. 27 - 28.

Als Noé einsieht, daß er der Willkür des Rohlings auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, stellt er ihm die verblüffende Frage, ob er schwimmen könne. Natürlich kann der Jäger nicht erkennen, worauf Noé hinauswill, und betrachtet die Frage als Ablenkungsmanöver, durch das er sich nicht beeindrucken läßt.

Die Szene erreicht ihren Höhepunkt, als er Noé verhöhnt, der nun gezwungenermaßen den göttlichen Plan verkündet. Durch einen Beleuchtungseffekt wird der folgende Umschwung eingeleitet. Die ersten Regentropfen fallen nieder und treffen den brutalen Menschen, der vergeblich versucht, ihnen auszuweichen, wie „glühende Pfeile“. Noé hat nach dieser für ihn so gefährlichen Situation seine Bonhomie abgelegt und beschwört Gott:

NOÉ, *le regard au ciel*. – Tirez, Seigneur! Faites mouche, durement, dans cette coupable cible! [...]
 Transpercez-moi ces yeux pervers! Ce nez avide! Et ces oreilles! Clouez- moi cette bouche infâme dont vous avez, comme d'un coup de sabre, tranché l'injure! Percez-moi ces deux mains qui n'eurent jamais vers vous un geste! Ces deux pieds égarés! Ce ventre jouisseur! Et ce cœur, ô mon Dieu, crevez ce cœur impur! Tirez! Tirez! Roi des Archers! (Théâtre I, S. 40 f.)

Noés unnachsichtiges und mitleidloses Verhalten ist eine Gegenreaktion auf die Verspottungen und Verhöhnungen, mit denen der Jäger Gott und ihn überhäuft hatte. Die Familie besteigt darauf singend die Arche, während der Himmel sich verdüstert und ein Regenschauer aufkommt.

Das Ende des I. Akts ist der eigentliche Ausgangspunkt für die kommende dramatische Handlung. Der I. Akt liefert die Vorgeschichte, die zu dem ungewöhnlichen Unternehmen führen sollte, und versucht, in die Situation der einzelnen Personen und in die besonderen Umstände einzuführen. Die nächsten drei Akte schildern einzelne zeitlich auseinanderliegende Phasen während der Fahrt in der Arche. Eine grobe Beschreibung des Handlungsfortgangs erscheint für den II. und III. Akt als ausreichend, die zwar beide reichlich mit szenischem Geschehen angefüllt sind, letztlich aber zum IV. Akt hinführen sollen, in dem das dramatische Geschehen einen entscheidenden Umschwung nimmt. Damit ist nicht impliziert, daß eine graduell ansteigende handlungs- und spannungsmäßige Linie bis zum IV. Akt durch das Stück

läuft, um das Geschehen dort einen absoluten Gipfelpunkt erreichen zu lassen.

Der II. Akt spielt am 40. Tag seit Beginn der Sintflut. In der Arche beschäftigen sich die Überlebenden mit Fragen, die ihnen wichtig erscheinen, etwa der Bestimmung des Standortes und des Kurses. Der vergangene Zeitraum wird deutlich gemacht durch eingestreute Hinweise in den Reden der Figuren, die sich auf zurückliegende Ereignisse beziehen, z. B. durch Noés erschütternden Bericht vom Untergang der letzten Bewohner der Erde, die sich auf einen Berggipfel geflüchtet hatten und dann doch in den Fluten ertranken. Am Ende des II. Akts hört der Regen auf, und Sonnenschein erfüllt die Überlebenden der Sintflut mit Freude und Dankbarkeit nach den Tagen der Ängste und Leiden. Es folgt ein ausgelassener Freudentanz, angeführt von Noé, und ein Loblied auf den Allmächtigen, in das der Chor der Tiere unter Deck einstimmt.

Im III. Akt werden dem Geschehen keine weiteren handlungsfördernden Impulse hinzugefügt. In der einleitenden Szene versucht Cham, seinen Bruder Sem zum Angeln zu überreden, entgegen der Anordnung ihres Vaters. Die Bemühungen der beiden bleiben freilich erfolglos, weil die „auserwählten“ Fische nicht an den Haken gehen. Langeweile macht sich unter den jungen Leuten breit, und Streitigkeiten brechen aus, bis der Bär erscheint, der von Cham und den anderen mit Schlägen und Tritten zum Tanzen gezwungen wird. Noé bereitet mit seinem plötzlichen Erscheinen dem ausgelassenen Treiben ein Ende, indem er dem aufbegehrenden Cham und den anderen befiehlt, unter Deck ihrer Arbeit nachzugehen. Am Ende des Akts folgt eine Rede Noés, diesmal an die Adresse der Tiere gerichtet.¹

Zur Zeitstruktur der ersten beiden Akte (wie auch aller übrigen) läßt sich sagen, daß das Fortschreiten der Handlung von Akt zu Akt nicht sukzessiv vor sich geht. Die Zeitstrecke zerfällt infolge des Phasencharakters der

1 Der Schlußszene des III. Akts wurde von einer Reihe von Kritikern wegen ihrer Eindringlichkeit, die ihre Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlt, großes Lob gezollt. Als Beispiel soll hier Henri Ghéon mit seiner Rezension angeführt werden, der von einem Bühnengeschehen spricht,[...] «où tout concourt à l'effet de grandeur, le texte, le jeu, l'atmosphère, l'humanité et l'animalité, la fantaisie et le surnaturel [...]» : «Noé chez les Quinze», in *Jeux, Tréteaux et Personnages*, 2^e année No 5 (15 février 1931), S. 157.

einzelnen Akte, die relativ isoliert nebeneinander stehen, da kein Wert auf einen kontinuierlichen „Finalduktus“ gelegt wird. Innerhalb der Akte dagegen zeigt sich eine einheitliche Gestaltung: die zeitliche Zuständlichkeit ist eine fortwährende Gegenwart.¹ Der Eindruck eines zeitlichen Voranschreitens der Handlung ist nahezu aufgehoben, da das Geschehen in „unmittelbar“ aufeinanderfolgenden, statisch anmutenden Szenen dargeboten wird, aus denen die „horizontale Dimension des Zeitflusses“ geschwunden ist.² Die Bemerkungen der Figuren über die verstrichene Zeit sind daher nie als regelrechte Rückblicke auf das Vergangene aufzufassen, sondern stehen immer in Verbindung mit dem augenblicklichen szenischen Geschehen.³

Eine erwähnenswerte Besonderheit im II. Akt ist das chorische Fungieren der Familie gegen Ende des Aktes. Alle Familienmitglieder sind zu einem *chœur* zusammengefaßt und gehen mit Noé einen Dialog ein. Damit ist auf den ersten Blick den eingangs erwähnten Kritikern recht gegeben, von denen Crémieux herausgegriffen sei, der behauptet hatte:

Il est de fait que le Noé de M. André Obey [...] se réduit à un monologue démesuré de Noé. M. Fresnay en a tiré le meilleur parti, il s'y montre acteur de grande classe, mais l'entourage pâlit. Les huit des Quinze qui paraissent à ses côtés ne jouent guère dans la pièce que le rôle des deux demi-chœurs du théâtre grec. Ils accentuent l'aspect collectif de ce rôle par les récitations à l'unisson, les danses et les gestes synchronisés.⁴

Beim Wechsel des Dialogs, der bisher von einzelnen profilierten Figuren geführt wurde, zu einer chorischen Figurengruppierung ist vor allem der Stellenwert der Szene innerhalb des Akts zu berücksichtigen. Der Regen hat aufgehört, alles frohlockt, endlich die Tage der Stürme, der Gewitter und der

1 Für Noé gilt dasselbe, was V. Klotz für das Kompositionsprinzip in Büchners Woyzeck feststellt: " Auch dort, wo das offene Drama noch die Akte als Abschnittsgrenzen beibehält, ist ihre Funktion eine andere als im geschlossenen Drama. Sie sind nicht Gliederungseinschnitte des Ganzen, sondern gehen ebenso wie die Szenen vom Einzelnen aus, indem sie gewisse Szenenbündel zusammenfassen. Sie haben also eher eine Additions- als eine Divisionsaufgabe. Sie ziehen keine ‚Zwischenbilanz‘ (Staiger), sondern markieren eine Station des Verlaufs." V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (München, 1960), S. 162. Eine Ausnahme hierzu bildet der II Akt, der gegen Abend einsetzt, in dem die Nacht durch einen Monolog Noés überbrückt wird und in dem das Handlungsgeschehen mit dem neuen Tag weitergeht.

2 Vgl. V. Klotz, Geschlossene und offene Form, S. 123.

3 Vgl. Théâtre I, S. 42 - 51.

4 B. Crémieux, «La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier» in La Nouvelle Revue Française, t. 36 (janvier-juin 1931), S. 464.

Dunkelheit überstanden zu haben. Innerhalb dieses Zusammenhangs sind Noés Glücksgefühl und seine Rede zu verstehen:

- TOUS. - Bonjour, père!
 NOÉ. - Comment allez-vous ?
 TOUS. - Bien!
 NOÉ. - Bon !
 TOUS. - Et toi, comment vas-tu ?
 NOÉ. - Très bien !
 TOUS. - Parfait!
 NOÉ. - Plus fort!
 TOUS. - Parfait!
 NOÉ. - Encore plus fort!
 TOUS. - Par-fait!
 NOÉ. - Voilà! Il faut crier, mes camarades. Il faut souffler, souffler comme ceci. (*Il chasse violemment l'air de sa poitrine.*) Ha!... Il faut chasser de nous-mêmes ces quarante jours, ces quarante nuits que nous venons de vivre, et qui ont entassé leur poussière, leur... boue, dans nos poitrines...Soufflez!... Ha!
- TOUS. - Hah!
 NOÉ. - Bien ensemble!
 TOUS. - Ha-hah!
 NOÉ - Nous voilà nettoyés... Je me sens une poitrine neuve. J'ai là-dedans (*il se frappe la poitrine*) des pigeons! Je les sens qui me partent du cœur et qui tirent vers Dieu!... Marchons, mes enfants, marchons! (*Il descend d'un grand pas large vers le public. Le chœur le suit*). (Théâtre I, S. 60).

Der Dialog weicht einer veränderten Sprachform, welche die Stimmung ausdrückt, die alle beherrscht. Noés Worte bringen diese Stimmung zum Ausdruck. Die gemeinsamen Ausrufe der anderen, die sich jetzt zu einem Chor zusammenschließen, bestätigen, daß sie sich mit seinen Worten identifizieren. Wenn im folgenden zusammen getanzt und gesungen wird, so ist es nur natürlich, daß alle einem Anführer bzw. Wortführer folgen, der sie aus aller Gefahr errettet hat. Das Hervortreten Noés ist durch seine Führungsrolle ausreichend motiviert.

Der III. Akt spielt an einem heißen Nachmittag. Nach dem langen Untätigsein brechen die verschiedenen Stimmungen und Gefühle hervor, die bislang durch den Zwang der äußeren Umstände niedergehalten wurden. Noé tritt stark zurück. Der überwiegende Teil des Akts umfaßt das Geschehen um Noés Söhne und die Mädchen. Cham und Sem versuchen, mit allen Mitteln Fische zu fangen; doch sie haben keinen Erfolg. Die Charakterisierung Chams wird um etliche Nuancen ergänzt: Er zeigt sich brutal-grausam, undankbar, sogar boshaft. Als der Bär auf der Bühne erscheint, zwingt Cham ihn mit Peitschenhieben, vor den Jungen und Mädchen zu tanzen. Erst jetzt, im letzten Viertel des III. Akts, tritt Noé wieder auf und überrascht sie bei ihrem ausgelassenen Treiben. Er duldet keine Rechtfertigung ihres Tuns, verbietet ihnen strikt das Wort und verweist sie so wieder in ihre Schranken. Die Oberhand behält er auch gegenüber Cham, der sich jedoch nur widerwillig den Anordnungen seines Vaters fügen will.

Bis zum Ende des III. Akts befindet sich Noé mit einem langen Monolog allein auf der Bühne. Es ist eine Art Selbstgespräch, das Elemente eines Reflexions-monologs enthält, in dem er, zu den Tieren gewandt, Betrachtungen über die augenblickliche Situation anstellt. Er klagt den Tieren, die er als seine Vertrauten ansieht und denen er Eigennamen gegeben hat, sein Leid. Jene antworten zwar nicht, geben aber durch Gebärden und Laute (Kopfschütteln und –senken, Brummen oder Aufheulen) zu erkennen, daß sie ihn verstehen.¹ Auf die spezifische Form und Funktion dieses Monologs wird noch an anderer Stelle zurückzukommen sein. Zusammen mit den Tieren ruft Noé Gott an, von dem er glaubt, daß er sich vorübergehend von ihnen abgewandt habe, weil seine Existenz durch das fortwährende ungläubige Fragen seiner Familie immer wieder angezweifelt wurde (Théâtre I, S. 77 – 78). Der aktschließende Monolog wirkt, wenn vielleicht auch ein wenig disproportional im Kontext, keineswegs monoton. Er ist bezeichnend für das vom Dramatiker beabsichtigte Nebeneinander von Komik und Rührseligkeit durch seinen teils naiven, teils mitleiderregenden Ton.

¹ Noé hatte eine besondere Vorliebe für „Martin“, den er zu seinem engsten Vertrauten erklärte, was man u. a. an der französischen Bezeichnung für Teddybär (in der Kindersprache *Martin*) erkennen kann.

Zu Beginn des IV. Akts steht Noé mitten im Sturmwind auf dem Deck der Arche und singt ein Loblied auf Gott aus Dankbarkeit für den Wind, den er geschickt hat. Cham kommt hinzu und unterbricht Noé, der ihn dazu bewegen will mitzusingen. Doch Cham wehrt ab und erzählt stattdessen von seinen Verbesserungen, die er mit Hilfe der anderen für die Arche durchgeführt habe: einen Mast und ein Segel. Als Noé hocheifrig die Errungenschaften seiner findigen Kinder begutachten will, sieht er, daß sie auch ein Steuer gebaut haben, und seine Freude schlägt in Unwillen und Zorn um. Cham hat sich damit nicht nur gegen Noé ungehorsam gezeigt, sondern sich durch sein eigenmächtiges Handeln auch gegen den Willen Gottes aufgelehnt, der ein Steuer verboten hatte. Noé erkennt, daß Cham bewußt gegen ihn opponieren will und weist ihn auf die unbedingte Abhängigkeit von Gott und die Nichtigkeit seines Vorhabens hin (Theâtre I, S. 84 – 85).

Hinter dem Rücken Noés versucht Cham, seine Mutter als Komplizin zu gewinnen, indem er ihr verlockende Versprechungen macht, und findet tatsächlich in ihr ein gefügiges Objekt, da auch sie an Gott zweifelt. Im Vergleich zu den vagen Prophezeiungen Noés bietet der Sohn ihr mehr. Er verspricht ihr das, was sie sich wünscht: ein sonniges Land, eine wohnliche Gegend und einen Blumengarten.

Noés Frau ist der dauernden Ungewißheit über ihr Schicksal überdrüssig und verlangt beinahe infantil-trotzig nach einem festen Haus. Sie bezeichnet die Menschen als Fliegen, die Gott mit ihrem Bitten lästig sind; sie fordert den zum Abwarten mahnenden Noé auf, etwas zu unternehmen, und zeigt unverhohlen ihre Sympathie für Cham, wenn sie sagt, daß er allein wisse, was zu tun sei:

M^{me} NOÉ. – Il sait, lui, va ! Il est capable, il réfléchit. C'est un garçon intelligent et ... moderne.

NOÉ. – Et moi, je suis un vieux fossile.

M^{me} NOÉ. – Nous sommes un peu, mon pauvre ami, eh! oui..., antédiluviens, toi et moi. (Theâtre I, S. 89).

Sie läßt Noé allein auf der Bühne zurück, der erkennen muß, daß er von allen, selbst von seiner Frau, verkannt und im Stich gelassen wird.

In einem Selbstgespräch beklagt er die Unzufriedenheit der Familienangehörigen und ihr mangelndes Gottvertrauen. In das Gespräch dringt das unruhige Hin- und Hergetrappel der Tiere aus dem Laderaum, ein Zeichen, das Noé als untrügliche Vorankündigung eines neuen Ereignisses ansieht: das Auftauchen der Erde aus dem Wasser. In seinem anschließenden Gebet wird er von Cham und den übrigen Familienmitgliedern gestört. Er versucht, trotz der vorausgehenden Auseinandersetzung mit Cham, versöhnlich zu sein und verkündet, in der ihm eigenen umständlichen Weise, daß alle bald die Arche verlassen könnten. Cham glaubt jedoch nicht daran und mokiert sich über ihn und seine «histoire».

Es folgt die Taubenepisode, die sich strukturell bis zum Ende des Akts verzweigt. Noé will durch das Aussenden der Taube den Beginn des Ausladens der Arche einleiten. Als er, der Einzigartigkeit des Augenblicks entsprechend, alle zur Andacht auffordert, widersetzt sich Cham, der pfeifend und grinsend abseits stehenbleibt. Damit verschlechtert sich das Verhältnis Noés zu Cham weiter.

Ada bringt die Taube, die nicht wirklich auf der Bühne vorhanden ist. Wie es dem Dramatiker gelingt, mit sparsamen gestischen und sprachlichen Mitteln, eine „realistische“ und lebendige Szene zu gestalten, soll der folgende Szenenausschnitt zeigen:

(Rentre Ada, serrant la colombe sur son sein. Elle va pour la donner à Noé).

NOÉ.- Non, non, ma fille, lâche-la toi-même.

ADA.- Oh! Je ne ...

NOÉ.- Lâche-la comme ça, tout simplement.

ADA.- Non, non, monsieur Noé, je n'ose pas.

NOÉ.- Eh bien, donne-la. *(Il prend l'oiseau des mains d'Ada.)*

Une! Deux! Trois! ... Allez, petit !

TOUS.- Allez. *(Il lâche l'oiseau.)*

(Silence. Toutes les têtes renversées suivent le vol de la colombe et dessinent un, deux, trois grands cercles.) (Théâtre I, S. 96).

Die Taube entschwindet allmählich unter allgemeinen Jubelrufen den Blicken der Familie. Als sie nicht mehr zu sehen ist, schlägt die Stimmung um, und

es stellen sich betroffenes Schweigen und peinliche Stille ein.¹ Cham macht sich diesen Augenblick zunutze, der zwar spektakulär ist, aber wirkungslos bleibt, und fragt Noé, wie es jetzt weitergehen solle. Als Noé zum Abwarten rät und ihm befiehlt zu schweigen, antwortet Cham:

CHAM. - Oh! pardon, ça c'est fini. Tout à fait. Entièrement fini. Le pouvoir absolu, le bon plaisir, le droit divin et autres vestiges d'un autre âge, vous pouvez en faire des petits fagots... ou des quilles, si vous préférez. (*Rire des enfants*). (Théâtre I, S 98).

Er gebraucht damit ironisch die gleichen Worte, mit denen Noé ihn zuvor wegen des Steuers gemäßregelt hatte. Die Wortgefechte drohen in Handgreiflichkeiten auszuarten. Cham geht mit einer Peitsche auf seinen Vater los, und nur das Einschreiten der Mutter verhindert, daß es zwischen den beiden Kontrahenten zum Äußersten kommt. Cham, der die Familie hinter sich weiß, beruft sich auf den Willen aller und verlangt von Noé, das Kommando über die Arche an ihn abzugeben (Théâtre I, S. 99). Noé findet keine Unterstützung. Er versucht, ihnen die Bedeutung ihrer Entscheidung klarzumachen, indem er sich als Werkzeug in der Hand Gottes bezeichnet und auf sein vorangegangenes Gespräch mit Gott hinweist. Cham aber glaubt nicht an jene «vieilles fables » und stellt ihm seine Auffassung gegenüber.

CHAM, à Noé. - Nous ne croyons pas... Nous ne croyons plus aux mensonges qui tombent du ciel.

LES ENFANTS, *s'animant*. – Non! Nous n'y croyons plus.

CHAM. - Nous ne croyons qu'aux vérités qui montent de nous.

LES ENFANTS. - C'est vrai! C'est à ça que nous croyons.

CHAM. - Nous voulons vivre! Nous voulons bouger, remuer... Nous voulons vivre!

LES ENFANTS. - Nous le voulons. (Théâtre I, S. 101).

Hier tritt der unversöhnliche Gegensatz zwischen Noé, der gläubig auf Gott

1 Vgl. die ausführliche Regieanmerkung in Théâtre I, S. 97.

2 Die Szene ist formal ebenso aufgebaut wie die chorische Szene mit Noé im II. Akt, nur daß sich hier Cham als Wortführer bzw. Chorführer aufspielt und sich zwischen Noé und die Familie stellt.

vertraut, und Cham, der sein Schicksal selber in die Hand nehmen will, in eklatanter Weise zutage.¹

Gerade als Cham seinen Brüdern befiehlt, Noé, der auf keinen Fall zulassen will, daß die Arche Gottes von Menschenhand gesteuert wird, zu fesseln, kehrt die Taube mit einem Olivenzweig im Schnabel zurück. Wieder nimmt das Geschehen einen Umschwung. Alle tanzen und singen vor Freude, weil der grüne Olivenzweig das Zeichen dafür ist, daß Teile des Landes schon vom Wasser freigegeben sind. Noés Frau bittet reumütig um Verzeihung, als sie sieht, daß alles so eingetreten ist, wie Noé es vorausgesagt hatte. Noé selber ist fortan innerlich gebrochen. In dem Augenblick, in dem die anderen Hoffnung fassen, ist er verzweifelt, weil er das göttliche Unternehmen als verfehlt ansieht. Er ruft zum Himmel gewandt: «Seigneur! Seigneur! Vieux camarade! ...C'est loupé! Ah! C'est loupé!... Flanquez-nous tous dans le jus! Et qu'on n'en parle plus!» (*Il laisse choir sa tête sur celle de la Maman pendant que le rideau tombe*). (Théâtre I, S. 105).

Aus der detaillierten Regieanweisung, die dem V. Akt vorangestellt ist, geht hervor, daß die Szenerie den Eindruck vermitteln soll, als sei die Arche „gestrandet“. Cham treibt die Tiere aus der Arche; Sem und Japhet helfen beim Ausladen. Gekennzeichnet werden sie als «Affairés, actifs, mais sans joie, avec une sorte de sourdine imposée à leurs voix et même à leurs gestes par la grande présence muette de Noé». Für Noé bestimmt ist die Anmerkung: «Au lever du rideau, Noé est tout seul à l'arrière [de l'Arche] (côté cour) accoudé au bordage. Il regarde loin dans le public». (Théâtre I, S. 106).

Noés Frau kommt aus dem Laderaum auf die Bühne. Sie befremdet durch ihr

1 Diese Stelle hat manche Kritiker dazu verleitet (B. Crémieux z. B. spricht von einem «commentaire franciscain, péguyste de l'histoire biblique de Noé»), die Antinomie zwischen dem auf Gott vertrauenden Noah und dem irreligiösen Cham, der nur an sich selber glaubt, als das Grundthema des Stückes hinzustellen. Daß eine solche Interpretation am Stück vorbei geht, dürfte schon aus dem Bisherigen hervorgegangen sein. In einer persönlichen Mitteilung an den Verfasser dieser Untersuchung aus dem Jahr 1970 äußerte sich André Obey dazu noch einmal ausdrücklich: «Aucune arrière-pensée en écrivant ma pièce (comme d'ailleurs en écrivant aucune de mes autres pièces). Tout à coup l'idée de 'faire quelque chose' avec le Déluge m'a saisi, en pleine rue, je me rappelle. J'y ai immédiatement cédé. Noé ne m'est apparu rien d'autre qu'un personnage intéressant. Mais j'insiste sur le fait que je n'ai aucun goût pour ce qu'on nomme les 'idées' et que j'ai horreur des pièces à thèse. Ce que pensent et expriment mes personnages leur appartient en propre et leur incombe. Personnellement je n'y suis pour rien.»

senil-verspieltes Verhalten. Zu einem Zeitpunkt, da alle möglichen dringenden Arbeiten zu verrichten sind, ist sie damit beschäftigt, einen Korb für ihre Katze anzufertigen, und trägt Japhet auf, ihr in der nächsten Zeit ein Häuschen für ihre „Katie“ zu bauen. Die Anstrengungen der Reise haben sie um den Verstand gebracht. Sie klatscht in die Hände, weint ohne ersichtlichen Grund und hört ebenso unerwartet wieder auf. Sie glaubt, in ihrem Dorf zu sein, bemerkt dann aber die fremde Gegend, worauf sie in Klagen über das verwüstete Land ausbricht und sich selbst bemitleidet. Sie richtet Beschimpfungen an Noé, der aber nichts erwidert. Als das Ausladen beendet ist, schreitet Cham zur Verteilung der Hausratsgegenstände, der Geräte und des Saatguts. Noé erhält seinen Anteil und den seiner Frau; zusätzlich darf er die Arche behalten.

Danach trennen sich die Brüder und Schwestern. Japhet hat als einziger Mitleid mit dem zurückbleibenden Vater. Cham und Noéma ziehen gen Süden; sie folgen dem Löwen. Sem und Sella folgen dem Elefanten und dem Tiger nach Osten. Japhet, der Hirt, und Ada wandern Richtung Westen; sie folgen dem Stier, dem Schaf und dem Hund.

Als sie sich entfernt haben, steigt Noé von der Arche herunter und hält ein Selbstgespräch. Er will es nicht wahrhaben, daß seine Kinder ihn verlassen haben. In seinem Schmerz wendet er sich vertrauensvoll dem Bären, seinem Freund „Martin“ zu, der auf die Bühne zurückgekommen ist. Doch die Begegnung nimmt beinahe einen verhängnisvollen Ausgang für Noé. Der Bär ist wieder wild wie vor der Einschiffung; er hört nicht mehr auf Noé und erdrückt ihn beinahe. Nur mit Mühe gelingt es Noé, ihn in die Flucht zu treiben. (Théâtre I, S.115). Kurz darauf wird er durch das Erscheinen seiner Frau, die nach den Kindern fragt, auf eine weitere Bewährungsprobe gestellt. Er sagt ihr, daß sie die Gegend erkunden wollten und in einigen Tagen zurückkämen. Er versucht die Phantasierende zu beruhigen, die bald danach einschläft. Völlig vereinsamt und außerstande, einen Sinn in dem zu erkennen, was ihm widerfahren ist, richtet Noé eine verzweifelte Rede an Gott.

NOÉ. - [...] (*A mi-voix.*) C'est vrai que c'est dur... (*Plus haut.*) C'est vrai que c'est dur (*Plus haut et la voix gonflée d'un sanglot.*) C'est vrai que c'est dur! ... Ah! ... (*Il est au milieu de la scène, en tablier de cuir, les poings sur les hanches, les jambes*

écartées, la tête renversée vers le ciel.)

Ah! ... Il faut tout de même que j'aie un sacrée confiance en toi, tu sais! ... Tu m'entends?

[...] Bon Dieu, oui, que je vas en sortir! Je te préviens: je n'y comprends plus rien. Mais ça n'a aucune importance. Va, va, je te suis. Marchons, marchons ... Seulement ... je te demande d'être un peu là, de temps en temps, avec moi. Hein? ... Ta voix de temps en temps. Rien que ton souffle même. Ou même seulement ta lumière ... Ta lumière, Seigneur, sur mon boulot de chaque jour. Et l'impression, le sentiment, la ... certitude que tu es content. Hé? ... Il faut être content. Pas vrai? Moi, je suis content. (*Il crie.*) Je suis content! [...] (Théâtre I, S. 117 – 118).

Unter der Wiederholung des Lieds «Quand le bâtiment va, tout va ...» (I. Akt), indes unter anderen Vorzeichen, macht Noé sich daran, die Arche zu zertrümmern. Da erscheint der Regenbogen, als Zeichen Gottes, um das er gebeten hatte. Durch die verwendeten einfachen dramaturgischen Gestaltungsmittel gelingt es dem Autor, den Eindruck beim Zuschauer hervorzurufen, daß der Herrgott von Anfang bis Ende auf der Bühne präsent ist, ohne daß er als Figur sichtbar in Erscheinung tritt.¹

Der symmetrische Aufbau des Stücks läßt sich unschwer erkennen. Auf das strukturelle Mittel, das sich in Noé in der Konstruktion des Stücks andeutet und bis in die Anlage und Vertextung einzelner Szenen nachzuvollziehen ist, soll hier nur vorläufig hingewiesen werden.² Wie im I. Akt, so steht Noé auch am Schluß des Stücks wieder allein auf der Bühne, nur daß er jetzt als «héros» erscheint, ein mit den undurchschaubaren göttlichen Plänen konfrontierter gewöhnlicher Mensch, der sich selbst treu, klug trotz seiner Einfachheit und manchmal komisch in seinem Pathos, einmal froh bewegt, ein anderes Mal niedergeschlagen, letzten Endes unbeschadet in seinem Glauben aus allen Konflikten hervorgeht.

1 Obey hat sich in seinem späteren Stück Lazare nicht an dieses Prinzip gehalten. Das umstrittene Drama wurde erstmals 1951 in Paris im Théâtre Marigny aufgeführt, mit Jean-Louis Barrault in der Hauptrolle. In dem Stück tritt Jesus als Figur auf, womit der Autor sicherlich an die Grenzen des Machbaren stieß.

2 Als markante Beispiele für dieses Konstruktionsprinzip können der erste und der letzte Akt dienen sowie die Szene, in der es zwischen Noé und Cham zum Eklat kommt. Hier kommt es erstmals zu einem Kampf der Worte, der im Verlauf des Streits zu einer tätlichen Auseinandersetzung auszuarten droht. Die Symmetrie in der Anordnung der Repliken in ihrer antithetischen Verbalisierung wird in dieser Szenenpassage besonders deutlich. Vgl. Théâtre I, Akt IV, S. 99.

In ausgeprägter Form macht Obey in seinem Lukretia-Drama von diesem strukturierenden Formelement Gebrauch.

Anmerkungen zum Stück und seiner Struktur

Vergegenwärtigt man sich Pfisters Differenzmerkmale für dramatische Texte, so handelt es sich zum einen um die Plurimedialität, die Kollektivität der Produktion, der auf der Empfängerseite die kollektive Rezeption gegenübersteht. Im Zusammenhang damit steht der Aspekt der performativen Kommunikation. Zum anderen ist die Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem zu nennen, wenn man den von Pfister so bezeichneten Idealfall annimmt, d. h. daß es um Texte ohne episierende Tendenzen geht. Wie in den einleitenden Bemerkungen zu dieser Untersuchung vorausgeschickt wurde, impliziert eine strukturelle Untersuchung des Dramas, daß auch die konkrete Theateraufführung berücksichtigt werden muß, da das Drama, als multimediales Produkt, dem eine ganz spezifische Kommunikationssituation zu eigen ist und aufgrund seiner nicht-textuellen Eigenschaften, nicht ausschließlich als sprachliches Kunstwerk zu betrachten ist. Eine Untersuchung von Aufführungen, insbesondere, wenn es sich um solche in zurückliegenden Epochen handelt, etwa von solchen im Theater der Zwischenkriegszeit in Frankreich, ist aber schlechterdings nicht zu leisten. Die Untersuchung soll sich folglich nur dann mit Aspekten der Aufführung befassen, wenn Besonderheiten der Bühnenaktivität vorliegen, z. B. hinsichtlich der Besetzung von bestimmten Rollen, der Dominanz von Schauspielern innerhalb eines festen Ensembles (*Compagnie des Quinze*), der besonderen Gegebenheiten der Bühnenform und Bühnengestaltung (z. B. Fehlen der Rampe, die stufenförmig angelegte Schürze, die sich von der Vorderbühne zum Zuschauerraum erstreckte, der von André Barsacq geschaffene *dispositif scénique*), wenn diese durch Zeugnisse und Quellen belegt werden, wie beispielsweise durch zeitgenössische Berichte über Theaterbesuche oder Rezensionen. Das Hauptinteresse der Untersuchung ist auf die Bauelemente der den Text konstituierenden, strukturbildenden Zeichen-(systeme) und deren Bedeutungen gerichtet, die in ihrem Zusammenspiel und in ihrer Vielschichtigkeit zu analysieren sind. Die Frage, wie man angesichts der Vielzahl von unterschiedlichen Kategorien heterogener Zeichen, deren Bedeutungen und ihrer möglichen Interpretation zu einer wissenschaftlich begründeten Analyseverfahren kommen kann, ist bisher unbeantwortet

geblieben. Tadeusz Kowzan macht in seiner Einführung in die Semiologie des Schauspiels den Versuch, auditive und visuelle Codes aufzulisten, die für die Schauspieler bestimmt sind, wozu er Sprache, Kostüme und Bewegung zählt, und solche, die nicht für den Schauspieler bestimmt sind, wozu Musik, Geräusche, Kulissen und Beleuchtung gehören. Er gelangt durch eine weitere Aufgliederung dieser Komponenten zu einer Gesamtzahl von 13 Zeichensystemen: Sprache, Stimme, Mimik, Gestik, Bewegung und Maskenbildnerei (Schminken, Frisieren), Kostüme, Requisiten, Dekoration, Beleuchtung, Musik und Geräusche.¹ Doch diese Fixierung auf eine bestimmte, fest umrissene Zahl läßt sich nicht aufrechterhalten aufgrund der vielfachen Möglichkeiten, die einzelnen variablen Komponenten weiter zu differenzieren, die noch zusätzlich dadurch gekennzeichnet sind, daß das Superzeichen „Werk“ seine Bedeutungskonstitution erst durch die wechselseitigen Beziehungen und Verflechtungen jener Komponenten erfährt.²

Es erscheint notwendig, die erwähnten vielfältigen Interdependenzen und Verknüpfungen der Zeichen und Bedeutungen im theatralischen Text nochmals hervorzuheben, um zu verdeutlichen, daß das Wesen des Theaters „in einem schillernden Band ständig sich umgruppierender unstofflicher Beziehungen“ besteht, die quantitativ nur schwerlich zu erfassen sind.³

1 T. Kowzan, «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle», in *Diogène*, No 68, (1968) S. 59.

2 Vgl. J. Mukařovský, „Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters“, in A. van Kesteren / H. Schmid (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie* (Kronberg/Ts., 1975), S. 81 – 82. So sind z. B. die Komponenten der Schauspielererscheinung: Stimme, Mimik, Gestikulation, Bewegung, Kostüm usw. Jede dieser Komponenten ist wieder in sich zusammengesetzt, so z. B. die Stimme, die folgende Komponenten hat: Artikulation der Laute, Höhe der Stimme und deren Veränderungen, Farbe der Stimmen, Intensität des Atems, Tempo. Aber auch hier sind wir noch nicht am Ende. Die einzelnen Stimmkomponenten können weiter zerlegt werden, z. B. die Stimmfarbe: Jeder Mensch hat eine besondere Stimmfärbung, die Bestandteil seiner physischen Persönlichkeit ist – an der Stimmfarbe kann eine sprechende Person erkannt werden, auch wenn der Zuhörer sie nicht sieht; daneben gibt es aber auch Färbungen, die den einzelnen seelischen Dispositionen („zornig“, „freudig“, „ironisch“ usw.) entsprechen und somit eine von der persönlichen Stimmfärbung des Individuums unabhängige Bedeutung haben. Beide Arten der Stimmfärbung können künstlerisch ausgenutzt werden: Die individuelle Stimmfarbe der einzelnen in einem bestimmten Stück eingesetzten Schauspieler kann zu einem wichtigen Faktor bei der „Instrumentierung“ einer Aufführung durch den Regisseur werden; mit der vorübergehenden Färbung der Stimme durch den Seelenzustand rechnet dagegen schon entweder der dramatische Text (die Regieanmerkung des Autors, die Häufigkeit der Gefühlsveränderungen und Gegensätze im Dialog) oder die Schauspielerausführung.

3 *Moderne Dramentheorie*, S. 84.

Um zum Ausgangspunkt der Überlegungen zurückzukommen, so läßt sich der theatralische Text, welcher der Aufführung als Substrat zugrunde liegt, als ein künstlerisch gestaltetes Gebilde begreifen, das aus verschiedenartigen Komponenten oder besser, strukturierenden Elementen besteht, dessen einzelne Bestandteile zum Superzeichen „Werk“, d. h. zur szenischen Realisierung der Textvorlage führen. Daß diese auch eine nicht textgebundene Ebene hat, ist charakteristisch für dramatische Texte. Pfister unterscheidet die szenische Ebene, die den Teil der Bühnenrealisierung ausmacht, wie sie im Text in Form von Regieanweisungen etc. vom Autor vorgegeben sind, und eine nicht-textuelle Ebene, die er *cum grano salis* als „Zutaten“ der Inszenierung bezeichnet, womit er die sich aus dem Überschuß an Informationen ergebenden Ingredienzien meint, die Eingang in die Bühnenrealisierung durch die individuelle Bearbeitung und Umsetzung der Textvorlage finden, d. h. durch das Zusammenwirken aller an der Realisierung des Werks Beteiligten. (Pfister, S. 25). In der vorliegenden Arbeit sollen vornehmlich das schriftlich fixierte Textsubstrat, sodann aber auch auswahlweise einzelne Stücke in ihrer spezifischen Aufführungssituation nach den in der Einleitung vorgegebenen Prämissen untersucht werden. Eine grundlegende Untersuchung der Aufführungsdimension fiele in den Bereich der Theaterwissenschaft, wenn man z. B. ein bestimmtes Textcorpus im Hinblick auf dramaturgische Konzepte des Autors, auf Inszenierungen, auf schauspielerische Aktivitäten, auf Gestaltungen des Bühnenraums etc. untersuchte. Da Obey sein Theater in besonderer Weise für die Bühne konzipierte und die Bühnenform und ihre Gestaltung für die Aufführungen des Ensembles¹ innerhalb des Rezeptions- und Kommunikationsprozesses eine hohe Priorität besitzt, wird auch auf die Aufführungs-

1 Phillis Aykroyd hat in *The dramatic Art of la Compagnie des Quinze* (London, 1935), S. 28 – 29, die folgenden Merkmale als typisch für die Inszenierungsart und das Stilideal der *Compagnie des Quinze* bezeichnet, die von Michel Saint-Denis als Regisseur geleitet wurde. Zusammenfassend lassen sich folgende Charakteristika feststellen: a) die herausragende Bedeutung der Technik des Schauspielens; b) die Priorität von Rhythmus und Symmetrie gegenüber einer realistischen Aufführungsweise; c) eine fast schmucklose Bühne, auf der die Schauspieler durch ihre wirkungsvolle Gruppierung und mimische Darstellungskunst weitgehend die Kulissen ersetzen; der Zuschauer soll mit seiner Phantasie am Spiel teilnehmen; d) der Aufbau der Stücke und die Mittel für die Darstellung von Ort und Zeit oder der *Geschichte* sollen an die klassische Tragödie oder an das mittelalterliche Drama erinnern. Die geeigneten Methoden dazu werden aus dem dramatischen Repertoire vorangegangener Theaterepochen entlehnt; e) die Sprechweise einer so hochtrainierten Theatertruppe soll rein, klar und direkt sein. Die Sprache soll modernes Französisch sein; es kann auch Umgangssprache oder regionale Mundart sein. Ein derartiger Sprachstil soll den Charakteren Ursprünglichkeit und Frische verleihen.

situation Bezug genommen.¹

Eine Darstellung der Geschichte, wobei die Informationsvergabe sukzessiv, d. h. in chronologischem Ablauf erfolgt, bildet die Basis für das Verständnis der Tektonik des Dramas bzw. seiner Strukturierung, indem sie die Geschichte in ihrer Entfaltung veranschaulicht und Einsichten in Handlungsstruktur und Plot vermittelt. Ein Blick auf die Segmentierung der Geschichte zeigt, daß der Aspekt der oberflächenstrukturellen Betrachtungsweise für Noé nicht konsequent und durchgehend eingehalten werden konnte, da verschiedentlich Bemerkungen eingeflossen sind, die nicht im eigentlichen Sinn zum Drameninhalte (auf der Ebene der Geschichte) gehören. Insgesamt erscheint die Notierung nach dem Prinzip einer schrittweise vorgehenden Betrachtung des Aufbaus der einzelnen Akte, Szenen, Handlungssequenzen und -phasen trotz der gelegentlichen Einbeziehung der erwähnten Zusatzinformationen jedoch als eine akzeptable und plausible Verfahrensweise.

Die in der Einleitung vorausgeschickten Hinweise auf die Problematik der Segmentierung sollen an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden. Zunächst soll überprüft werden, ob mit der äußerlich klar gegliederten Form des fünf Akte umfassenden Dramentyps, dem allem Anschein nach die Idealform des Dramas zugrunde liegt, auch die Segmentierung auf der oberflächen- bzw. tiefenstrukturellen Ebene übereinstimmt oder ob eine Inkongruenz vorliegt, mit anderen Worten, ob die Einschnitte am Aktende mit den Einschnitten in der Darstellung der Geschichte übereinstimmen. Dazu ist zu bemerken, daß sich die pyramidenförmige Architektur, wie sie Gustav Freytag für das fünftaktige Drama durch die „sachgegebene“ Fünfteiligkeit des Aufbaus (zu Steigerung, Höhepunkt mit Peripetie, Fallen der Handlung und Lösung bzw. Katastrophe gehören) glaubte schematisch darstellen zu können, für Noé nicht nachweisen läßt. Das dramatische Geschehen ist inhaltlich fest umrissen, es kommt zu einer durchgehenden Handlungsentwicklung,

1 Vgl. die Ausführungen zum Aspekt der Aufführungssituation im Abschnitt 1.3, (S. 56 ff.). E. Fischer-Lichte kommt hinsichtlich der beiden unterschiedlichen Untersuchungsfelder d. h. der Aufführungsanalyse und der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse zu dem Schluß, daß sich erstere als ein Modus der literarischen Textanalyse verstehen und durchführen läßt, was allerdings eine Arbeit zur Folge hätte, die sich grundsätzlich von der vorliegenden Untersuchung unterscheiden würde. E. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. 3 (Tübingen, 1999) S. 10.

doch verläuft diese nicht in Stufen auf einen bestimmten Kulminationspunkt hin, sondern erreicht mit jedem Akt einen Gipfelpunkt für sich, ohne ein progressives Ansteigen und Abfallen der Spannungskurve. Der Duktus der Handlung von Akt zu Akt weist zwar einen lockeren strukturellen Zusammenhalt auf, doch sind die Akte keine straff organisierten inneren Einheiten des Ganzen, in dem Sinn, daß sie als untergeordnete Einzelteile mit kausaler Notwendigkeit einen Akt aus dem anderen hervorgehen lassen, so daß beim Fehlen des einen jeglicher Sinn für das Gesamtdrama verloren ginge.¹ Ihre aufbautechnische Funktion ist nicht vordergründig integral, sondern eher autonom zu nennen. Jeder Akt enthält für sich genommen *initial incidents* (der aus dem Bereich der *short story* entlehnte Begriff soll ausnahmsweise hier einmal für das Drama verwendet werden) und erreicht am Aktende einen vorläufigen Abschluß.

Nach der Feststellung, daß die Gliederung des Stücks in fünf Akte hinsichtlich der Segmentierung auf der Ebene der dargestellten Geschichte mit derjenigen der Ebene ihrer Darstellung nicht übereinstimmt, kann man festhalten, wie Pfister es tut, daß das Kompositionsprinzip der Geschichte nicht mehr darauf abzielt, ein „geschlossenes, hierarchisiertes Ganzes“ zu präsentieren, sondern ein „Ensemble von Einzelsequenzen, die relativ unabhängig und isoliert voneinander sind.“ (Pfister, S. 323).

Die Beschreibung der Geschichte auf der Ebene der Darstellung hat gezeigt, daß das klassische dreiphasige Kompositionsprinzip (Protasis, Epitasis und Katastrophe) zwar im Text abgebildet wird, jedoch in der Aktabfolge nicht mit dem Idealtyp des Dramas korrespondiert, wie ihn Freytag glaubte festlegen zu können. Die Ebene des Dargestellten ist gegenüber der Ebene der Darstellung verschoben. Die einzelnen Akte sind nicht in jedem Fall als eine Segmentierungseinheit zu verstehen; das Aktende ist nicht gleichzeitig das Ende einer Handlungsphase. Wie bereits durch die ausgesparte, weil entbehrliche Segmentierung des II. und III. Akts angedeutet wurde, tritt eine lockere variable und austauschbare Szenengruppierung an die Stelle eines geschlossenen, zielstrebig voranschreitenden Handlungsablaufs innerhalb der Aktstruktur. Die konventionelle

¹ G. Freytag, Die Technik des Dramas (Leipzig, 1894).

Formtechnik des Dramas wird in der Weise umgestaltet, daß auf einen Kausalnexus der einzelnen Akte verzichtet wird. Verbunden damit geht auch eine Veränderung der Strukturierung des Werkganzen einher: Überträgt man das Gesagte auf Noé, so ist die Vorverlegung der Katastrophe im IV. Akt ein Indiz für diese Überlegungen. Die Katastrophe fällt nicht in den Schlußakt, sondern das Dramenende ist offen. Das Stück gehört dementsprechend nicht zum Idealtyp der geschlossenen Form.

Die offene Formkonzeption des Dramas hat zur Folge, daß die einzelnen Szenen bzw. Szenensequenzen nur noch in geringem Maße durch „Handlungs- und Geschehnisinterferenzen“ oder durch „Überschneidungen von Figurenkonstellationen“ miteinander verknüpft werden. Das Zurücknehmen bzw. der Verzicht auf die erwähnten handlungspragmatischen Techniken kann nach Meinung von Pfister durch eine „Beiordnung komplementärer Stränge (Sequenzen), die metaphorische Verklammerung und das zentrale Ich“ kompensiert werden. Zum letztgenannten Punkt führt Pfister aus:

Und schließlich kann eine Figur zum integrativen Zentrum der sonst auseinanderstrebenden Sequenzen werden, wenn alle Situationen daraufhin angelegt sind, dieses zentrale Ich in der Totalität seiner biologischen, sozialen, psychologischen und ideologischen Befangenheit zu charakterisieren. Das zentrale Ich ist also nicht wie der Held im geschlossenen Drama deswegen der Mittelpunkt, weil von ihm als Protagonisten, als zentralem, handelnden Subjekt, die wichtigsten Handlungsimpulse ausgehen, sondern weil die in den einzelnen Situationen und Szenen dargestellten Zuständlichkeiten in ihm ihr determiniertes Objekt haben. (S. 323 – 324).

Betrachtet man die im Stück auftretenden Figuren, so ist keine zu erkennen, die den als vermittelndes Kommunikationssystem bezeichneten Positionen, d. h. der Besetzung von S2 und E2, zuzuordnen wäre. Die Informationsvergabe zu Anfang des Stücks erfolgt durch eine spielinterne Figur, nämlich Noé, der selbst Teil des inneren Kommunikationssystems ist, also zugleich als „Spielfigur“ und als „episch vermittelnde Figur“ fungiert. Dabei kommt es oft zu sehr komplizierten und auch mehrdeutigen Übergangsphänomenen, „wenn sich eine Figur nicht plötzlich und in deutlich signalisierter Wendung aus der Spiel-situation und ihrer raum-zeitlichen Deixis löst und diese dann dem Publikum kommentierend und reflektierend vermittelt, sondern wenn

sich dies als Prozeß allmählich und mit Zwischenstufen vollzieht, oder wenn dieser Prozeß gar nicht zu einer völligen Lösung von der inneren Spielsituation führt.“ (Pfister, S. 112).

In der Figurenführung hat sich gezeigt, daß Noé eine vorrangige Stellung einnimmt, die ihm nicht nur funktional, sondern auch bedeutungsmäßig zukommt.

Ein Blick auf die Informationsvergabe in der Expositionsszene zeigt, daß eine hybride Form der dramatischen Rede vorliegt, die Pfister als Dialogisierung des Monologs bezeichnet. Ein solcher Fall ist gegeben, wenn „die reine Reflexivität, die für das Monologische charakteristisch ist,“¹ dominiert, wie beispielsweise in der Apostrophe Noés an den Allmächtigen, oder später im III. Akt, in der Klagerede an den Chor der Tiere. Der Verlauf der möglichen Repliken kann vom Zuschauer nachvollzogen werden. In Ansätzen findet sich eine weitere Dialogisierungstendenz in dem Stück, die sich in Noés Wendung an das Publikum zeigt.

Als Beispiele sollen zwei Äußerungen Noés aus der an Gott gerichteten Expositionsszene dienen, die eindeutig eine Direktanrede *ad spectatores* sind:

Noé fragt: «Vous m’entendez, Seigneur ?... (*Au public.*) Parti!... Il est d’une humeur !...» Und ein wenig später, als die Kommunikation erneut gestört zu sein scheint, stellt er wiederum fest, (*Au public.*) Clic! Encore parti!... Vous avez vu s’il faut se méfier... (*Il rit.*)» (Théâtre I, S. 17 – 18).

Die hinreichenden Bedingungen für den Monolog sind zwar erfüllt, da dem Sender kein direkter Empfänger gegenübersteht. Es liegt somit eine Kommunikation vor, in der der Sprecher die innere Spielebene verläßt und durch sein *ad spectatores* ein episch vermittelndes Kommunikationssystem herstellt. Die Technik der Publikumsanrede hat hier nicht den Zweck, das Dargestellte als Theateraufführung erscheinen zu lassen. Die übermittelte

1 Vgl. Pfister, S. 184. „Das Gegenüber, das hier durch die Anrede jeweils geschaffen wird, antwortet zwar nicht unmittelbar, es entstehen jedoch semantische Richtungsänderungen innerhalb des Monologs, indem der Sprecher die Reaktionen und damit den semantischen Kontext des angesprochenen Wesens imaginiert.“

Nachricht ist an ein fiktives Publikum gerichtet, an Zuschauer, die zufällig zum Zeugen eines bestimmten Geschehens werden.¹

Überträgt man das bekannte Kommunikationsmodell auf den Expositionsmonolog in Noé, so ergibt sich für die *ad spectatores* gerichteten Sprechakte die Konstellation, daß die epische Kommunikation auf einer Ebene verläuft, die zwischen der von der Situation distanziierten Figur und einer fiktiven Zuschauerrolle liegt. Anders ausgedrückt bedeutet dies: Die imaginierte Zuschauerrolle E2 ist weder mit dem implizierten Empfänger E3 noch mit dem realen Empfänger E4 identisch.

Der Monolog kann als ein konventionelles Mittel der Gestaltung der dramatischen Rede angesehen werden, welches das Nichtvorhandensein eines vermittelnden Kommunikationssystems kompensieren soll. Im weiteren Verlauf des Stücks wird sich zeigen, daß der Monolog außer der informationsvermittelnden Funktion zusätzlich noch strukturierende Aufgaben übernehmen kann.

Pfister nimmt eine Begriffsdifferenzierung des Monologs vor, indem er ihn entsprechend seiner Funktion im Drama in zwei unterschiedliche Gruppen teilt, und zwar in aktionale und nicht-aktionale, wobei sich der nicht-aktionale Typ, der für die epischen Kommunikationsstrukturen von Bedeutung ist, wiederum in informierende und kommentierende Monologe gliedern läßt. Beide Untertypen haben innerhalb der Sprechakte eine unterschiedliche Funktion. Der informierende Monolog vermittelt dem Zuschauer die Handlung und den Stand der Dinge, wohingegen im kommentierenden Monolog „eine dem Zuschauer bereits bekannte Handlung in figurenperspektivischer Brechung gespiegelt wird.“² Charakteristisch für beide Formen des nicht-aktionalen Monologs ist das Einfließen epischer Tendenzen im Vertextungsverfahren, die sich oftmals nur unterschwellig oder punktuell äußern. Der informierende Monolog, wie er sich am Drameneingang in Noé findet, setzt den Zuschauer über die Ausgangssituation ins Bild und vermittelt Einblicke in das kommende Geschehen. Die Episierung manifestiert sich umso

1 Eine Illusionsdurchbrechung wie sie sich z.B. in Le Viol de Lucrece findet, d. h. daß der Schauspieler aus seiner Rolle fällt, indem er seine Maske herunternimmt und sich dem Publikum als Schauspieler zu erkennen gibt, liegt in Noé nicht vor.

2 Pfister, S. 191. Vgl. auch die Anmerkungen zur funktionalen Typologie des Monologs (S.180 – 195).

klarer, je höher der Grad an Situationsabstraktheit ist, den der Kommentar besitzt.

Der Vielfalt und Bewegtheit episodischer Auftritte stehen gleichsam als ruhende Pole die Monologblöcke gegenüber, in denen Noé meistens Reflexionen anstellt, betet oder zu seinen Tieren spricht. Diese Schwerpunktbildung in Form ausgedehnter monologischer Reden läßt sich durch das ganze Stück verfolgen: angefangen beim Expositionsmonolog sowie dem Gespräch Noés mit den Tieren am Ende des III. Akts, bis zu der anklagenden Rede nach dem Zusammenprall mit Cham im IV. Akt und dem verzweifelten Schlußmonolog im V. Akt. Der monologische Charakter der Reden wird dadurch abgeschwächt, daß Noé z. B. im Drameneingang die (für das Publikum nicht vernehmbaren) Antworten Gottes in seine Rede einbezieht oder vom mimischen Kommentar der Tiere als Erwiderung auf seine Reden begleitet wird. Sämtliche Monologe wirken organisch im dramatischen Kontext; sie sind jedesmal motiviert, sei es in den Situationen, von Noés gebetsartigen Reflexionen, in denen er Gott für etwas Dank sagt, sei es an den Stellen, wo er durch die zunehmende Vereinsamung inmitten seiner Familie (im IV. und V. Akt) keinen Gesprächspartner mehr findet oder akzeptieren will.

Aufs Ganze gesehen, bestätigt das Drama ein natürliches Vorherrschen der Dialoge und läßt nicht den Anschein aufkommen, als sei es monodramatisch oder als nähmen die monologischen Reden überhand.

Wenn durch diese ermittelten Ergebnisse die kritischen Einwände gegen die Art und Weise, in der Obey seine Noé-Figur konzipierte, auch zu einem beträchtlichen Teil abgeschwächt werden, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sich ihre formale Funktion von der der übrigen Figuren unterscheidet. Sie nähert sich im Ansatz funktional schon dem, was in den beiden folgenden Stücken als „episches Ich“ oder als epischer Kommentator in Erscheinung tritt. Ähnlich wie epische Figuren hat auch Noé von Anfang an eine gewisse Sonderstellung inne: Er kann zu Gott „Kontakt aufnehmen“, er weiß mehr als die Figuren, die ihn umgeben, und er bezieht sein Wissen aus einer Quelle, die den Mitspielern unzugänglich ist. Die Häufung von monologischen Reden und gebetsartigen Betrachtungen sind ein Zeichen dafür, daß die Form des Dialogs nicht ausreicht für das, was Noé mitzuteilen

hat. Hinzu kommt, daß er wiederholt bei seinen Reden ins Publikum blickt und es gleichsam zum Adressaten macht, indem er mimisch und gestisch an jenes appelliert. Diese Hypothese läßt sich zusätzlich stützen durch Szondis Beobachtung, „daß die formale Zurücknahme des Zwiegesprächs [ein Phänomen, das für Noé nachgewiesen ist] notwendig zur Epik führt,“ d. h. zur Episierung eines Rollenparts.¹ Es darf tatsächlich nur von einer Annäherung, von einem ersten Schritt auf dem Wege zur Einführung des epischen Kommentators gesprochen werden, weil Noé die hinreichenden Bedingungen für eine Kommentator-Figur nicht erfüllt. Er unterscheidet sich insofern von den epischen Figuren der späteren Stücke, als für ihn die eindeutigen Kriterien der Selbstgestaltung, d. h. der indirekten Charakterisierung sowie der engen Verquickung mit der Handlung gelten.

Ein Strukturelement, das für die beiden folgenden Theaterstücke bedeutsam wird, und zwar die mimisch-pantomimische Darstellung von bestimmten Vorgängen, Situationen, Gedanken oder auch seelischen Zuständen, ist in Noé nur rudimentär vorgebildet. Pantomimenartige Darstellungen finden sich an einigen Stellen, z. B. im I. Akt, als die Mädchen der imaginären Hauskatze zur Arche folgen, in der Szene mit dem «homme sauvage», der verzweifelt versucht, den ersten Regentropfen auszuweichen, die ihn wie Pfeile zu treffen scheinen, wohingegen die Kinder freudig nach ihnen greifen, oder im II. Akt, in der Szene, als Noé die auf der Bühne nicht vorhandene Taube unter den Begeisterungsrufen der versammelten Familie fliegen läßt. Rein pantomimische Szenen, abgesehen von den Aktivitäten der Tiere, gibt es nicht, weil das gesprochene Wort immer ergänzend hinzutritt. Die zahlreichen Gruppenbewegungen und statischen Szenen sowie die gemeinsamen Tanz- und Gesangsszenen besitzen noch nicht die Aussagefunktion, die Szenen wie z. B. Tarquins Gang zu Lucretias Schlafgemach oder der erste Auftritt von France in der „Marneschlacht“ erlangt haben.² Dort ist die Pantomime in reiner Form durchgeführt. Die pantomimischen Einlagen in Noé haben etwas Improvisationsmäßiges: Sie beleben das Stück und erfüllen es mit einer eigenartigen Atmosphäre, die sich allenthalben

1 P. Szondi, Theorie des modernen Dramas (Frankfurt a. M., 1964), S. 40.

2 Théâtre I, S. 144 ff. und S. 206 ff.

entfaltet und für die Typizität der Obeyeschen Stücke kennzeichnend ist. Das gesteht auch ein Kritiker wie Crémieux zu, der zur Gesamtwirkung von Noé sagt:

Pourtant sur toute la représentation, et c'est ce qui lui donne, en dépit des erreurs ou des insuffisances, son attrait profond, plane «l'esprit du Vieux-Colombier», cet esprit difficile à analyser, mais qui impose au spectateur le sentiment qu'il assiste à un spectacle «qui n'est pas comme les autres» et où le théâtre est restitué dans toute sa dignité.¹

Ein Rückblick auf Antoines Konzeption vom Theater wird in Erinnerung bringen, daß das Ziel seiner inszenatorischen Realisierungen eine „absolute“ Wirklichkeitsillusion war, die noch von seiten des Schauspielers durch den „Stil der vollkommenen Natürlichkeit“ unterstrichen und unterstützt wurde. Für die Bühne hat das Streben nach ästhetischer Autonomie eine notwendige Abkapselung zur Folge, was sich auch durch die Herausbildung der Rahmen- bzw. Guckkastenbühne am Ende des 19. Jahrhunderts bekundet, die ihrem Wesen nach eine Illusionsbühne ist. Für den Schauspieler schiebt sich daher eine „vierte“ Wand zwischen Bühnen- und Zuschauerraum; er hat so zu spielen, als existiere keine Öffnung zum Publikum hin, und er muß sich gänzlich dem Spielverlauf anpassen und immer als identisch mit der von ihm verkörperten Figur erscheinen.

Aus der Skizzierung der Einflüsse, die auf Obey wirkten, geht hervor, daß ihm, wie auch seinem Lehrmeister Copeau, eine solche Anschauung vom Theater diametral entgegenstand. Man denke nur an die spezifische Bühnenform des *Vieux-Colombier*, die einen engen Kontakt zum Publikum ermöglichen sollte, und an Copeaus Bemühungen um ein «théâtre suggestif», das mit evokativen Mitteln arbeitete, um die Phantasie des Zuschauers zu stimulieren. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß bei Obey ein Umschlagen in ein dem Naturalismus entgegengerichtetes Theater erfolgen mußte. Daß dieses von Obey angestrebte Konzept Neuerungen mit sich brachte, die sich maßgeblich auf das Strukturgefüge der Dramen und auf deren Dramaturgie auswirkten, ist hinlänglich zu erkennen. Die Dramaturgie in Noé unterscheidet sich allerdings von der in den anderen zur Debatte stehenden Dramen. In dem Stück ist nach

¹ B. Crémieux, «La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier», in La Nouvelle Revue française, t. 36 (janvier-juin 1931), S. 456.

Meinung von Francis Fergusson noch am ehesten von einem „Realismus“ zu sprechen, einem "poetic realism", der mit besonderen Mitteln erzielt wird. Fergusson bezeichnet das Stück als "a meditation on the allegorical, moral, and analogical reality of the Noah story, by means of an imaginative-histrionic technique" und sagt des Weiteren zu diesem Aspekt:

Each episode, each moment of the narrative, and all of the people, are imaginatively reconstructed in their sensuous and emotional immediacy. The many-sided meaning of the story is sought and brought home to us, by carefully and patiently building the fiction of its literal reality. Thus the appeal is to the full poetic or histrionic sensibility rather than to the mind.¹

Wiederholt weist Fergusson auf den Appell des Autors an die "poetic or histrionic sensibility" der Zuschauer hin, die er mit der "mimetic perception of action" gleichsetzt, d. h. Respons des Zuschauers, freies und direktes Mitgehen, ja Identifikation mit den szenischen Vorgängen, die weitgehend von realistischen Bühnengepflogenheiten entbunden sind. Die Darstellung der Tiere in Noé durch geschickte Akteure oder die Imitation des Sturms durch das rhythmische Hin- und Herschwanke der Figuren auf dem Deck der Arche stellen hohe Ansprüche an die Darstellungskunst der Schauspieler. Eine erfolgreiche Aufführung war nur deshalb möglich, so sagt Fergusson, weil Obey für das hochtrainierte Ensemble der *Compagnie des Quinze* schrieb, das von Copeau in jener verfeinerten und kultivierten Schauspielkunst unterwiesen worden war, die an Formen der Theaterkunst wie die volkstümliche Komödie vor Molière, das elisabethanische Theater, das *Nô*-Spiel und die *Commedia dell'arte* anknüpfte. Es war in der Tat eine grundlegende Prämisse des Obey'schen Theaters, daß der Zuschauer es als Konvention akzeptieren und damit auf eine wirklichkeitsgetreue Schaustellung verzichten mußte, wie sie seit Anfang des Jahrhunderts in Mode war. Obey verlangt von seinem Publikum, daß es sich auf die Situation einläßt, d. h. in diesem Fall auf den Mythos des Alten Testaments und damit auf ein Theaterstück, dessen dramatische Form dem Charakter eines Mysterienspiels nahekommen sollte. Der Autor präsentiert einerseits allgemeine Wahrheiten, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann, und versucht andererseits, ihn mit verschiedenen Mitteln emotional zu involvieren. Die besondere Bühnenform und der Schauspielstil des

1 Francis Fergusson, The Idea of a Theater (Princeton University Press, 1949) S. 205.

Ensembles waren invariable Vorgaben, die das Theater Obey mitbedingten. Die Bühne des *Vieux-Colombier*-Theaters forderte mit ihrer strengen geometrisch angelegten Architektur und des minimalen Aufwands an Szenerie, Dekoration und Requisiten den Zuschauer heraus, das präsentierte Geschehen kreativ mit seiner eigenen Vorstellungskraft und Phantasie nachzuvollziehen. Dabei kam dem Autor innerhalb des Produzentenkollektivs die herausragende Rolle zu, die Zeichenvergabe des durch die Sprache ebenso wie durch die außersprachlichen Codes evozierten Bühnengeschehens dergestalt vorzunehmen, daß ein Maximum an Wirkkraft und Aussagefunktion zustande kam.

Der Hinweis auf das vom Dramatiker intendierte Rezeptionsverhalten gilt insbesondere für ein spezifisches Theatermittel, das in *Noé* erstmals eingesetzt wird: die Maske. Die schon genannten traditionellen Schauspielformen haben alle den Gebrauch von Masken gemeinsam. Da Obey auf die oben erwähnten Theaterepochen zurückgriff, ist es nicht verwunderlich, daß er in seinen Stücken dieses theatralische Zeichen verwendete, wenn es dramaturgisch angebracht war. Die aus der Zeit von Pernand-Vergelesses erprobte Maskenbildnerin der *Compagnie des Quinze*, Marie-Hélène Dasté, entwarf und fertigte sämtliche Masken und Kostüme der Theatertruppe und erhielt für ihre kunstvollen und originellen Schöpfungen uneingeschränktes Lob von seiten der Kritiker.¹

Zeitzeugen berichten über Besuche im provisorischen Theater der *Compagnie des Quinze* in Ville-d'Avray, wo sie eine umfangreiche Sammlung von Masken vorfanden. Die Theatertruppe hatte während ihres Aufenthalts in Burgund die Fertigung und Verwendung von Masken erlernt. Copeau war der Meinung, und er glaubte sie durch Belege aus der Theatergeschichte von der Antike bis hin zur italienischen Komödie ableiten zu können, daß die Maske die Würde und Freiheit des Schauspielers zu bewahren helfe.

Die Ansichten Copeaus über das Wesen und Wirken von Masken sollen durch ein Zitat aus einem Artikel von Prénat belegt werden.

¹ Zu Bewunderern ihrer Maskenbildnerkunst zählten neben Henri Ghéon weitere namhafte Kritiker der Zeit wie Etienne Rey, François Porché, Pierre Brisson, Henry Bidou u. a., die sich lobend über ihre kreativen Schöpfungen äußerten. Darüber hinaus spielte Marie-Hélène Dasté noch einzelne Rollen, z. B. die von Ada in *Noé* oder die von Lucrece. Ihr hatte Obey auch sein Stück *Le Viol de Lucrece* gewidmet.

[...]Alors, pour dénouer mes gens, je les ai masqués, à l'Ecole. Et immédiatement j'ai pu noter une transformation du jeune acteur. Comprenez que la figure, pour nous, est torturante: le masque sauve sa dignité, sa liberté. Le masque préserve l'âme des grimaces. Ensuite, par un jeu de conséquences très explicables, le porteur de masque ressent avec acuité ses possibilités d'expression corporelle. Et cela va si loin que j'ai, de cette façon, guéri un enfant que paralysait une timidité malade.¹

Für Obeyes Noé wird diese Anschauung vom Sinn und Wesen der Masken gewiß nicht von entscheidender Bedeutung gewesen sein, da ihr Gebrauch in seinen Stücken eine dramentechnische Notwendigkeit ist, wie in den Ausführungen zu Lucrèce und Loire noch abgehandelt werden wird. Wichtig ist die Feststellung, daß im Produktionskollektiv Einigkeit darüber bestand, Bühnenwerke zu präsentieren, in denen althergebrachte Aufführungsmethoden und -mittel eingesetzt wurden, die weitgehend auf eine realistische Darstellungsweise verzichteten. Das Publikum hat sich zu allen Zeiten im Theater auf die Konvention der Maske eingelassen. Entscheidend ist, daß es willens ist, ein derartig konzipiertes Konstrukt zu akzeptieren, und es wird umso mehr dazu geneigt sein, dies zu tun, je nachhaltiger es vom Spiel auf der Bühne darin bestärkt wird. Die von den meisten Theaterkritikern gelobten tierischen Darstellungen in Noé waren eine Mischung aus volkstümlich-phantastischen und anthropomorphen Vorstellungen von Tieren, mit Halbmasken auf dem Kopf. Der restliche Körper war von stilisierten, märchenhaft-phantasievollen Kostümen umhüllt, die sowohl tierische als auch menschliche Züge hatten.²

Die Wiedereinführung ursprünglicher theatralischer Mittel und Konventionen, die Ablehnung des Realismus und daraus resultierend die Evokation von Gedanken und Vorstellungen durch sprachliche und mimisch-pantomimische Suggestion, durch Spiel, Tanz und Gesang und den Gebrauch von Masken verleiht Obeyes Bühnenwerk seinen spezifischen Charakter. Der Dramatiker beabsichtigt nicht etwa, beim Zuschauer eine

1 Jacques Prénat, «Visite à Copeau», *Latinité*, No 10, (décembre 1930), S. 384 –386.

2 Henri Ghéon beschreibt die Bühnenwirkung der Masken und Kostüme in Noé folgendermaßen: [...] Si on nous eût montré un lion un ours, un tigre, un singe et une vache « nature » ou au contraire tellement stylisés et humanisés que la fiction l'emportât sur la vérité, il nous eût été malaisé de prendre l'émotion de ces bêtes à notre compte ; ou trop loin ou trop près de nous. Mais par un dosage subtil, chacune d'elles garde assez de réalité pour faire illusion, assez de fantaisie pour plaire ; ce sont des êtres de féerie, de poésie nés, semble-t-il, de la collaboration intime du bon La Fontaine et de Saint François.[...] Henri Ghéon, «Noé chez les Quinze», 2^e année, No 5 (15 février 1931), in Jeux, Tréteaux et Personnages, S. 156.

Illusion durch die materiellen Gegebenheiten der Bühne, durch Requisiten etc. hervorzurufen, sondern er sucht nach dramaturgischen Aussageformen, die es ermöglichen, eine Idee auf der Bühne zu präsentieren. Er nutzt dafür die Möglichkeiten und Mittel, die das Theater bietet und die weitgehend der von Copeau gelehrt Programmatik entsprechen. Wichtigstes Ziel der Theateraufführung sollte das Gemeinschafts-erlebnis sein, in dem der Zuschauer dazu gebracht wird, das Zur-Schau-Gestellte aktiv mitzerleben. Die Rezeptionsästhetik der Obey'schen Dramen geht von der „Einbeziehung des Publikums in den Bedeutungsfluß des Bühnengeschehens“ aus, wie sie Jan Mukařowský für das Theater im allgemeinen unterstellt. Dem Publikum wird ein „aktives Mitschaffen der Bedeutung“ abverlangt.¹

Die Kostümierung läßt eine neue Figur entstehen und der mit Theaterkonventionen vertraute Zuschauer wird sich mit dieser identifizieren und sie im Rezeptionsprozeß als theatralische Gegebenheit anerkennen. Die Masken und die gesamte Kostümierung bilden in der äußeren Erscheinungsform das Typische und Wesentliche der darzustellenden Figuren ab. Dazu kommt die expressive Darstellungskunst der Theatertruppe, die von Copeau in einer intensiven und umfassenden Ausbildung geschult worden war, derartige Rollen überzeugend zu spielen. Die in der Einleitung gemachten Bemerkungen über die Einbeziehung des Aspekts der Bühnenaktivität, d. h. die Untersuchung möglicher Hinweise auf das Agieren der Schauspieler, sollen an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden, und zwar mit Blickrichtung auf die sogenannten äußeren

1 Herta Schmid stellt dazu in Anlehnung an J. Honzl in ihrem Artikel „Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und tschechischen Strukturalismus“ die folgenden Überlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung der Theateraufführung durch das Publikum an, die in ihrer Allgemeingültigkeit auch auf Obey's Theater zutreffen: „So ist für ihn [den Zuschauer] die Wahrnehmung der „stofflichen“ Erscheinungen der Bühne keine normale Wahrnehmung, sondern ein „emotionales Sehen“. Das „emotionale Sehen“ beruht auf dem Widerspruch zwischen der Wirklichkeit der wahrgenommenen Erscheinung und der Vorstellung, die sie im Bewußtsein des Zuschauers hervorruft. Jede auf der Bühne gegebene sinnlich wahrnehmbare Erscheinung bringt mehr an Eigenschaften mit, als sie für ihre Bedeutungs-funktion braucht. Das Wahrnehmen und das sich Bewußtmachen dieser Erscheinungen geschieht nun durch das „Prisma der Phantasie“, d. h. der Zuschauer abstrahiert unter dem Einfluß der dramatischen Aktion, die als intendierte Bedeutungseinheit erst allen Dingen der Bühne ihre Bedeutungsfunktion verleiht, von allen der Sache mitgegebenen Eigenschaften, die für ihre Funktion in bezug auf die dramatische Aktion nicht relevant sind.“

Entnommen aus: A. van Kesteren/ H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, S. 28.

Textschichten, die *expressis verbis* in der Aufführung vom Zuschauer nicht wahrgenommen werden. Es handelt sich dabei um den von Pfister als „auktorialer Nebentext“ bezeichneten Teil des literarischen Substrats, der oftmals als sprachlich wohlformulierte Regieanweisung oder in Form von Anmerkungen in Parenthesen „aufmerksamkeitssteuernd“ und damit „sinnschaffend“ die innere Spielebene interpretiert (S. 107). Nach Pfister ist der „auktoriale Nebentext“ „als Element des vermittelnden Kommunikationssystems den Figurenperspektiven übergeordnet und der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive nahestehend.“ (Pfister, S. 107). Daraus läßt sich ableiten, daß der „epische Kommentar“, der in Form von Bühnenanweisungen in der äußeren Textschicht angesiedelt ist, eine wichtige Komponente des Gesamtwerks darstellt, die deshalb bei der Textanalyse zu berücksichtigen ist.¹ Durch das enge Zusammenwirken Obeyes als „Hausdramatiker“ mit der *Compagnie des Quinze* war eine weitgehende Abstimmung bei der Bühnenrealisierung gewährleistet, da der Autor bei den Proben anwesend war und sowohl korrigierend eingreifen als auch vom Aufführungsteam zu Rate gezogen werden konnte. Es bestand somit eine optimale Rezeptionssituation hinsichtlich der intendierten Umsetzung des dramatischen Werks zwischen Sender und Empfänger innerhalb des Aufführungskollektivs. Der Dramatiker wird sich stets beim Abfassen seines Stücks des Zuschauers als eigentlichem Adressaten des Stücks bewußt sein, dem die problematische Aufgabe der Bedeutungskonstitution zufällt.

Betrachtet man die Bühnenanweisungen und Anmerkungen, die oft nur durch ein Adjektiv in Klammern zur Beschreibung eines Charakters, einer Emotion oder einer Situation eingefügt werden, so sieht man, daß sie Hinweise enthalten, die verschiedenen theatralischen Codes zuzuordnen sind und das gesamte Repertoire theatralischer Zeichen umfassen. Daß das Drama, welches sich durch die Repliken der Dramenfiguren darstellt, weitgehend unter dem Primat der Figurenrede steht, wurde für Noé

¹ Vgl. dazu die Ausführungen im Abschnitt 1.3 der Einleitung.

festgestellt. Man muß nicht so weit gehen wie Veltruský, der die Auffassung vertritt, daß die Anmerkungen „die Grundvoraussetzung der Vereinheitlichung der Dialogbedeutung“ erfüllen. Er sieht „in den Anmerkungen das grundlegende Mittel zur Bedeutungsvereinheitlichung des Dialogs“. Sie stellen seiner Meinung nach Mittel zum Erreichen des Ziels dar, i. e. „der maximalen Entfaltung der spezifischen Eigenschaften des Dialogs.“¹

Wenn man sich die einleitenden Ausführungen zur Informationsvergabe in dramatischen Texten ins Gedächtnis zurückruft, so wurde bisher geklärt, daß diese sich nicht ausschließlich auf den Haupttext beschränkt. Man kann darüber hinaus feststellen, daß die auf den Schauspieler oder Kontext bezogenen Anweisungen oder Anmerkungen des Autors im Nebentext Informationen umfassen, die sich in Ansätzen der Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems annähern, indem sie eine rezeptionssteuernde Funktion übernehmen.

Es läßt sich konstatieren, daß Obey eine Fülle von Anmerkungen zu paralinguistischen Zeichen verwendet, die wiederum mit anderen nonverbalen Zeichen in Zusammenhang stehen, zu denen die im Kommunikationsprozeß wichtigen mimischen, gestischen und proxemischen Zeichen zählen. Fischer-Lichte weist nachdrücklich auf die Bedeutung der Interkorrelationsverhältnisse von linguistischen, paralinguistischen und kinesischen Zeichensystemen hin, die in der plurimedial inszenierten Theateraufführung eine entscheidende Rolle für die Bedeutungskonstituierung spielen und die deshalb auch bei der Textanalyse nicht vernachlässigt werden sollten.²

Bei der Betrachtung des Nebentextes kann es im vorliegenden Fall nicht darum gehen, eine vollständige Beschreibung der äußeren Textschicht des gesamten Stücks vorzunehmen. Es sollen vielmehr einige ausgewählte Beispiele herangezogen werden, die Hinweise für die Schauspieler enthalten, oder solche, die sich auf Anmerkungen zum Kontext beziehen, um

1 J. Veltruský, „Das Drama als literarisches Werk“, in A. van Kesteren/ H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, S. 126 und 131.

2 Es wird Bezug genommen auf die Ausführungen zum theatralischen Code als System, insbesondere diejenigen zur nonverbalen Kommunikation: Kinesik, Mimik, Gestik und Proxemik. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. I, S. 25 ff.

zu verdeutlichen, welcher Zuwachs an Steuerungspotential in denselben enthalten ist, was sich wiederum nachhaltig auf die Kommunikationssituation S2 / E2 auswirkt, hinsichtlich der vom Autor beabsichtigten Rezeption seines Werks.

Als Beispiel soll die Expositionsszene in Noé dienen sowie die darauffolgende Szene, in der die Einschiffung der Tiere stattfindet. Das Textsubstrat ist durchsetzt mit Inszenierungsanweisungen, die in die Bühnenrealisierung eingehen, obwohl sie nicht verbal realisiert werden, sondern als Orientierungshilfe zur Interpretation des Werks für das Aufführungskollektiv und evtl. für den Leser gedacht sind.

Die Beschreibung der Szenerie erfolgt mit knappen Hinweisen auf den Handlungsort: Die Arche befindet sich auf der rechten Seite der Bühne; nur das Heck ist zu sehen, der übrige Teil ist von der Kulisse verdeckt. Noé singt ein Lied: «Quand le bâtiment va, tout va!» Er ist damit beschäftigt, die Arche zu vermessen. Er kratzt sich am Kopf und nimmt noch einmal Maß.

Seine Geste und seine Aktion lassen auf eine gewisse Unsicherheit schließen; dennoch ist er guten Mutes, was sich in seinem Lied zeigt. Die Figurenrede beginnt unvermittelt. Noé versucht, eine Verbindung zu seinem „Auftraggeber“ herzustellen. Zuerst ruft er mit leiser Stimme: «Seigneur !...» (*à mi-voix*), danach lauter: «Seigneur!...» (*Plus fort.*) und schließlich laut: «Seigneur!...» (*Fort.*) Bereits an diesem Beispiel ist ersichtlich, welche Bedeutung die Anmerkungen (in Form von auditiven Hinweisen) durch ihre jeweilige Beziehung zu linguistischen Zeichen haben und inwiefern sie regulierend auf den Kommunikationsprozeß einwirken, den Noé in Gang zu bringen versucht. Die Kommunikation vollzieht sich nur mühsam. Der folgende Haupttext ist gekennzeichnet durch abrupte Unterbrechungen, Satzfragmente sowie onomatopoetische Wörter (*Il imite les vents.*) «Psch!...» «Psch !...»(*Il imite les tempêtes.*) «Vloum... ba da boum!...» oder (*Au public.*) «Clic! Encore parti!...» und verschiedene emotional gefärbte Interjektionen wie «Eh!», «Oh!», «Ah!», von denen die zuletzt genannten Mittel bestimmte Bedeutungs-schattierungen wiedergeben, die zum Prozeß der Sinngebung der Redeteile beitragen, die wiederum abhängig sind von der jeweiligen Situation, in die sie eingebunden sind.

Das Zeichensystem wird durch kinesische Zeichen komplettiert: mimische (Signale von Glück, Trauer, Freude, Ärger usw. durch Mienenspiel)¹ gestische (Körperbewegungen), proxemische (Körperbewegungen im Raum).

Im vorliegenden Fall bedeuten die Anmerkungen in Klammern eine Interpretationshilfe, die auf eine Stimmung, Emotion oder bestimmte Haltung im Augenblick des sprachlichen Handelns beim Sprecher hinweisen. Das Signal soll hier einer näheren Bestimmung der sprachlichen Äußerung dienen. Die Rede wird gleichsam eingefärbt. Die in den Anmerkungen verwendeten Mittel bestimmen die Situation indirekt mit.² Darüber hinaus können Anmerkungen weitere Bedeutungsfunktionen übernehmen, z. B. die Gliederung eines dramatischen Textes, um eine Wirkungsintention zum Ausdruck zu bringen; sie können des Weiteren die Rezeptionsperspektive des Zuschauers steuern, indem sie Informationen über die Figuren sowie über deren Charakter und augenblickliche psychische Verfassung vermitteln.

Ein nachdrückliches Beispiel für die Funktion von paralinguistischen Zeichen in ihrem Zusammenspiel mit kinesischen und proxemischen Zeichen ist der Monolog im V. Akt. Die Szene wird durch eine ausführliche Anmerkung eingeleitet, nachdem Noés Söhne mit den Nachbarstöchtern davongezogen sind und ihre Eltern zurückgelassen haben. Noé ist allein auf

Silence. Rugissement de bête, à peine perceptible. Un temps, Noé va lentement à l'échelle, en descend les degrés avec une solennité solitaire. Au dernier échelon, au moment de déposer le pied sur le sol, il s'arrête, lève les yeux au ciel, joint les mains un instant, pour une prière muette, puis il descend sur la terre : un pied, puis l'autre, gravement. [...] (Théâtre I, S. 114).

1 Die Kategorisierung basiert auf dem von P. Ekman vorgeschlagenen Katalog, den auch E. Fischer-Lichte in ihrer Beschreibung der kinesischen Zeichen übernimmt. Vgl. Ekman, P., Friesen, W., *The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding*, in *Semiotica* 1 (1969) 164. S. 49 ff.. Die Anzahl der einzelnen Emotionen variiert in den einschlägigen Untersuchungen. Graduelle Unterschiede, Überschneidungen und Kombinationen mit Codes unterschiedlicher Zugehörigkeit erschweren die Interpretation der „Gesamtnachricht“. Allgemein kann man sagen, daß die Dekodierung, gleich welchen Zeichens, nur gelingen kann, „wenn alle in Betracht kommenden Besonderheiten des zeichengebenden Subjekts, Umstände, Modifikationen, Regeln und die eigenen Interpretationsvoraussetzungen Berücksichtigung finden.“ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd.I, S. 4

2 Vgl. J. Veltruský, „Das Drama als literarische Werk“, in A. van Kesteren/ H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, S. 120 -122.

der Bühne. In der Ferne hört man noch schwach das Brüllen der davonziehenden Tiere.

Zunächst dankt Noé dem Himmel für seine Errettung und setzt in einer feierlichen Geste seinen Fuß zum ersten Mal nach der Sintflut wieder auf festen Boden. Ihm wird bewußt, daß er in der unwirtlichen Gegend von seinen Kindern im Stich gelassen wurde, und er beklagt dies schmerzlich.

NOÉ (*Avec douleur.*) Toutes les vies sont descendues de la montagne...

Et la mienne, de vie, mes enfants ? La pauvre mienne ? Mes enfants !... (*Il crie.*)

Mes enfants!...Vous laissez quelqu'un derrière vous !...Vous avez oublié quelqu'un ! (*Il écoute un instant. Silence. Avec détresse.*) Ce n'est pas possible, hein ? dites ?...Ah ! il n'est pas possible que vous ne sentiez pas ma vie vous tirer la tête en arrière !...

Noé ruft seine Söhne einzeln bei ihren Namen :

Sem, mon vieux... Mon petit Japhet... Cham ! Cham, mon enfant... (*Un temps. Avec désespoir.*) C'est fini... C'est fini... C'est (*Il s'interrompt, se redresse et, d'une voix soudain froide*) ...fini !... Partis !... Liquidés!...Très bien! (*Il respire largement et se frappe la poitrine.*)

Die Bühnenanweisungen beinhalten eine Fülle von Codes, unter denen die gestisch-mimischen und die proxemischen vorherrschen. Die ausgeprägte phatische und konative Funktion der Rede ist deutlich. Die Steigerung von Noés Schmerz kommt in den Anmerkungen zum Ausdruck; sein Seelenzustand ist charakterisiert durch die Emotionen «douleur», «détresse» und «désespoir». Wenn im weiteren Verlauf die Bühnenanweisung Noés Agieren mit den Worten beschreibt: («*Il arpente la scène en riant avec désespoir.*»), so liegt ein Sonderfall vor.¹ Die Interpretation einer derartigen Akkumulation von Zeichen ist nur sichergestellt, wenn man die Konstitution ihrer Bedeutung versteht und das spezifische Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Codes beachtet. Das Lachen Noés erhält erst durch die übrigen Zeichen seine wahre Bedeutung, die sich durch die Vergegenwärtigung aller simultan vermittelten Signale konstituiert. Daraus ergibt sich, daß die Inszenierungsanweisungen und Anmerkungen, als Zusatz zu den Repliken der Figuren, eine wesentliche Orientierungshilfe für die Rezeption darstellen.

¹ Vgl. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. I, S. 45.

Ein Hinweis auf die schauspielerischen Aktivitäten, wie sie typisch für das Ensemble der *Compagnie des Quinze* waren, findet sich in der Szene, als die Tiere sich zur Einschiffung bei der Arche efinden. Alles geht problemlos vor sich. Sie gehen einträchtig an Bord; einige kommen in Paaren, wie sie aus La Fontaines Fabeln bekannt sind: der Wolf und das Lamm, der Ochse und der Frosch, der Hase und die Schildkröte. Vogelzwitschern ist zu hören, und Noé träumt bereits vom goldenen Zeitalter, da geschieht etwas Unverhofftes.

Concert d'oiseaux. Noé tombe à genoux. Un temps. Entre le tigre par derrière Noé. Le tigre va à Noé et lui tape sur l'épaule. Brusque silence des oiseaux. NOÉ, épouvanté.- Halaho ! (Il se lève et va pour fuir. Le tigre se couche.) Je sais que tu ne me veux pas de mal, mais c'est la surprise, tu comprends... Je n'ai pas peur. (Il claque des dents.) pas p... peur du tout... Allons, viens, ça va passer ... (Le tigre rampe.) Attends un peu, ça ne passe pas... Peut-être que comme ceci... (Il tourne le dos au tigre et se bouche les oreilles.) Allez, grimpe. Dépêche-toi! (Le tigre, d'un bond, saute dans l'Arche.) Y es-tu ? (Rugissement dans la coulisse.) Bon ! (Noé se retourne et s'éponge le front.) Ouf là !... (Théâtre I, S. 21).

Wie schon in der Einleitung angemerkt wurde, hatte Copeau bei der Ausbildung seiner Eleven in der *École du Vieux-Colombier* in Paris, ebenso wie später während seines Aufenthalts in Pernand-Vergelesses, großen Wert auf die Körperausbildung seiner Schüler gelegt. Die Kurse umfaßten daher neben theaterspezifischen Disziplinen ¹ insbesondere die Beherrschung und Ertüchtigung des Theaterwerkzeugs (Copeau), d. h. des physischen Erscheinungsbildes des Schauspielers, wozu Gymnastik, Tanz, Geschicklichkeitsspiele und Akrobatik eingesetzt wurden. ²

1 Vgl. Abschnitt 1.1 *Einflüsse auf Obey* (S. 31 ff.)

2 Anlässlich der geplanten Wiederaufnahme des Theaterbetriebs im *Vieux-Colombier* durch die *Compagnie des Quinze* stellte sich das Ensemble dem Pariser Publikum folgendermaßen vor:

« Nous nous présentons comme une équipe jeune, discipliné, sportive. Nous ne nous réclamons pas d'une certaine formation technique. Ce que nous aimons, c'est la liberté et la rigueur du jeu, d'un jeu franc, sensible, musclé. Si l'on veut, nous comédiens, sur le théâtre nous aimons le jeu pour le jeu. Mais nous savons bien que le jeu du théâtre s'adresse à l'esprit à travers les sens. Point d'équipe complète sans un poète au centre. Si nous avons voulu former un instrument, c'était pour l'offrir à l'artiste qui, le premier, saurait s'en servir. » - Daraus läßt sich ablesen, daß die Schauspieler einen körperbetonten Aufführungsstil pflegten, der sich in ausgelassener Freude am szenischen Spiel, Tanzszenen und Gruppenbewegungen ausdrückte.

In *Histoire de la Compagnie des Quinze* (Bibliothèque de l'Arsenal, handschriftlich mit Seitenzahlen versehen, S. 26.) «Au Public», S. 6 (Paris, 15 novembre 1930).

Obwohl Noé schon Bekanntschaft mit dem Bären und dem Löwen gemacht hat, jagt ihm das unverhoffte Erscheinen des Tigers einen mächtigen Schreck ein. Der Szene haftet eine rührende Naivität an, durch Noés Ausruf «Halaho!» zu Beginn und durch sein angsterfülltes, zähneklapperndes Stammeln, als er versichert, keine Furcht zu haben. Dies wird unmittelbar danach durch sein Verhalten widerlegt, als er sich wie ein Kind die Ohren zuhält, bevor er den Tiger zum Sprung auf die Arche ermuntert und schließlich durch sein erleichtertes «Ouf là!» am Ende der Replik bestätigt, als er sich den Angstschweiß von der Stirn wischt.

Es soll an dieser Stelle im Zusammenhang mit der Frage der Signalwirkung einer bestimmten Anmerkung hinsichtlich der Schauspieleraktivitäten nochmals festgehalten werden, daß der Ausgangspunkt für die obigen Ausführungen die Frage nach möglichen Indizien bzw. Anweisungen im Text für das Agieren des Schauspielers war: der akrobatische Sprung des Tigers als Beispiel für die körperlichen Aktivitäten der Akteure. Natürlich ist es nicht möglich und auch nicht sinnvoll, die Gesamtheit der theatralischen Codes und ihrer möglichen Kombinationen im Rahmen des Untersuchungsziels zu analysieren. Deshalb werden signifikante Textelemente präsentiert, welche die beabsichtigte Exemplifizierung erkennen lassen. In Noé ist dieser für die *Compagnie des Quinze* typische Darbietungsstil, der gekennzeichnet ist durch die ausge-lassene Spielfreude der Theatertruppe, in besonderer Weise ausgeprägt, ein Charakteristikum, das sicherlich auch durch das Sujet begünstigt wurde.¹ Für den Autor eines solchen Stücks bedeutete dies, daß er bei der technischen Gestaltung seiner Stücke darauf bedacht sein mußte, entsprechende Szenen zu erarbeiten, die sich harmonisch und zweckdienlich in das Gesamtwerk einfügen, um dem künstlerischen Leistungsvermögen der *Compagnie des Quinze* gerecht zu werden, für die Obey seine Stücke „nach Maß“ produzierte. Es bedurfte also eines Repertoires, das dem Stil des Ensembles entsprach, um die vorhandenen schauspielerischen Talente und Fertigkeiten zur Geltung zu bringen. Eine Reihe von Beispielen belegen diese spezifische Theaterkunst, die auf der Grundlage der vereinbarten Zusammenarbeit

¹ Noé sollte nach Obeyes eigenen Worten einem mittelalterlichen Mysterienspiel nahekommen, einer Form des Schauspiels, das seinem Ursprung nach einen einfachen Aufbau hatte, dem ungeachtet seines religiösen Inhalts oftmals eine derbe Einfachheit, Rührseligkeit und groteske Komik anhaftete.

von Autor und Theatertruppe zustande gekommen ist. Dazu kam das Bestreben, eine größere Publikumsnähe herzustellen, um eine intensivere Beteiligung am Bühnengeschehen zu ermöglichen. Die Einbeziehung des Rezipienten, wie dies für Noé herausgestellt wurde (vgl. die Beispiele für das Beiseitesprechen oder die Monologe *ad spectatores*), und die Konzeption des dramatischen Texts im Hinblick auf eine bestimmte Bühnenform erzeugte, Berichten von Theaterkritikern zufolge, ein spezifisches Auführungsklima, welches charakteristisch für das *Vieux-Colombier*-Theater werden sollte. Es ist verständlich, daß bestimmte Rahmenbedingungen, wie sie hier gegeben waren, auch eine besondere Dramenform bedingten. Es waren die idealen Bedingungen erreicht, die einige Jahrhunderte zuvor Molière mit seinem *Illustre Théâtre* und danach zusammen mit der Truppe von Charles du Fresne vorfand, als er in enger Zusammenarbeit mit einer Theatertruppe als Schauspieler und Autor gemeinsam Bühnenproduktionen realisieren konnte. In diesen (und weiteren) Beispielen verbinden sich die Wortkunst des dramatischen Autors mit anderen (ursprünglichen) Elementen des Theaters wie Spiel und Tanz zu einer Synthese szenischer Darstellungsmöglichkeiten.

Das Ende des II. Akts soll illustrieren, wie der Autor das Mittel des szenischen Spiels in den Handlungsablauf integriert und welche Wirkung er damit erreicht.

LE CHŒUR, *déchaîné*. – Allez !...Allez !...Allez !...Allez !...
 [...]
 LES GARÇONS. – A-hi ! A-ha ! Ah-yah ! Ah-you !
 LES JEUNES FILLES. – You-ou-ou-ou !
 (*Quelques secondes d'une danse sauvage, puis*) :
 NOÉ, *se levant*. – Attention, là ! Pour s'arrêter ! Attention ! ... Stop !
 LE CHŒUR, *s'arrêtant net*. – Ha !
 NOÉ. – A moi, maintenant !... Avec moi, tous !...
 Pour ...
 le ...
 Seigneur Dieu ...
 Roi du Monde ... (*Il lève le bras*)
 LE CHŒUR . - Hourrah ! Hourrah ! Hourrah !
 CHŒUR DES BÊTES, *dans les dessous*. – Ouah ! Ouah ! Ouah !
Rire général.
 NOÉ, *ouvrant les bras*. – L'âge d'or !... Je l'avais dit.

Rideau lent (Théâtre I, S. 62).

Nach dem verheißungsvollen Hahnenschrei, der den ersten Sonntag ankündigt, versammeln sich die Familienmitglieder an Deck und frohlocken,

die vierzig Tage währende Odyssee voller Trübsal hinter sich gebracht zu haben. Die vergangenen Tage sind vergessen, und alle lassen ihren Gefühlen der Freude und der neuen Freiheit freien Lauf, indem sie einen Umzug an Deck veranstalten, der schließlich in einem Tanz endet. Das szenische Spiel wird als dramaturgisches Mittel eingesetzt, um mit einem Maximum an schauspielerischen Aktivitäten ein Erlebnis zu schaffen, und das mittels verschiedener Codes und Zeichen, wozu Bewegung, Tanz und auch das chorisches skandierende Loblied auf den Herrn der Welt zählen, in das der Chor der Tiere mit einem unbeholfen-komischen «Ouah! Ouah!...» einstimmt. Der äußere Anlaß zur Formierung des Chors ist plausibel (wie weiter oben ausgeführt wurde) und wirkt keineswegs unorganisch im szenischen Kontext. Aus einem gemeinsam empfundenen Gefühl heraus schließen sich alle, angeführt von Noé, zu einem Chor zusammen und vollführen einen Freudentanz auf der Arche, wobei eine besondere Wirkung im Rhythmus der Worte liegt, die der Chor rezitiert; der sprachliche Rhythmus korrespondiert mit dem der Gruppenbewegung.

Die Einführung eines Chors, auf dessen unterschiedliche Konstituierung und Wirkungsweise noch zurückzukommen sein wird, findet sich in Noé in dieser ausgeprägten Form nur an dieser Stelle, was bedeutet, daß der Autor dieses dramaturgische Mittel sparsam einsetzte, und zwar nur dort, wo es ein Höchstmaß an Publikumswirksamkeit zu erreichen vermochte. Man kann der Meinung von Henri Ghéon zustimmen, der die Obeyesche Konzeption des Chors in Noé als eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Theaterkunst bezeichnet.¹

Die verbalen Äußerungen beschränken sich auf ein Minimum: Paralinguistische Zeichen stehen neben bedeutungsstarken Repliken; Gesten verbinden sich mit Tanz und rhythmischen Gruppenbewegungen.

¹ H. Ghéon, « Noé chez les Quinze », in Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, No 5 (15 février 1931) S.157. « Réduite à son essence, on pourrait dire que la pièce, analogue en ceci à telle tragédie Eschyléenne, ne comporte qu'un personnage et un chœur. Un personnage plus grand que nature qui le plus souvent monologue ; autour de lui un chœur qui se diversifie, se défait, se refait, passe de l'unisson à la polyphonie, de la conversation au chant, mais ne couvre jamais le protagoniste ; les éléments individuels qui le composent n'ont, en aucune circonstance, la même taille que celui-ci. »

Der Zuschauer, der eine derartige Aufführung erlebt, zu der noch Beleuchtungseffekte und eine Geräuschkulisse kommen, wird sich der Wirkung der Szene kaum entziehen können. Hier zeigt sich abermals die Intention des Autors, ein Theater zu präsentieren, das vom Zuschauer Besitz ergreifen und ihn ins Spiel hineinziehen will. Diese Intention der Vereinnahmung des Zuschauers durch das Zusammenspiel von Rhythmus, Bewegung und Sprache ist typisch für das Theater Obeyes.

Es wurde bereits gesagt, daß Obey seine Dramen mit Blickrichtung auf die Bühne konzipierte. Die Bühne stellt für Obey einen Orientierungspunkt für die Wahl seiner sprachlichen wie auch aller übrigen theatralischen Mittel dar. Das besondere Klima, das die für die *Compagnie des Quinze* produzierten Stücke kennzeichnet, ist sicherlich zum größten Teil auf den Aufführungsstil des Ensembles zurückzuführen, aber zu einem nicht unbeträchtlichen Teil eben auch auf den von der Bühne vorgegebenem äußeren Rahmen.

Über die Bedeutung des Schauspielers und des übrigen Produktionskollektivs wurde das Notwendige im Kontext der Rezeption des dramatischen Texts bereits ausgeführt. Für die Kommunikationssituation des Dramas folgt daraus, und dies ist als grundsätzlicher Unterschied zur Lektüre eines Dramentextes zu sehen, daß der Rezipient eine bereits vom Aufführungskollektiv umgesetzte Nachricht empfängt, die plurimedial inszeniert und damit entsprechend für eine kollektive Rezeption bearbeitet wurde.

Eine isolierte Beschreibung der einzelnen künstlerischen Zeichen bzw. Zeichenkomplexe, die als Nachricht über die verschiedenen Kanäle vom Sender zum Empfänger übermittelt werden, stellt sich deshalb als problematisch heraus, weil im Superzeichen „dramatischer Text“ verschiedene „Codes unterschiedlicher Normiertheit“, bedingt durch ihre Interdependenz mit anderen Codes, oftmals erheblichen Spielraum für eine Exegese lassen. Pfister weist auf die Möglichkeiten für „divergierende Interpretationen“ hin und bezieht sich dabei auf die weniger stark normierten „indizierenden“ Zeichen, worunter er „hinweisende Anzeichen mit realer Bedeutung zum Bezeichneten“ versteht, sowie auf die „ikonisierenden“ Zeichen, „die auf einem Abbildverhältnis von Zeichen und Bezeichnetem

beruhen.“ Daraus zieht er den Schluß, daß der plurimedial inszenierte Text notwendigerweise eine „präzisierende und konkretisierende Interpretation“ gegenüber dem literarischen Textsubstrat darstellt und daher „immer eindeutiger bzw. in stärker bestimmter Weise mehrdeutig als dieser“ sein kann. (Pfister, S. 27 – 29).

Soviel zu den gewählten Textbeispielen, die anschaulich demonstrieren, wie sprachliche und außersprachliche Codes korrelieren bzw. in welcher Situation ein bestimmter Code dominiert.

Der Chor, die «cellule mère de toute poésie dramatique» (Copeau), wie er aus dem antiken Theater übernommen wurde, sollte als neues künstlerisches Ausdrucksmittel in den unterschiedlichsten dramaturgischen Funktionen in die Theaterproduktionen Obeyes Eingang finden. So hat die Szene im I. Akt, in der die drei Mädchen von der geheimnisvollen (imaginären) Katze berichten, die sie schließlich zur Arche führte, einen chorischen Effekt, ebenso wie die nachfolgende Schilderung in derselben Szene, in der die Katze mit lautem Miauen und Fauchen den Mädchen einen Weg durch die Menge gebahnt hatte, die vor Noés Haus versammelt war. Die Erzählnachricht (in der Terminologie Bremonds) Adas wird im Verlauf der Szene von verschiedenen Gruppen (La Famille Noé, Les Trois Garçons, Sella und Noéma) aufgegriffen und im Chor untereinander ausgetauscht, von den einzelnen Figurengruppen gemeinsam bestätigt, unterbrochen, weitergeführt und durch kurze Ausrufe kommentiert, wobei die Akzeleration des Rhythmus in der Wortführung als nachhaltiges Stilmittel zur Steigerung der allgemeinen Wiedersehensfreude und Spannungserzeugung dient.

ADA. - Nous sortons ...

SELLA.- Ou plutôt : nous voulons sortir, car la foule était si épaisse...

NOÉMA... Qu'il y avait devant la porte comme un mur de visages.

ADA.- Alors, Katie pousse un grand cri, vous savez bien, le cri de la bataille des chats.

JAPHET.- Miââou!

SELLA.- Elle arque son échine.

NOÉMA.- Elle souffle avec fureur.

ADA.- Et la foule recule.

LES TROIS GARÇONS, *riant*.- Ha ! Ha ! Ha ! Ha !

ADA.- Nous passons. Nous suivons la chatte. Elle nous entraîne dans la forêt.

LA FAMILLE NOÉ.- Ah !

SELLA.- Elle se retourne, tous les cent pas, pour voir si nous la suivons bien.

LA FAMILLE NOÉ.- Oh !

NOÉMA.- Nous la perdons.

LA FAMILLE NOÉ.- Aïe !

ADA.- Nous la retrouvons.
 LA FAMILLE NOÉ.- Bien!
 LES TROIS FILLES.- Et nous voilà !
 LA FAMILLE NOÉ.- Bravo !
 (*Embrassade générale .*) (Théâtre I, S. 33 – 34).

Die gewählte Verfahrensweise weist schon auf ein vermittelndes Kommunikationssystem voraus, indem ein Geschehen, das sich außerhalb der Bühne ereignet hat, in chorischer Manier beschrieben wird. Aber auch hier fungiert der Chor als Bestandteil der inneren Spielebene und ist allenfalls als Vorstufe einer epischen Vermittlungsfunktion zu sehen.

Eine Szene, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, ist die Taubenepisode, in welcher der Chor ebenfalls eine vermittelnde Funktion hat, nur daß diesmal eine mimische und pantomimische Komponente hinzukommt, die in eindringlicher visueller Weise weitere Informationen an den Zuschauer vermittelt, indem ein für ihn nicht wahrzunehmendes Geschehen mimisch-gestisch dargestellt wird. Noé läßt die Taube fliegen, begleitet von den Zurufen aller. Die Inszenierungsanweisung vermerkt :

Il lâche l'oiseau.

Silence. Toutes les têtes renversées suivent le vol de la colombe et dessinent un, deux, trois grands cercles.

TOUS.- Au revoir ! Au revoir !

JAPHET.- Comme elle monte !

SELLA.- Le vent l'emporte droit au ciel !

TOUS.- Oui, oui, tout droit !

CHAM, *de loin*.- Elle va entrer tout droit dans la bouche du Seigneur !

SEM.- Gare là-dessous ! Le vent la laisse tomber ! Elle tombe !

TOUS.- Elle tombe.

JAPHET.- Non, non, non, non, elle se rattrape !

NOÉ.- Bravo, petite ! Regardez-la ! Regardez-la...escalader les grandes pentes du vertige ! Brave montagnarde du ciel !

SELLA.- Je ne la vois plus.

TOUS.- On ne la voit plus.

CHAM, *de loin*.- Le Bon Dieu l'a mangée.

TOUS.- Oh ! Oh ! Assez ! Assez ! Assez ! (Théâtre I, S. 96).

Als die Taube den Blicken der Familie Noés entschwunden ist, macht sich Beklommenheit und Verlegenheit breit.

Silence. Tous les regards retombent du ciel et se rencontrent. Gêne. Désagrégation du groupe choral. Quelqu'un tousse avec embarras. Quelque autre marche sur la pointe des pieds. Noé, que l'on sent très ému, va un peu à l'écart et se promène en songeant. Cham, à l'écart aussi, surveille tout le monde, ironiquement. Un temps. Des groupes se forment et chuchotent. La gêne devient lourde. Les enfants, au milieu de la scène, commencent à balancer leurs regards de Noé (à droite) à Cham (à gauche). Encore un petit temps, puis :

Cham.- Et maintenant, père ? (Théâtre I, S. 97).

Die Beschreibung des Gemütszustands der Beteiligten erhält durch die Hinweise «gêne» und «embarras» sowie durch den Nebentext eine interpretierende Perspektive. (Dazu zählen das verlegene Hüfteln, das Gehen auf Fußspitzen, Noés nachdenkliches Auf- und Abgehen, Chams ironisches Verhalten, das Flüstern der verschiedenen Gruppen und die zwischen Noé und Cham hin- und herschweifenden Blicke der Kinder.) Es handelt sich um ein Beispiel für die Einführung eines vermittelnden Kommunikationssystems in Form eines auktorialen Nebentexts, der nicht explizit in der dramatischen Bühnenpräsentation enthalten ist.

Nach Pfister (S. 107) liegt hier der Fall einer „auktorial intendierten Rezeptionsperspektive“ vor, d. h. ein Szenenabschnitt, in dem der Zuschauer die beabsichtigte Bedeutungskonstitution durch Decodierung und Interpretation der in den einzelnen Codes enthaltenen Steuerungssignale selbständig vornehmen muß.

Die Figurenkonstellation der Szene bleibt bis zum Aktschluß unverändert. Das anfangs harmonische Geschehen driftet allerdings zunehmend auseinander. Der Chor ist in Auflösung begriffen und erhält im Verlauf der Auseinandersetzung Noés mit Cham eine andere Aussagefunktion: Er reflektiert das Aufbegehren, die Zweifel und wilden Gefühlsausbrüche der Kinder, die gegen Noé rebellieren. (Théâtre I, S. 101)

Die Konfrontation mit seinem Sohn und die Reaktion seiner Familie lassen Noé erkennen, daß sein Vorhaben, die Welt von allem Bösen zu befreien, fehlgeschlagen ist. Der Chor (nunmehr als Les Enfants bezeichnet) formiert sich zu einem Instrument, das nicht mehr von Noé zu steuern ist.

Kurzzeitig vollzieht sich ein erneuter Umschwung, als die Taube, die Noé ausgesandt hatte, unerwartet mit einem Olivenzweig im Schnabel zurückkehrt, als untrügliches Zeichen für den Rückgang der Fluten.

NOÉ, *grand*. - Les arbres sont sortis des eaux.

LES ENFANTS, *crescendo*. – Hooo !... Hooo !... Hooo !...

CHAM, *péniblement*.- Sortis des eaux ?

TOUS, *bas*. - Sortis des eaux ?

SEM ET JAPHET, *lentement*. - Sortis des eaux !

TOUS, *fort*. – Sortis des eaux ! (*S'ébranlant lourdement*.) Haa ! ... Hoo !... Sor-tis des eaux ! Sor-tis des eaux !... (*Accélégrant*.) Sortis des eaux !... (*Courant vers la cale*.)

Sortis des eaux ! Sortis des eaux !

Ils disparaissent en criant.

Un petit temps.

Bald darauf hört man aus dem Bootsinnern eine ausgelassene diffuse Geräuschkulisse, chaotisch anmutende Freudenkundgebungen, die Noé schmerzlich berühren und die er mit den Worten kommentiert :

(Explosion de joie dans les dessous:

cris, chansons, bruit de danse.)

NOÉ. – Même cette minute-là, ils me l'auront gâchée...

Bamboula dans la cale.

NOÉ. – Ah ! gâcheurs, va, gâcheurs !... Gâcheurs de tout. Gâcheurs de rien .

Gâcheurs de malheurs ! Et de joies ! Gâcheurs ! Gâcheurs !

Vacarme dans la cale.

NOÉ, *vers le ciel*. – Seigneur ! Seigneur ! Vieux camarade !... C'est loupé ! Ah ! c'est loupé !... Flanquez-nous tous dans le jus ! Et qu'on n'en parle plus !

Il laisse choir sa tête sur celle de la Maman pendant que le rideau tombe.

Rideau (Théâtre I, S. 104 -105).

Eine völlig andersartige Verwendungsform und dramentechnische Gestaltungsmöglichkeit des Chors findet sich am Ende des III. Akts, als Noé den Tieren sein Leid darüber klagt, daß seine Familie immer mehr gegen ihn aufbegehrt und sich undankbar zeigt, obgleich sie von der Sintflut verschont blieb.

Die allgemeinen Merkmale, die für den Monolog gelten, zum einen das strukturelle Kriterium der Länge einer Replik - im vorliegenden Fall die Reflexion Noés - und zum anderen das Moment der Vereinsamung der Figur, die keinen Gesprächspartner mehr findet, lassen sich nur mit Einschränkungen auf Noé anwenden, da sich durch die Einbeziehung der Tiere eine in Zusammensetzung und Wirkungsweise außergewöhnliche Konfiguration konstituiert, auf welche die Unterscheidungsmerkmale des

Monologs bzw. Dialogs nicht in vollem Maß zutreffen.

Obwohl der Informationswert des sprachlichen Codes der Adressaten Noés, der Tiere, gegen Null tendiert, vollzieht sich eine dramatische Rede mit Reaktionen und Gegenreaktionen, wenn auch die Relationierung der Repliken nicht im Gleichgewicht steht. Die Rede Noés hätte im antiken Drama auch von einem Chor übernommen werden können, dem die Aufgabe zufiel, Betrachtungen über die vergangenen Ereignisse anzustellen oder das Geschehen am Aktende zusammenzufassen und somit vermittelnd zu kommentieren. Das Publikum wird im vorliegenden Fall nicht zum direkten Adressaten gemacht; insofern wird die innere Spielebene nicht durchbrochen. Der Replikenwechsel Noés mit dem Chor der Tiere ist gemäß den Voraussetzungen, die für das innere Kommunikationssystem gelten, nachzuvollziehen. Noé wendet sich in seiner Isoliertheit bewußt an die Tiere, in denen er seine Vertrauten sieht und die er mit ihren Eigennamen benennt, als er keinen anderen Gesprächspartner mehr findet oder akzeptieren will.

NOÉ, *avec émotion*.- Brutus... Sultan... Martin... Bobby... Compagnons... Compagnons ! (*Il pleure. Les quatre bêtes hochent la tête avec compassion. Soudain, le singe saute sur pieds, pousse un petit cri d'appel et se met à faire le pitre pour amuser Noé. Mais l'ours trotte vers lui en grognant et, d'une taloche, le remet sur ses quatre pattes. Le lion et le tigre approuvent.*) Compagnons !... Compagnons!... (*Entre la vache, au petit galop. Elle salue Noé au passage.*) Bonjour, Génie, bonjour... (*La vache commence à faire le cirque autour du pont mais le tigre, lui barrant le chemin, l'oblige à entrer dans le rang.*)

NOÉ.- C'est les enfants, vous comprenez, c'est les enfants... (*Les bêtes hochent la tête.*) [...] Ah ! mes enfants, j'ai bien peur que Cham... (*Toutes ensemble, les bêtes grognent.*) Allons, allons, soyons sages !... Oui, je crois bien que Cham... (*Les bêtes grognent.*) [...] *Il est très méchant avec vous, hein ?... Et avec moi, si vous saviez...* (*Les bêtes grognent plus fort.*) [...] (*Il regarde s'ils sont seuls, puis, à voix basse.*)

Le Bon Dieu n'est plus avec nous... Chut !... Voilà. (*Les bêtes atterrées baissent la tête.*) Mettez-vous à sa place... Essayez de vous mettre respectueusement à sa place... Tout le temps, tout le temps entendre mettre son existence en question ! ...

Als Noé die augenblickliche Lage zu erklären versucht, erfolgen weitere Mißfallenskundgebungen von seiten der Tiere in Form von ängstlichem Bellen und Heulen. Er versucht sie zu beruhigen und schläft nach einiger Zeit

in ihrer Mitte ein.

Voix de Noé, *endormi*.- Les oiseaux chantent...qui ne chantaient plus... Dieu n'est pas loin, mes enfants...

Il s'endort. Les bêtes, couchées, abaissent lentement leurs têtes sur leurs pattes et s'endorment. Silence. Un doigt de lumière tombe du ciel sur Noé endormi. Un faible bruit de vent passe sur la scène. Les bêtes s'éveillent. Le bruit du vent repasse, plus fort. La toile de tente bouge un peu. Les bêtes lèvent leur muflle vers le ciel.

Rideau (Théâtre I, S. 77- 79).

Der gewählte Ausschnitt der Rede Noés dient in erster Linie zur Verdeutlichung der differenzierten Codes, die dieser Mischform der dramatischen Rede zugrunde liegen. Da die Untersuchung notwendigerweise jeweils nur auf ein bestimmtes Phänomen gerichtet sein kann, das an einer beliebigen Schnittstelle des Stücks ausgewählt und analysiert wird, ist zu berücksichtigen, daß eine solche Betrachtungsweise, die das literarische Textsubstrat zur Grundlage macht, keinesfalls der spezifischen Kommunikationssituation der Theateraufführung gerecht wird. Die Verknüpfung der Ideen, die im literarischen Textsubstrats enthalten sind, mit den szenischen Erfordernissen der Darstellung muß sich auch in einer Dramenanalyse wiederfinden. In seiner thesenhaften Darlegung der „Probleme der dramaturgischen Analyse“ kommt Baluchatyj hinsichtlich der literarisch-szenischen Bearbeitung von Dramenmaterial zu folgendem Schluß:

Die Rolle der theatralischen Bedingungen muß bei der dramaturgischen Analyse des Textes des Stücks unbedingt berücksichtigt werden. Die szenische Realisierung des Stücks unter den spezifischen theatralischen Umständen verlangt eine Konzentrierung unserer Aufmerksamkeit auf solche Merkmale des dramatischen Textes, die durch diese Bedingungen hervorgerufen werden.¹

Eine Bemerkung zur Relation der sprachlichen und außersprachlichen Zeichensysteme hinsichtlich der Art ihrer Informationsvergabe sei an dieser Stelle angeschlossen. In Noé läßt sich zur Relation beider Codesysteme an Hand der ausgewählten Beispiele eine variable Verfahrensweise des Dramatikers erkennen, bei welcher der sprachliche Code in weiten Teilen

¹ In A. van Kesteren/H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, Beitrag von S. Baluchatyj, „Probleme der dramaturgischen Analyse“, S. 72.

des schriftlich fixierten Texts wie auch im inszenierten dramatischen Text ein quantitatives Übergewicht bekommt. Betrachtet man Beispiele, in denen der sprachliche Code in den Hintergrund tritt und mimisch-gestische Elemente der Informationsvergabe vorherrschen, stellt sich die Frage nach der qualitativen und funktionalen Bewertung einer solchen Zeichenvergabe. Da die rezeptionslenkende Funktion der verwendeten Codes und Zeichen aus der unterschiedlichen Stellung der Strukturelemente zu den sie umgebenden strukturellen Mitteln und ihrer simultanen bzw. sukzessiven Zeichenvergabe resultiert, sind die Steuerungsfaktoren aus den verschiedenartigen Code - bzw. Zeichenkomplexen zu erschließen. Jede einzelne strukturierende Komponente im Drama kann dabei die Rolle der Steuerung übernehmen. Pfister unterscheidet beim mimisch-gestischen Spiel zwischen analytischen und synthetischen Interdependenzstrukturen. Für Noé trifft eine analytische Relation zu. Die außersprachliche Bühnenaktivität vollzieht sich sowohl im „wortbegleitenden“ als auch im „wortlosen Sich - Verhalten“, wobei im ersten Fall, der im gesamten Stück anzutreffen ist, die Repliken der Figuren von gleichzeitig vergebenen außersprachlichen Signalen begleitet werden, die das Gesagte untermalen oder verdeutlichen sollen. Bei einer synthetischen Relation transzendiert das außersprachliche Spiel die Redeszenen, indem es über die dargestellte Handlung hinausgeht, dieselbe relativiert oder ihr sogar widerspricht.¹

Eine Untersuchung der Informationsvergabe in dramatischen Texten erweist sich u. a. auch deshalb als schwierig, weil der Informationswert einer Nachricht im inneren Kommunikationssystem ein anderer sein kann als im äußeren.

Pfister stellt in einer Matrix die Wechselbeziehungen von sprachlich vermittelten Informationen im äußeren Kommunikationssystem dar und solchen, die außersprachlich vermittelt werden. (Pfister, S. 73 ff.). Er unterscheidet zwischen drei verschiedenen Möglichkeiten, die bei der Informationsvergabe im Kommunikationsprozeß hinsichtlich der Interrelation von sprachlich-akustischen und außersprachlich-optischen Zeichen in ihren unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten in Betracht kommen können: Identität, Komplementarität und Diskrepanz.

¹ Die Ausführungen beziehen sich auf die entsprechenden Kapitel zur Interrelation der Zeichensysteme bei Pfister, S. 39 ff. und S. 73 ff.

Für Noé trifft eine Dominanz der Relation der Identität zu, d. h. die Empfangssteuerung des Rezipienten wird weitgehend durch die sprachliche Vermittlung des Haupttextes bewerkstelligt. Ein Beispiel außersprachlich-optisch vermittelter Information ist die Taubenszene (Théâtre I, S. 97), in welcher der Haupttext „informativ angereichert“ und damit „durch die synthetische Relation der Komplementarität“ „zu einem geschlossenen und konkreten Illusionskontinuum“ ergänzt wird. (Pfister, S. 75) Hier tritt der Fall ein, daß nach der Aussendung der Taube ein mimisch-gestischer Block in das Bühnengeschehen eingebaut ist, der ohne jeglichen sprachlichen Kommentar das Darzustellende verdeutlicht. Diese an eine *dumb show* des elisabe-thanischen Theaters erinnernde dramaturgische Verfahrensweise (Pfister, S. 77) wie sie in abgewandelter Form in Le Viol de Lucrece oder als *Tableau* in Bataille de la Marne in anderer Form wieder erscheinen wird, jedoch mit einer unterschiedlichen Beschreibung des Zeichens und der Funktion im dramatischen Kontext, ist ein Musterbeispiel für eine rein außersprachliche Informationsvermittlung, wobei dieselbe nicht etwa redundant ist, sondern eine ergänzende Funktion übernimmt. Die Relation der Komplementarität ist in Noé bis auf die angeführten Einzelfälle nur schwach ausgeprägt, da die sprachliche Informationsvergabe dominiert, so daß die synthetische Relation zurücktritt.

Die Relation der Diskrepanz bei der Informationsvergabe, worunter Pfister „das Durchbrechen eines bisher fundamentalen Vertextungsprinzips“, aufgrund des „Widerspruchs zwischen der Rede einer Figur und ihrem gestischen Handeln“ sieht, kann im Hinblick auf die Auswahl des Textcorpus vernachlässigt werden. Überlagerungen der verschiedenen Relationsformen sind in sämtlichen hier behandelten Werken festzustellen. Die einzelnen Elemente der Gesamtnachricht des „Superzeichens“ wirken erst im Verbund durch ihre variablen Verknüpfungen und Überlagerungen in den verschiedenen Korrelationen; die Codes und Bedeutungen in ihren Wechselbeziehungen stellen in der jeweiligen konkreten Bühnenaufführung durch ihre optische und akustische Realisierung den wesentlichen bedeutungskonstituierenden Faktor für die Informationsvergabe innerhalb des Rezeptionsprozesses dar. Die Relation der Zuschauerinformiertheit unterliegt jedoch verschiedenen Bedingungen.

In der Einleitung wurde dazu ausgeführt, daß diese abhängig sind von dem Grad der Kompetenz des Theaterbesuchers, wozu dessen Bildung im allgemeinen sowie dessen Präferenzen für das jeweilige Sujet zählen, die wiederum auf Grund von individuellen Fähigkeiten, wie Auffassungsgabe etc. beträchtlich divergieren können.¹ Pfister führt den Aspekt über die Informationsvergabe im äußeren Kommunikationssystem mit seinen Überlegungen zum Status der Figuren- und Zuschauerinformiertheit fort. Er gelangt dabei zu der Unterscheidung zwischen dem „Grad der Informiertheit der einzelnen Figuren“ und dem des Zuschauers, wobei er sich des Begriffs *discrepant awareness* („diskrepanz Informiertheit“) bedient.²

Die Relation der *awareness* von Figur und Zuschauer umfaßt allerdings nur einen Teilaspekt des Problems der Steuerungstechniken, die dem „absoluten“ Drama der idealtypischen Form (nach Szondi) zur Verfügung stehen, d. h. daß mit dem Fehlen der Erzählrede im Drama ein vermittelndes Kommunikationssystem ausfällt, was für Noé weitgehend zutrifft. Andere Steuerungselemente ergeben sich durch die perspektivische Struktur des Dramas und die Konstruktion des *plot*.³

1 Vgl. dazu oben 1.3 (S. 54 ff.).

2 Pfister präzisiert den Begriff, indem er auf den Informationsvorsprung des Publikums gegenüber den Schauspielern hinweist, das während der gesamten Aufführung anwesend ist und somit die „partielle Informiertheit der einzelnen Figuren“ mit einander in Beziehung setzen und auf diese Weise einen Gesamteindruck vom Spielgeschehen gewinnen kann. Die dramatischen Figuren bringen ihr (Vor)-Wissen ins Spiel ein, wobei beachtet werden muß, daß nur das von den Figuren präsentierte Vorwissen von Bedeutung ist; „Spekulationen über darüber hinausgehendes Vorwissen verkennen den Status fiktiver Figuren“. Pfister, S. 80 - 81.

3 Fieguth geht auf eine Möglichkeit der Rezeptionssteuerung *auf der Ebene der dargestellten sprechenden und handelnden Personen* ein. Er führt in seine Betrachtungen über die Rolle des Empfängers den Begriff der *Rezeptionsfigur* ein, entsprechend der Vorstellung, daß der reale Empfänger des Dramas sich in die auf der Bühne präsentierten Figuren hineinversetzt, um zu einer Bedeutungskonstitution zu kommen. „Solche *Rezeptionsfiguren* können ganz verschiedenen dargestellten Personen in ganz verschiedener Funktion zugeordnet sein und zusammen mit den „Fragen“ einen vorläufigen Rezipiententext ergeben, den der reale Empfänger vielleicht nur auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann: daß seine eigene Rolle auf „Fragenstellen und Selbstkorrigieren“ beruhen soll. Dieser Sinn der Fragen und Selbstkorrekturen mit dargestellten Figuren wird freilich nicht selten von ihrer Dienstfunktion verdeckt, die „Antworten“ hervortreten zu lassen, sowie durch alle möglichen anderen Funktionen der Signalisierung und Selbstcharakterisierung.“ „Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken“, in Sprache im technischen Zeitalter (Juli – September, 47 / 1973).

Um zu einer verbindlichen Aussage über die jeweilige Rezeptionsintention eines Stücks zu kommen und um zu beurteilen, welche Signale und aussageträchtigen Mittel eingesetzt werden und in welcher Weise diese zur Rezeptionssteuerung beitragen, sollte die Untersuchung auch solche Informationen berücksichtigen, die dazu beitragen können, die im Vordergrund stehende Zielsetzung einer literaturwissenschaftlichen Textbetrachtung zu ergänzen.

Da in Noé die Besetzung der im Kommunikationsmodell markierten Positionen S2/E2 fast gänzlich ausfällt und eine Überformung des inneren Kommunikationssystems durch eine kommentierende oder informierende Instanz nur in Ansätzen zu erkennen ist, wurden solche dramaturgischen Darstellungstechniken und Vermittlungsstrukturen untersucht, die innerhalb des Rezeptionsprozesses auffällig und aussagekräftig sind, mit dem Ergebnis, daß epische Kommunikationsstrukturen nur in wenig ausgebildeter Form vorliegen und sich oftmals nicht genau vom dramatischen Dialog der inneren Spielebene abgrenzen lassen.

Ein beträchtlicher Anteil an der Aussageintention und Aufführungswirkung des Dramas liegt seiner Natur nach in der Gestaltung des sprachlichen Materials oder, anders ausgedrückt, des „dramatischen Worts“. ¹ Die Betrachtung sprachlicher Phänomene im Zusammenhang mit ihrer szenischen Performanz bewegt sich daher im Rahmen der Vorgaben für diese Untersuchung, die auf die Oberflächenstruktur, d. h. auf die unmittelbare Manifestationsebene des theatralischen Texts abhebt; eine Analyse sprachlicher Phänomene auf der Ebene der Tiefenstruktur führt zu einer anderen Zielsetzung und wird zudem der Kommunikationssituation des Dramas nicht gerecht.

1 Baluchatyj schreibt dem sprachlichen Material im Drama, die distinktive Funktion der Form der Selbstaussage zu, womit sich das Drama von allen anderen literarischen Produktionen abhebt. „Die ständige Verbindung des Worts mit seiner „szenischen“ Bearbeitung (als faktische oder nur durch die Bühnenform des Werks vorgesehene Verbindung), die Funktionen des dramatischen, in der Lautung wirkenden und gewöhnlich von mimisch-gestischem Verhalten begleitenden dramatischen Worts haben besondere Züge der dramatischen Komposition und eine Anzahl von Merkmalen des sprachlichen Materials geschaffen, deren gesetzmäßige Ausnützung zur Spezifizierung des „dramatischen“ Worts geführt haben.“ Die besondere Qualität des sprachlichen Materials im Drama und dessen vielschichtigen funktionalen Verwendungsmöglichkeiten, (z. B. als Mittel zur Charakterisierung der Figuren, der Entwicklung und Entfaltung eines Themas und die semantische Organisation der Textstruktur als Träger der dramatischen Kraftmomente) kennzeichnen, nach Baluchatyj, das „dramatische“ Wort als *emotionales und dynamisches Wort*. A. van Kesteren/H. Schmid (Hrsg.) Moderne Dramentheorie, S. 60 - 61.

Wenn man die Beschreibung der Geschichte auf der Ebene der Darstellung mit den bisher analysierten Beispielen Revue passieren läßt, so zeigt sich, daß diese, oberflächenstrukturell gesehen, zumeist an markanten Stellen zu lokalisieren sind: am Drameneingang, an Wendepunkten des dramatischen Geschehens, wenn sich ein Situationswechsel anbahnt oder zum Aktschluß, um den dramatischen Spannungsbogen mit einer spektakulären Aktion zu einem vorläufigen Abschluß kommen zu lassen bzw. die Erwartungshaltung des Zuschauers auf den folgenden Akt gespannt zu halten.

In den bisherigen Ausführungen, die sich auf die Technik und Konstruktion des Dramas bezogen, konnten nur Ansätze von Episierungstendenzen nachgewiesen werden, die mit derartigen Kommunikationsstrukturen verglichen werden konnten. Ein Charakteristikum, das von Pfister als ein weiteres Indiz für das Vorhandensein eines episch vermittelnden Kommunikationssystems bezeichnet wird, ist der Gebrauch von Anachronismen. Bei der Informationsvergabe durch dieses als Grenzfall bezeichnete dramentechnische Mittel findet eine Aktualisierung des Geschehens hinsichtlich des Publikums statt, wodurch die Absolutheit des dramatischen Texts gegenüber dem Zuschauer durchbrochen wird und eine Komponente in den Vordergrund tritt, die „zwischen der fiktiven Welt des Spiels und der realen Welt des Publikums vermittelt.“¹

Diese Annahme Pfisters scheint den Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit über das suggestive Theater Obeyes und dem vom Autor intendierten Zuschauerverhalten entgegenzustehen, da Anachronismen zumeist darauf angelegt sind, die emotionale Beteiligung des Zuschauers zu konterkarieren. Für Noé gilt nicht, wie für das später in epischer Komposition verfaßte Stück Revenu de l'Étoile (1939), das beabsichtigte Bloßlegen des theatralischen Apparats und der mit dem seit Brecht verbundene Begriff des Gestus des Zeigens, der die Rolle des Schauspielers zur Demonstration werden läßt,

1 Pfister, S. 120 und 359 ff.

indem er dem Zuschauer den Widerspruch von Realität und Fiktion vor Augen führt. Die in Noé verwendeten Anachronismen bewirken kein vollständiges Umschlagen der Rezeptionshaltung beim Zuschauer, in der Weise, daß dieser die Theateraufführung mit kritischen Überlegungen in Frage stellt oder daß er durch ein solches verfremdendes Mittel aus der gefühlsmäßigen Einbindung in das Bühnen- und Handlungsgeschehen herausgerissen wird. Dennoch bleibt die Frage, wenn die Verwendung von Anachronismen schon nicht nach den für Obeyes Theater geltenden Bedingungen hinreichend zu begründen ist und mithin sowohl gattungsspezifisch als auch dramentechnisch nicht notwendigerweise für sein Stück erforderlich zu sein scheint, aus welchen Gründen der Dramatiker in Noé Gebrauch von ihnen machte.¹ Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, daß er dieses Mittel sicherlich nicht ohne Vorbedacht einsetzte, denn es lassen sich in fast allen hier untersuchten Theaterstücken entsprechende Beispiele finden. Obey war durch seine Beschäftigung mit Theaterformen, wie z. B. der *Commedia dell'arte* und dem elisabethanischen Theater, mit der Praxis vertraut, daß die Absolutheit der dramatischen Kommunikation im Text durchbrochen werden kann, indem das Bühnengeschehen benutzt wird, um den Prozeß der Darstellung und damit die fiktive Welt des Theaters bloßzulegen.

In Noé findet sich im I. Akt, in der Szene der Einschiffung der Tiere, ein Beispiel für einen Anachronismus, als Noé seine Brille aufsetzt, um nachzusehen, woran der Bär so interessiert schnüffelt (Théâtre I, S. 20); des weiteren im I. Akt, als Madame Noé ihren Sohn Japhet fragt, ob er die Haustür mit dem Schlüssel abgeschlossen habe (Théâtre I, S. 25).

1 Funktion und Form von Anachronismen variieren in den späteren Stücken Obeyes. Sie finden sich zumeist im sprachlichen Bereich, wo sie im semantischen Kontext als pointierte Formulierungen auf den Zuschauer einen überraschenden Effekt ausüben, indem sie einerseits eine veränderte Sichtweise des Bühnengeschehens bewirken oder auch nur amüsieren sollen. Die Wirkungsweise der Anachronismen umfaßt die verbale Verfremdung ebenso wie den anachronistischen Gebrauch von Requisiten und Kostümen, z. B. in Noé oder in Vénus et Adonis; sie führt zur totalen Durchbrechung der Illusion, wie in Le Viol de Lucrece, oder lenkt das Augenmerk des Zuschauers auf die fiktive Welt des Theaters, wie z. B. in den hier nicht näher behandelten Stücken Les trois Coups de Minuit, Maria oder Une Fille pour du Vent.

Weitere Beispiele folgen im II. Akt, als die Rede auf den Briefträger und die Marktfrau kommt, die in den Fluten ertrunken sind, und in der ersten Streitszene im IV. Akt, als Noé Cham zurechtweist und ihm sagt, daß er aus dem eigenmächtig gebauten Ruder Streichhölzer oder Kegel machen könne.

NOÉ – Ton gouvernail, écoute-moi bien, tu peux en faire des petits fagots, des allumettes, un ... jeu de quilles ! ...Mais ce n'est pas encore lui qui imposera une route à la barque de Dieu ! (Théâtre I, S. 85).

Andere sprachlich verfremdende, im szenischen Kontext komisch wirkende Formulierungen finden sich in den Repliken Noés und seiner Frau. Noé bezeichnet sich als «vieux fossile», Madame Noé sieht ihren Ehemann und sich als «antédiluviens» (Théâtre I, S. 89).

Die in Noé verwendeten Anachronismen sind in ihrer Wirkung sicherlich nicht einfach als Ersatz eines vertrauten Bildes, einer semantischen Verknüpfung oder einer rhetorischen Floskel zu verstehen, sondern vielmehr als Mittel, das für den Rezipienten eine veränderte Rezeptionsperspektive eröffnet. Der verfremdende Effekt bewirkt nicht, daß der Zuschauer unwiederbringlich aus dem dramatischen Bedeutungsfluß gerissen wird. Die raum-zeitliche Deixis des Dramas wird durch die anachronistischen Einschübe jedoch nicht von Grund auf in Frage gestellt, sondern nur sehr kurzzeitig und behutsam unter einem veränderten Blickwinkel präsentiert. Der Rezipient bleibt stets in ein kontinuierlich voranschreitendes Bühnengeschehen involviert; sein identifikatorisches Einfühlungsvermögen wird durch die beiläufig eingestreuten Äußerungen nicht derart berührt, daß die Atmosphäre der *pièce mystère*, die Obey seinem Stück zugedacht hatte, entscheidend beeinträchtigt würde.

Ein Theater, in das Elemente anti-illusionistischer Verfremdung einfließen, indiziert, wie an Hand der abgehandelten Beispiele erhellt, die Einführung eines vermittelnden Kommunikationssystems. Die Überlagerung des inneren Vermittlungssystems durch eine kommentierende oder informierende Instanz oder die Aufhebung der sprachlichen Deixis in Form einer aktuellen Bezugnahme auf das Bühnengeschehen mittels Anachronismen oder Maximen und Sentenzen (Pfister, S. 120 ff.), wie sie sich in Noé finden, stellen eindeutig eine Tendenz zur Episierung dar. Die übermittelte Erzählnachricht ist

offensichtlich nicht mehr ausschließlich an eine Figur gerichtet, sondern stellt indirekt eine Wendung an das Publikum dar, das sich als Adressat einer derartigen Informationsvergabe verstehen kann. Eine Evaluierung der Verfahrensweise des Dramatikers hinsichtlich der Verwendung formaler Techniken der Episierung innerhalb des Kommunikationsprozesses ist deshalb problematisch, weil die Zugehörigkeit der eingesetzten Mittel zur inneren bzw. äußeren Spiel-ebene auf den ersten Blick oftmals nicht eindeutig zu bestimmen ist.

Die Frage hinsichtlich der spezifischen Verwendungsweise von Anachronismen in Noé kann, wenn auch nicht geklärt, so doch zumindest aus einem veränderten Blickwinkel betrachtet werden, wenn man die Überlegungen von Herta Schmid hinzuzieht, die in ihrer Abhandlung über die „Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und im tschechischen Strukturalismus,“¹ basierend auf Jan Mukařowský, feststellt, daß infolge der intuitiven und identifikatorischen Einfühlung des Rezipienten in den „Bedeutungsfluß des Bühnengeschehens“, dessen „Empfindlichkeit für die materialspezifischen Bedeutungsimpulse“ geweckt wird. Mukařowský geht von der Annahme aus, daß dem Publikum durch die Teilnahme am Bühnengeschehen ständig ein „aktives Mitschaffen“ am Prozeß der Bedeutungskonstitution eines Werks abgefordert wird sowie eine Sensibilisierung für die „materialspezifischen Bedeutungsimpulse“. Eine routinemäßige Rezeptionshaltung, hervorgerufen durch „eine erstarrte Konvention, würde die eigene schöpferische Phantasie des Theaterzuschauers ersticken“. Daraus ergibt sich die Konsequenz, daß die bedeutungskonstituierenden Verfahren im Drama fortwährend erneuert werden müssen, um so einer „Automatisierung“ der ästhetischen Wahrnehmung entgegenzuwirken, damit sich der theatralische Code, den das Publikum durch seinen Umgang mit dem Theater erworben hat, nicht zur gewohnheitsmäßigen Erfahrung verfestigt. Das verfremdende Mittel des Anachronismus ist ein dramaturgischer Kunstgriff, der Entautomatisierung

1 In A. van Kesteren/H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, S. 30-31. Zum Gesetz der „Automatisierung und Entautomatisierung“ der ästhetischen Wahrnehmung soll noch zur Wirkung der Verfahrensweise ergänzend angemerkt werden, daß die Verfremdung - „indem sie in neuen semantischen Zusammenhängen erscheint“ - ungewohnt, „fremd macht“ und damit „neu“ für den Betrachter wird, was ihm die Möglichkeit gibt, eine schablonisierte Beziehung zu der Sache abzulegen und sie in ihrem eigentlichen Wesen zu erkennen.“

des Rezeptionsprozesses bewirkt und damit eine neue Art der Wahrnehmung und des Empfindens ermöglicht. Das Wesen der Verfremdung liegt sicherlich in einer Verminderung der Distanz des Rezipienten zum Dargestellten, die graduell unterschiedlich ausfallen wird, abhängig vom Potential, das auf ihn einwirkt. So dient die Verfremdung letztlich dem Ziel der Annäherung.¹

Wenn es auch nicht sehr wahrscheinlich ist, daß Obey sich von den oben dargelegten Gedanken zum Automatismus der Wahrnehmung leiten ließ, der sich bei der Betrachtung von Kunstwerken einstellt, treffen die Feststellungen über die Rezeption von Kunst nichtsdestoweniger in ihrer Allgemeingültigkeit auf sein Theater zu.² Die Tatsache, daß er eine Vielzahl von traditionellen künstlerischen Mitteln einsetzt, um der Stagnation in den realistischen und naturalistischen Theaterproduktionen seiner Zeit entgegenzuwirken, steht im Zusammenhang mit der von Copeau propagierten Retheatralisierung des Theaters, die dem Zuschauer, allerdings ohne eine bestimmte ideologische Position hinsichtlich seines Rezeptionsverhaltens einzunehmen, eine neue Sichtweise eröffnen will.

1 Beispiele für Anachronismen finden sich verschiedentlich in frühen Dramen Obeyes. In Vénus et Adonis (Théâtre I, S. 275). (Il [(Adonis] regarde son bracelet-montre) und (C'est qu'ils [les gants] sont neufs et se boutonnent difficilement)(Théâtre I, S. 302). Adonis wird von Martial «Dony» genannt (Théâtre I, S. 276). Allgemein ist festzustellen, daß der Gebrauch der modernen französischen (Umgangs)-Sprache in den Repliken der antiken dramatischen Figuren an sich schon zeitfremd und deshalb verfremdend wirkt. In Le Viol de Lucrece kommen außer der erwähnten Anspielung auf Berlin im Kriegszustand (Théâtre I, S. 175) noch weitere anachronistische Formulierungen vor. Emilie sagt zu Marie: «Tu attaches la bretelle de ton tablier avec une épingle de nourrice !...Ne sais tu pas coudre un bouton ?» (Théâtre I, S. 157 und S. 159). Als die Diener den Mantel Tarquins entdecken, den er zurückgelassen hatte, sagen sie: « Ouie !... Il [sc.le manteau] sent l'eau de Cologne.»

2 Dem Phänomen der Verfremdung, das sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt und von den russischen Formalisten, insbesondere von Viktor Šklovskij, in Anspruch genommen wurde, hat neuerdings wieder Aktualität erlangt durch Herbert Marcuses Versuch über die Befreiung (Frankfurt a./M., 1969).

Der Verfremdungseffekt als Charakteristikum der ästhetischen Kommunikation wird auch von Umberto Eco in ähnlicher Weise gesehen. In seiner Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant (München, 2002), S. 162 ff., bringt er im Kapitel „Die ‚offene Logik‘ der Signifikanten“ das Phänomen auf den Kernsatz: „Der Verfremdungseffekt realisiert sich durch die Entautomatisierung der Sprache“ (Eco, S. 164). Für das Theater Obeyes spielt das allgemeine Thema der ästhetischen Distanz in einer Reihe von Stücken eine besondere Rolle. In einem Ausblick auf Revenu de l'Etoile wird nochmals darauf zurückzukommen sein.

2.2 *Le Viol de Lucrece*

Einführung

Der Lucretia-Stoff, der sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt, ist in seiner ersten schriftlich fixierten Darstellung von den Historiographen Livius und Dionysius von Halicarnassus überliefert. Es empfiehlt sich, zunächst die Fabel, wie sie sich bei Livius findet, wiederzugeben, bevor man auf Obeyes *Viol de Lucrece* (1931) und seine Vorlage, Shakespeares *Rape of Lucrece* (1594), zu sprechen kommt, da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß Shakespeare Livius gelesen hat.¹ Ein Rückgriff auf die Quelle Shakespeares erscheint deshalb sinnvoll, weil diese Verfahrensweise zum einen verdeutlichen kann, inwieweit dieser sich stofflich an Livius orientierte, vor allem aber kann sie sicherstellen, in welchem Maße sich Obey von der Shakespeareschen Fassung unabhängig machte und wieder Motive in sein Drama einführte, die zum Teil schon Livius verwandte.

Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, die Entsprechungen zwischen Obeyes und der Verserzählung Shakespeares herauszuarbeiten oder zu eruieren, welche Parallelen Obeyes Stück zu anderen Lucrece-Fassungen aufweist. Stattdessen mag es genügen, die strukturell relevanten Unterschiede deutlich zu machen und die Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie Obey seine Vorlage modifiziert und transformiert hat.² Eine knappe Wiedergabe des Handlungsverlaufs bietet Elisabeth Frenzel:³

Nach Livius belagerten unter dem tyrannischen König Tarquinius Superbus die Römer die Stadt Ardes, und es kam zwischen den Söhnen des Königs und ihrem Vetter Collatinus zu einer Wette über den Besitz der tugendhaftesten Frau; ein Sohn des Königs, Sextus Tarquinius, hat sich jedoch in Lucretia verliebt, kehrt nach Collatins Landsitz Collatium zurück und wird als Verwandter des Mannes freundlich empfangen. Durch die Drohung, Lucretia zu töten und einen nackten, ebenfalls getöteten Sklaven neben sie zu legen, um den Anschein des Ehebruchs zu wecken, gelingt es Sextus, sie sich gefügig zu machen. Sie enthüllt jedoch bald darauf ihrem Vater, ihrem Mann und dessen Freunden das Verbrechen und tötet sich selbst.

¹ Shakespeare hat wahrscheinlich außer der Lucretiafabel in Livius' *Ab urbe condita* (Lib. I, Kap. 57-60) die poetische Darstellung in Ovids *Fasti* (Lib. II, V. 721-852) gekannt und auch Chaucers *Legenda Lucrecie Rome Martiris* (um 1386). Vgl. W. Ewig, „Shakespeare's Lucrece“: Eine literarhistorische Untersuchung, in *Anglia*, XXII (1899), S. 10 „Die Annahme, daß der Dichter die Darstellungen wenigstens einiger seiner Vorgänger gekannt habe [...] liegt sehr nahe [...].“

² Eine ausführliche Darstellung der Obeyeschen Vorlagen findet sich in der Arbeit von C. Clüver, S. 26 – 88.

³ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, (Stuttgart, 1963), S. 385-386.

L. Junius Brutus, ein mißliebiger Verwandter des Königshauses, der seine politischen Pläne bis dahin unter der Maske der Narrheit verbarg, wiegelt nun das Volk gegen die Königsherrschaft auf; Brutus und Collatin werden die ersten Konsuln.

Da das Abhängigkeitsverhältnis Shakespeares von Livius für diese Untersuchung von nebensächlicher Bedeutung ist, sind lediglich die Abweichungen Obeyes gegenüber Shakespeare aufzuzeigen. Die formalen Unterschiede sind evident. The Rape of Lucrece ist in der Form einer Verserzählung abgefaßt, dem das Versmaß der *Rhyme-Royal*-Strophe zugrunde liegt, d. h. einer 7-zeiligen Strophe aus 5-hebigen Versen mit dem Reimschema a b a b b c c . Obeyes Stück macht sich frei von der Form der Vorlage. Das Drama gliedert sich in vier Akte, von denen jeweils der I. und der IV. Akt aus zwei Szenen bestehen; in den übrigen Akten fehlt eine vom Autor vorgenommene Szeneneinteilung. Die Sprache ist in einer ausdrucksvollen und bilderreichen Prosa gehalten. Es finden sich allenthalben Reminiszenzen an Shakespeare, dennoch hat Obey notwendigerweise eine von der Verserzählung unterschiedliche Kompositionstechnik gewählt. Er übernimmt einprägsame Bilder, fügt das Übernommene jedoch in einen neuen Kontext ein, indem er eine gattungsspezifische Umformung vornimmt, die den Erfordernissen der Bühne und damit der szenischen Darbietung Rechnung trägt.¹

Shakespeare hat sein Werk auf eine begrenzte Zahl von Figuren beschränkt: Lucretia, Tarquin, eine Magd, einen Burschen sowie Collatin, Lucretias Vater und Brutus. Bei Obey wird das Personal erweitert und die Figurendarstellung komplexer. Die Unterschiede in der Stoffgestaltung und -strukturierung sind nicht zuletzt gattungsmäßig bedingt. Das Bestreben des Dramatikers ist vornehmlich darauf gerichtet, fruchtbare Situationen zu schaffen, in denen eine dramatische Rede zustande kommen kann. Der Sprechakt, wie er im Dialog und Monolog gegenwärtig ist, stellt eine grundlegende Bedingung für das Drama dar. Im Hinblick auf die von Obey benutzte Verserzählung ist zu bemerken, daß in narrativen Texten eine Überlagerung der Rede des Erzählers und der Reden der fiktiven Figuren

¹ Eine differenzierte Darstellung der Übernahmen und Abweichungen der von Obey verwendeten Bilder hat Clüver in Kapitel I seiner Dissertation gegeben: André Obeyes «Le Viol de Lucrece» und seine Vorlagen, S. 26 ff., die deshalb hier nicht im einzelnen wiederholt werden soll.

stattfindet, wohingegen die Informationsvergabe im plurimedial inszenierten Schauspiel hauptsächlich durch die dramatische Rede erfolgt, wenngleich von Obey auch epische Kommunikationsstrukturen in das Drama eingeführt werden. Es entspricht der Kommunikationssituation des Dramas, daß die Rede für den größten Teil der Informationsvergabe den wichtigsten Kanal, nämlich den akustischen, für sich in Anspruch nimmt. Selbst wenn der optische Kanal eingesetzt wird, wie dies z. B. in Form der Pantomime, des Tableaus oder anderer Elemente der visuellen Einzelcodes geschehen kann, bleibt doch die Rede der Figuren der grundlegende Darstellungsmodus: Der Dialog ist das konstruktive und konstitutive Element. Dabei ist zu berücksichtigen, daß durch die Einführung der Récitant-Figuren ein narratives Element zur dramatischen Handlung hinzukommt, das nicht in erster Linie handlungsorientiert ist, in dem Sinn, daß die Figuren sich selbst in ihren Reden präsentieren, sondern daß über etwas oder jemanden gesprochen werden kann und damit gleichsam eine zweite Ebene innerhalb des Bühnengeschehens geschaffen wird.¹

Die besondere Art und Fügung des Geschehens in der Welt des Dramas bedingt zuallererst seine Struktur. Trotz der durch die epischen Einschübe relativ aufgelockerten, jedoch nahtlos ineinandergreifenden Aufbauelemente, scheint eine systematische, d. h. Akt für Akt vorgehende Segmentierung dem Drama adäquat zu sein, umso mehr, als die Szenen- und Szenenphasen im Modus einer kontinuierlichen Sukzessivität verbleiben und der innere Entwicklungszusammenhang sich von Anfang bis Ende klar darstellt. Der Titel des Stücks weist darauf hin, daß Luçrèce die zentrale Figur ist, um die sich das Geschehen abspielt, auch in den Szenen, in denen sie nicht persönlich erscheint oder hinter den dramatischen Vorgang zurücktritt, z. B. in der Soldatenszene, der Spinnstubenszene und der Enthüllungsszene.

Wenn mit der folgenden Darstellung des szenischen Aufbaus der Versuch einer Wiedergabe der Handlung unternommen wird, kann es für den Fortgang der Untersuchung nur förderlich sein, wenn gelegentlich Seitenblicke auf Shakespeares Werk geworfen werden, um die wichtigsten strukturellen Umformungen zu verdeutlichen, die Obey vorgenommen hat. Obey gibt in einem dem Drama vorangestellten Begleitwort einen Hinweis

¹ Die spezifischen Probleme, die mit dem *théâtre indirect* verbunden sind, werden in den beiden folgenden Abschnitten noch näher behandelt.

bezüglich der Umarbeitung des Shakespeareschen „Gedichts“, die keine *adaptation* ist, sondern eine komplette Neubearbeitung des vorgegebenen Stoffs in dramatischer Form. Sein Stück ist für die Bühne konzipiert und in der Art eines Oratoriums konstruiert, womit gesagt ist, daß episch-lyrische und rezitativische bzw. chorische Elemente Eingang in das Drama finden sollten.

[...] je lisais et relisais The Rape, qui est,[...] nombreux, sonore, «fugué» comme un choral d'orgue, et j'adaptais, par la pensée, les voix et les registres du poème aux timbres et voix de mes acteurs.

[...]La poésie de Shakespeare, ce génial bric-à-brac, où tant de lyrisme et de rhétorique couvrent de poussière, mais merveilleuse, tant de bijoux d'un or, d'un feu, d'une vie magiques, toute la shakespeareienne boutique fantasque serait livrée à mes deux étranges antiquaires¹ qui débarrasseraient abondamment leur marchandise sur le seuil même de la scène, tandis qu'à l'intérieur, dans je ne sais quel clair-obscur, séparés du public par l'invisible tapisserie que tissent sans relâche les récitants, les personnages parleraient et agiraient rarement, au fond d'une sorte de recul fait de lenteur et de silence.(Théâtre I, S. 121-122).

Im *Programme* zur Neuinszenierung des Stücks, einer Produktion von Jean-Louis Barrault im *Odéon*-Theater in Paris im Jahr 1961, gibt der Dramatiker einen Hinweis auf die szenische Form und strukturelle Gestaltung, die er der Transponierung der Shakespeareschen Verserzählung zugeordnet hatte.

[...]Tout ce que je savais, de leur [La Compagnie des Quinze] second spectacle, c'est qu'il aurait la forme d'une sorte d'oratorio (mais 'japonais' si j'ose dire) – ce qui signifie que la matière dramatique serait, comme dans le 'Nô', divisée entre les comédiens, les uns racontant et décrivant l'action, les autres la jouant ou la mimant.²

Über die Affinität des Bühnenwerks zum japanischen Nô-Theater und der Frage, inwiefern bestimmte Strukturzüge jenes Theaters in Obeyes Werk eingeflossen sind, wird noch im Abschnitt über die besonderen strukturellen Merkmale zu sprechen sein. Vorerst mag die Feststellung genügen, daß der Dramatiker für die Konzeption des Stücks mit dem obigen Hinweis und ähnlichen Verweisen die folgenden allgemeinen Vorgaben festgelegt hatte:

En somme, j'avais dessein de tracer, dans le cadre austère du Vieux-Colombier, uniquement ces «grandes lignes» dont parle Jean Cocteau, et moins d'écrire une tragédie que de créer et d'animer un certain ordre tragique.³

¹ Vgl. die Ausführungen zu den Récitants auf S. 131 und S. 151 ff.

² Entnommen aus : «Origine du Viol de Lucrece», in *Programme Odéon*, 1961.

³ Begleitwort zu *Le Viol de Lucrece*, in *Théâtre I*, S. 122.

Damit ist gesagt, daß bestimmte dramaturgische und produktionstechnische Rahmenbedingungen für das Stück geschaffen werden sollten, die darin bestanden, daß zwei erfahrene Schauspieler (Suzanne Bing und Auguste Bovério) als Récitante bzw. als Récitant die jüngeren Ensemblemitglieder „einrahmen“ sollten,¹ was zu der dramentechnischen Notwendigkeit und konzeptionellen Realisierung der beiden Erzählerfiguren mit ihrer narrativ vermittelnden Funktion hinsichtlich der Handlungsabläufe und der Beziehungen zum agierenden Personal führte.

1 Im Vorwort zu Théâtre I, S.122 findet sich dazu die folgende Anmerkung : «[...] les sept nouveaux, renforcés par de jeunes élèves, y seraient encadrés par les deux anciens ; 'encadrés', oui, comme à l'exercice, flanqués de droite et de gauche par deux façons de gradés ou encore de cochers [...]»

Die Ebene der Darstellung

Den äußeren Rahmen des I. Akts bildet das Gespräch der beiden Soldaten, die vor dem Zelt Collatins Wache halten. Laut Regieanweisung steht der eine Soldat auf der linken, der andere auf der rechten Seite des Proszeniums vor dem heruntergelassenen Bühnenvorhang. Rechts ist der hell erleuchtete Eingang eines römischen Zelts zu sehen, aus dem Hochrufe und lautes Gelächter dringen. Der Soldat zur Linken (er befindet sich in einer ähnlichen Lage wie der Zuschauer) möchte gern den Grund für das ausgelassene Treiben im Zelt erfahren und wendet sich an seinen Kameraden, der nahe dem Eingang steht. Durch das folgende Gespräch der beiden Soldaten erfährt der Zuschauer, daß Collatin seine Freunde eingeladen hat. Der 2. Soldat verfolgt die Vorgänge im Zelt und berichtet jeweils, was er durch einen schmalen Spalt zu sehen bekommt. Collatin und vier Gäste sind im Zelt versammelt: Tarquin, Sicinius, Brutus und eine Person, die er nicht erkennen kann. Der Grund für das frohe Zusammensein ist solange unbekannt, bis der 2. Soldat dem 1. Soldaten das mitteilt, was er nach und nach auf seinem Horchposten erfährt. Brutus hält eine Rede. Der Zuschauer kann das nur aus einer veränderten Geräuschkulisse schließen, da die einzelnen Worte sich lautlich nicht unterscheiden lassen.

Der 2. Soldat berichtet dem ungeduldig und gespannt wartenden Kameraden bruchstückhaft den Inhalt der Rede während der Pausen, die Brutus einlegt. Der Zuschauer erfährt, daß die Offiziere am Abend zuvor unangekündigt ihre Frauen in Rom besucht haben, um festzustellen, was diese in Abwesenheit ihrer Männer tun, nachdem man untereinander eine Art Wette abgeschlossen hatte und jeder auf die Tugendhaftigkeit seiner Frau setzte. Der 2. Soldat berichtet dem 1. Soldaten das Ergebnis der nächtlichen „Erkundung“, vermischt mit glossierenden Bemerkungen:

Cornélia donnait à souper [...].

Ligeia était au bal [...].

Calphurnia [...]était couchée, tout nue [...] en travers de son lit. Saoule comme une grive!

Quant à Portia [...] Ils l'ont cherchée pendant une heure sans pouvoir mettre la main dessus!

Er beendet schließlich seinen Bericht mit der Feststellung:

Lucrèce , oui ... Ils l'ont trouvée assise, filant la laine au milieu de ses servantes ...

Ah! ça c'est bien. (Théâtre I, S. 129 – 130).

Das ist also der Grund für die freudigen Beifallsrufe und Beglückwünschungen.

Der Horcher wird durch Tarquin von seinem Posten verdrängt, der aus dem Zelt heraustritt, sich langsam entfernt und mit düsterem Gesichtsausdruck auf der Vorbühne auf und ab schreitet. Schon im Verlauf des Gesprächs zwischen den beiden Soldaten waren Bemerkungen eingeflossen, die Tarquin negativ charakterisieren, vor allem durch den 1. Soldaten, der über ihn sagt, «Je le connais, ce citoyen-là! ... L'année dernière, je faisais partie de son escorte ...», und ihn allgemein als «homme qui n'a jamais son contentement» schildert. Er hat auch eine Erklärung für die Frage des 2. Soldaten, warum Tarquin inmitten der frohen Runde so finster dreinschaut.

Il est jaloux! [...] De Collatin! «Comment? qu'il se dit, un officier de rien du tout qu'a une belle femme comme ça? Alors que moi, le fils du roi, j'ai pas encore trouvé à me marier? C'est dégoûtant!»... (Théâtre I, S.131).

Als im letzten Teil der Szene die Gäste am Zelteingang erscheinen und Collatin noch einmal beglückwünschen als den «plus heureux mari de Rome», weicht Tarquin ins Dunkel zurück und tritt erst wieder hervor, als die Offiziere gegangen sind. Er geht zum 1. Soldaten und befiehlt, daß man ihm sein Pferd bringe.

Dies ist die Exposition des Dramas. Ihr haftet all das an, was das Gespräch eines „Lauschers an der Wand“ und eines Neugierigen an sich haben muß. Es bringt einen Ausschnitt und informiert gleichzeitig über das Wichtigste; es ist vermischt mit persönlichen Zusätzen und entbehrt nicht einer gewissen Komik, z. B. wenn Brutus angeblich von der Wolle spinnenden Lucrece im Kreise ihres Gesindes als einem wahrhaft römischen Schauspiel „voller Ehre“ spricht und der 2. Soldat mißversteht und sich korrigieren muß:

[...] Il dit que c'était un spectacle vraiment romain ... à la fois plein d'honneur (non, je me trompe: de grandeur) et de simplicité . (Théâtre I, S. 131).

Beide Hauptfiguren Lucrece und Tarquin sind in das Geschehen eingeführt. Tarquin erscheint in einer pantomimischen Szene, auf Lucrece wird durch Bemerkungen vorausgewiesen. Beide sind fürs erste von außen, d. h. durch die Angaben der Soldaten, direkt charakterisiert und erfahren im weiteren keine wesentliche Änderung in ihrer Charakterzeichnung. Man kann allerdings aus dem Gesagten noch keine Schlüsse auf das ziehen, was sich anbahnt.

Es ist bezeichnend für die Dramaturgie Obeyes, rein pantomimische Szenen in den Text hineinzuwirken, Szenen, die bei einer Beschreibung des Handlungsverlaufs keinesfalls vernachlässigt werden dürfen und deren enge Verknüpfung und Beziehung zum Sprechtext sich bei einer Nachzeichnung der Handlungsstruktur als ein wesentliches bedeutungskonstituierendes Element herausstellen. Eine solche Szene ist der erste Auftritt Tarquins am Ende der Exposition, als er aus dem Zelt tritt und sich, bis auf zwei gesprochene kurze Befehle, ausschließlich pantomimisch darstellt. Er soll durch sein nach-denkliches Auf- und Abschreiten den Eindruck des Unschlüssigseins erwecken. Seine finstere Miene macht ihn unsympathisch und läßt den Zuschauer ahnen, daß er über etwas Bösem brütet. Er benimmt sich seltsam, als er in die Dunkelheit flüchtet, und erweckt dadurch den Anschein, daß er etwas zu verbergen hat: Er führt etwas im Schilde, das ihn von den anderen zurückschrecken und flüchten läßt. Tarquin scheint einen Entschluß gefaßt zu haben, als er nach seinem Pferd verlangt.

Zu Anfang der 2. Szene des I. Akts hebt sich der Vorhang, der bisher die Bühne verhüllte. Doch das eigentliche dramatische Geschehen, der *point of attack*, das Zusammentreffen von Tarquin und Lucrece wird bis in die Mitte von II/1 hinausgezögert. Die Zuschauer, die zuvor von den Soldaten über die Ausgangslage des Stücks ins Bild gesetzt worden sind, werden Zeugen einer ganz besonderen szenischen Darstellung: Vor ihren Augen breitet

sich ein Geschehen aus, in Form eines *Tableaus* - es ist allerdings nicht zu einem gruppierten Bühnenbild erstarrt wie in Bataille de la Marne, - das von zwei Erzählerfiguren beschrieben, kommentiert und gedeutet wird. Die Szene wird eröffnet durch die *Récitante*, die sich auf der rechten Seite der Bühne befindet. Sie bezieht sich in ihrem Kommentar auf *Lucrèce* und ist ihr zugeordnet; sie berichtet von der täglichen Arbeit im Haushalt und schildert *Lucrèce* als eine ordentliche und arbeitsame Frau. Nach einem kurzen Wechselgespräch zwischen den Dienstmädchen *Julie*, *Emilie*, *Sidonie* und *Marie*, tritt der *Récitant* von der linken Seite auf die Bühne. Er hat seherische Fähigkeiten und ist in seinem Kommentar auf *Tarquin* ausgerichtet, d. h. er folgt *Tarquins* Wegen auch dort, wo es der Zuschauer nicht vermag, so beispielsweise auf dessen Ritt nach Rom. Seine ersten Worte sind: «Il est parti. *Tarquin* est parti.» Er gibt einen anschaulichen Bericht vom Ritt *Tarquins*, der sein Pferd schonungslos vorantreibt, und scheint ihn beinahe telepathisch zur Umkehr beschwören zu wollen.

Es gehört zur dramaturgischen Gestaltung dieser Szenenphase, daß die Kommentare der *Récitante* und des *Récitant* durch Einschübe durchbrochen werden, wie dies beispielsweise in Form der halb scherzhaft-neckenden, halb ärgerlich-verstimmten Unterhaltung der Mädchen geschieht, wobei zu beachten ist, daß die eigentliche Handlung auf der Bühne durch die *Récitants* derartig in den Hintergrund gedrängt wird, daß der Zuschauer sie beinahe als nebensächlich empfindet. (Théâtre I, S. 133 - 139). Der epische Kommentar bringt die Handlung unmerklich voran, ohne daß etwas vor den Augen des Publikums geschieht. Die dramatischen Akteure sinken zeitweise – so könnte man sagen – durch den Bericht der *Récitant*-Figuren auf das Niveau von Statisten herab. Sie tragen nichts Wesentliches zum Fortgang der Handlung bei, etwa durch ihre Anspielung auf den Besuch der Offiziere am Abend zuvor oder durch ihre Zänkereien. Der dramatische Dialog, der immer wieder in der Art von „Momentaufnahmen“ eingeblendet wird, hat die Wirkung eines retardierenden Moments in dem sich „dramatisch“ zuspitzenden Bericht des *Récitant*, der den Ritt *Tarquins* nach Rom zum Haus *Collatins* beschreibt.

Man wird zugestehen müssen, daß, wenn die Szene durch derartige Einsprengsel auch nicht an Geradlinigkeit gewinnt, eben jene „szenischen Einblendungen“ die wichtige Funktion haben, die überwiegend epischen Partien der Szene aufzulockern und zugleich die Verbindung zum eigentlichen Bühnengeschehen nicht abreißen zu lassen. Das epische Geschehen steht nicht völlig isoliert und ohne jegliche Beziehung zur dramatisch-szenischen Handlung. Es bestehen verbale Bezüge zwischen dem epischen Bericht und den ihn unterbrechenden „szenischen Einblendungen“, zwischen dem von seiner Leidenschaft vorwärtsgetriebenen Tarquin und der ahnungslos Wolle spinnenden Lucrèce und ihren Dienerinnen, die in ihrer Doppelbödigkeit die Spannung der gesamten Szene erheblich steigern. Dies ist zum Beispiel der Fall, als der Récitant berichtet, daß Tarquin, der inzwischen die Stadtmauern Roms erreicht hat, gerade durch das Stadttor reitet, und Sidonie, die sich wegen ihres lauten und monotonen Zählens während der Arbeit bei ihren Gefährtinnen unbeliebt gemacht hat, im gleichen Augenblick, hilfesuchend zu Lucrèce gewandt, ausruft, «Au secours Madame! Elles vont m’embrouiller!» (Théâtre I, S. 136), weil die anderen Mädchen sie beim Zählen aus dem Konzept bringen wollen. Sidonie gibt das Stichwort für den weiteren Bericht des Récitant vom herannahenden Unheil.

Das außerhalb der Bühne sich abwickelnde epische Geschehen, das durch den Bericht des Récitant vermittelt und von ihm an das Bühnengeschehen herangetragen wird, trifft am Ende der 2. Szene des I. Akts mit der eigentlichen Handlung auf der Bühne zusammen und bleibt im weiteren Verlauf des Stückes im dramatischen Handlungsfortgang präsent. Die szenische Handlung (inklusive des Kommentars der Récitante) vereinigt sich in dem Augenblick mit dem Récitant-Bericht, als Tarquin an die Tür klopft und von seinem Diener zu Lucrèce geführt wird. Nun steht der Récitant in derselben Situation wie die Récitante: Sein Gegenüber Tarquin steht auf der Bühne; es bedarf nicht mehr unbedingt eines epischen Kommentars. Die dramatischen Figuren könnten selbständig agieren, ohne von dem ständigen Kommentar der Récitant-Figuren begleitet zu sein.

Es ist jedoch bezeichnend bezeichnend, daß weder Tarquin noch Lucrèce sich von diesen emanzipieren. Im Gegenteil: Sie ergreifen bis zum Ende der Szene nicht ein einziges Mal das Wort, sondern begnügen sich damit, die Kommentare der Récitants pantomimisch zu untermalen. Récitant und Récitante treten sozusagen als Interpreten für die Hauptfiguren ein. Diese Technik, die auf den Zuschauer ähnlich wirkt wie ein kommentierter Stummfilm, ist vor allem publikumsbezogen. Eine Begrüßungs-szene mit dialogisierenden Partnern würde nicht die Aussagemöglichkeiten bieten, die sie durch die erwähnte artistische Verfeinerung erhält. Es findet eine partielle Rollenübertragung statt; die Récitant-Figuren übernehmen die Sprechrollen von Tarquin und Lucrèce, und diese untermalen sie gestisch. Die dramatischen Hauptfiguren sind gleichsam in ihrer Personalität gespalten. Die epischen Figuren schlüpfen in die ihnen übertragene Rolle und werden zu Reflektoren der Reden von Tarquin und Lucrèce, indem sie das pantomimische Geschehen auf der Bühne mit Sinn auffüllen. Formal wird dies durch ein einfaches «il dit que», «elle espère que» oder «elle se rappelle que» bewerkstelligt. Eine Reaktion der dramatischen Figuren auf dieses „Gedankenlesen“ bleibt jetzt ebenso aus, wie zu Anfang der Szene, als der Récitant von Tarquins Ritt berichtete.

Tarquin hat, wie bereits gesagt, kein Wort gesprochen, seit er ins Haus eingelassen wurde, sondern nur eine Verbeugung vor Lucrèce gemacht. Alles, was er zu sagen hat, wird durch den Récitant wiedergegeben, bis auf den Gutenachtgruß am Szenenende. Wir vernehmen aus dem Mund des Récitant, daß es Collatin gutgeht «Collatin se bat comme un lion», eine beruhigende Botschaft, die Tarquin der erwartungsvoll-ängstlichen Lucrèce zukommen läßt, da sie schon wegen des ungewöhnlichen Besuchs schlechte Nachrichten befürchtet hatte. Der Récitant berichtet über die Maßnahmen, die Lucrèce trifft, um alles für die Bewirtung des hohen Gastes vorzubereiten (Théâtre I, S. 138). Die Dienstmädchen tragen sich mit Bedenken, ob es schicklich sei, daß ein junger Krieger die Nacht im Hause einer jung verheirateten Frau verbringt.

Der Récitant verstärkt die angeklungenen Bedenken und deutet mit

seinen Bemerkungen, «Attention! Voyez-le! Voyez-le donc regarder Lucrece. Mais il l'admire! Il la contemple! Il la mange des yeux!» (Théâtre I, S.139) bereits auf das Geschehen, das sich im II. Akt abspielt.

Zieht man Shakespeares Rape of Lucrece vergleichsweise heran, so fällt zunächst auf, daß er seine Zuhörerschaft sofort *in medias res* führt. Schon in der ersten Strophe ist Tarquin auf dem Weg nach Collatium. Als Motivierung für sein Vorhaben könnte man die Lobrede des „unbesonnenen“ Collatin auf die Schönheit und Tugendhaftigkeit seiner Frau ansehen. Nicht Brutus, der erst am Schluß erscheint, sondern Collatin selbst gibt die eindrucksvolle Schilderung von Lucrece, die den Königssohn zu seiner Tat anstachelt. Möglicherweise ist es auch die Eifersucht Tarquins, der sich gegenüber seinem Untertan benachteiligt fühlt. Der Dichter legt kein besonderes Gewicht darauf, den spontanen Ausbruch der Leidenschaft bei Tarquin zu erklären. Die Motive der Wette und der Frauenprobe fehlen bei Shakespeare. Tarquin hat Lucrece vorher nicht zu Gesicht bekommen. Es sei noch angemerkt, daß Shakespeares Verserzählung im geistigen Klima der höfischen Kultur des elisabethanischen England entstand.¹ Diesem Umstand ist es u.a. zuzuschreiben, daß Lucrece nicht sonderlich wegen ihres hausfraulichen Fleißes gelobt wird, weil Frauenarbeit nicht dem Gesellschaftsideal der Zeit entsprach, oder daß Tarquins Verbrechen von Lucrece als Verstoß gegen das Ideal des absoluten, allmächtigen Herrschers gewertet wird. Auch die aus dem Bereich des Kriegswesens, des Turniers und der Falkenbeize entlehnten Bilder sind „ein Zugeständnis an den Geschmack der höfischen Leserschaft“.²

Ruft man sich noch einmal den Aufbau des I. Akts ins Gedächtnis, so wird deutlich, daß die 1. Szene des Akts den übrigen Szenen ein wenig fremd gegenübersteht, indem von einer außerhalb des eigentlichen dramatischen Geschehens liegenden Warte auf dieses hingewiesen wird. Die Récitant-Figuren fehlen darin, sie fungieren in der 2. Szene des I. Akts als „technische“ Figuren an dem Schauplatz, den die Handlung faktisch bis zum Schluß des Stückes beibehalten wird, dem Haus Collatins.

1 Die folgenden Angaben stützen sich größtenteils auf die Untersuchung von H. Galinsky, Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur (Breslau, 1932).

2 H. Galinsky, Weltliteratur, S. 93.

Die Betrachtung der 2. Szene des I. Akts hat gezeigt, daß der Dramatiker die *Récitant*-Figuren auch dort einsetzt, wo sie dramaturgisch gesehen entbehrlich sind. Das dramatische Gefüge erfährt in dieser Szene eine Verschiebung zum Epischen hin. Der epische Kommentar überlagert das szenische Spiel und beherrscht weite Strecken der Szene. Das hat zur Folge, daß die Aktivität der dramatischen Figuren auf ein entsprechendes Maß reduziert ist. Diese Feststellung gilt im übrigen für das ganze Stück. *Lucrèce* figuriert nur dort als *persona*, wo es der dramatische Vorgang unbedingt erforderlich macht, z. B. in der Schändungsszene im II. Akt, in der Testamentsszene im III. Akt und in der Enthüllungsszene im IV. Akt. Ansonsten entfaltet sie keine ins Auge fallende Aktivität.

Im II. Akt verstärkt sich diese Tendenz zusehends. Hier dominiert der epische Kommentar auf der ganzen Linie. *Récitante* und *Récitant* treten auf, ohne von den übrigen dramatischen Figuren umgeben zu sein (die schlafende *Lucrèce* ist nicht sichtbar für das Publikum), und stimmen den Zuschauer in das Kommende ein. Der *Récitant* stellt Betrachtungen über *Tarquin* an, die er mit den Worten beginnt:

Il ne peut pas dormir. La Récitante tourne une page de son livre.

C'est l'heure où chacun se livre au repos, excepté les voleurs, les soucieux et les esprits troublés qui veillent. De ce nombre est Tarquin: esprit troublé, âme soucieuse et ... et voleur, oui, voleur! Il fait quelques pas, tête basse, sur l'avant-scène. Car c'est un ... ce serait un voleur, s'il poussait les choses jusqu' à satisfaire son désir. Mais nous n'en sommes pas là ?... (Au public.) N'est-ce pas? [...](Théâtre I, S. 141).

Damit wird erstmalig auf die künftige Handlung hingewiesen als auf ein Geschehen, dessen unabänderlicher Lauf determiniert zu sein scheint. *Tarquin* wird im weiteren als ein «orgueilleux» und «désireux» charakterisiert.

Il est affamé d'obtenir. Voilà ce qu'il y a de mauvais dans son cas. Il est si avide d'obtenir que tout ce qu'il a compte pour rien. Ce n'est pas tant avoir qu'il veut; encore moins posséder; ce qu'il veut, c'est obtenir. Ah! c'est une sombre infirmité... (Théâtre I, S. 142).

Das Publikum erfährt, was sich in *Tarquins* Zimmer abspielt: «*Il est levé!*»

Je l'entends nettement marcher dans sa chambre.» Und etwas später: «Oh! diable, il est sorti de sa chambre!» (Théâtre I, S. 143 – 144). Der innere Konflikt Tarquins wird pantomimisch durch den Récitant dargestellt. Die für ihn bestimmten Bühnenanweisungen besagen z. B.: «Il se met à marcher, comme Tarquin», oder «Il se remet à marcher de long en large comme qui discute avec soi» (Théâtre I, S. 143 – 144).

Die Wiedergabe von Tarquins Denken und Tun erreicht eine solche Intensivierung, daß der Récitant, der bisher in der dritten Person von Tarquin sprach, plötzlich in die Anredeform verfällt. Er fordert Tarquin auf, sich im Spiegel zu betrachten, und identifiziert sich sogar mit ihm, nachdem er sich schon vorher pantomimisch in dessen Rolle hineinversetzt hatte (vgl. die Bühnenanweisungen). Er ruft Tarquin in der Spiegelszene zu:

Regarde-toi dans la glace. Regarde-toi dans ta cuirasse. Regarde-toi de pied en cap dans le miroir de ta cuirasse! Et, je te prie de le croire, il y a des choses que tu ne pourras même plus penser. *Comme s'il se voyait dans une glace* : Un homme de guerre, un homme de fer esclave de sa peau?... Assiégé, je le veux bien, investi par la chair! Mais prisonnier de sa chair? Allons! allons!... (Théâtre I, S. 143 - 144).

Die schon in der 2. Szene des I. Akts angedeutete Desintegration einer Rollenfigur und deren funktionale Substitution durch eine epische Figur ist im II. Akt in zunehmendem Maße anzutreffen. Der Récitant begnügt sich nicht damit, die Gedanken Tarquins wiederzugeben, sondern versetzt sich an dessen Stelle und tut so, als sei er sozusagen das „bessere Ich“ Tarquins. So fragt er z. B.: «D'ailleurs, qu'est-ce que tu gagnes si tu obtiens ce que tu cherches? [...]

Qui donc, pour atteindre une grappe, voudrait détruire la vigne?... Quel est l'homme assez insensé? ...» (Théâtre I, S. 144).

Ein Umbruch der Perspektive bzw. ein Zurückfallen in die kommentierende Rolle erfolgt, als der Récitant feststellen muß, daß Tarquin sein Zimmer verlassen hat. Entsprechendes gilt auch für die während ihrer „Nachtwache“

beim Lesen eingeschlafene Récitante, die im Traum die Sätze spricht:

«Mon cher mari, qui fait la guerre ...

Mon camarade ...

Mon compagnon ...

Mon ami...

Mon cher mari...(Théâtre I, S. 145).

und damit an die Stelle von Lucrèce tritt. Tarquins nächtlicher Gang durch das Haus wird in stilisierter Weise pantomimisch dargestellt. Der Weg zu Lucrèces Schlafgemach hat acht Stationen, die durch acht Säulen angedeutet sind. Die Bühnenanweisungen schreiben genauestens Mimik und Gebärden Tarquins vor, der sich vorsichtig vorantastend, langsam, an jeder Säule innehaltend und ständig auf der Hut, überrascht zu werden, durch das fremde Haus schleicht (Théâtre I, S. 144 – 147). Immer noch tauchen Zweifel in den Reden des Récitant auf, ob der Unhold es tatsächlich wagen wird, sein frevelhaftes Vorhaben auszuführen; selbst als dieser den Vorhang vom Bett, in dem Lucrèce schläft, beiseite gezogen hat und im ersten Augenblick zurückweichen muß, weil er von soviel «candeur» geblendet ist. Doch Tarquin, der seinem Verlangen blindlings nachgibt, schrickt nicht davor zurück, Lucrèce aus dem Schlaf zu reißen. Er überfällt die ängstlich Fragende mit seinen Geständnissen und schneidet ihr das Wort ab, als sie ihm entgegen will. Er ist taub gegen alles Bitten und Weinen, als Lucrèce ihn anfleht, von seinem Vorhaben abzulassen.

Unterstützt von der Récitante und vom Récitant versucht Lucrèce, Tarquin von der Schändlichkeit seiner Absicht zu überzeugen: daß er die sittlichen Ideale und freundschaftlichen Beziehungen, sowie die Ehe, das Gesetz und seine Ehre aufs Gröbste verletze, daß es infam sei, die angebotene Gastfreundschaft derartig zu mißbrauchen und sich an einem schwachen und hilflosen Geschöpf zu vergehen, daß er schließlich nicht nur seine Ehre, sondern auch sein Menschentum beflecke und die beabsichtigte Tat durch seine Stellung als Prinz, der sich seinen Untertanen als Muster menschlichen Verhaltens zu zeigen habe, im höchsten Grade ruchlos sei. Umsonst, Tarquin ist ohne jegliches menschliche Mitgefühl und läßt sich nicht umstimmen. Er ist nicht mehr ansprechbar für vernünftige Überlegungen. Seine Triebhaftigkeit hat jegliches moralische Empfinden ausgeschaltet. Als einzige Entschuldigung für sein Verlangen führt er

Lucrèces Schönheit an, die ihn völlig in Bann geschlagen hat. «... Mais à mesure que la raison le [sc. le désir] mortifiait, ta beauté le ranimait.» Er gesteht:

Je sais tout ce qui viendra après cette nuit: l'opprobre, les dédains, les mortelles inimitiés. Je sais tout cela. La réflexion, qui m'a dit tout cela hier, me le dit encore maintenant. Mais mon désir est sourd.

[...] Et j'ai versé d'avance les premières larmes de mon repentir. (Théâtre I, S. 150).

Anfangs versucht Tarquin, sein Opfer zu verführen. Als er sieht, daß er der verzweifelt sich zur Wehr setzenden Lucrece nicht habhaft werden kann und sie um Hilfe ruft, droht er ihr:

Tais-toi! (*Il tire son glaive*). Si tu me repousses, écoute! Je te tue dans ton lit, puis j'égorge quelqu'un de tes plus vils esclaves. Je jette son corps dans tes bras morts et je jure les dieux que je vous ai tués en te voyant l'embrasser! (Théâtre I, S. 154).

Diesem abgefeimten Plan steht Lucrece hilflos gegenüber, und sie muß sich in ihrer ausweglosen Lage ohnmächtig ihrem Schicksal ergeben.

Mit dem II. Akt erreicht die Handlung ihren eigentlichen Höhepunkt. Die Knappheit der Schändungsszene darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie der Angelpunkt des Stückes ist, wenn sie auch keinen großen Anteil am Geschehen hat. Auf sie war die Vorgeschichte ausgerichtet, sie ist der Ausgangspunkt für die künftigen Geschehnisse.

Im III. Akt beherrschen die agierenden Figuren die Szene; Récitante und Récitant treten hinter das szenische Geschehen zurück. Nur in der Aktmitte befinden sie sich für kurze Zeit im Vordergrund, und zwar durch die Betrachtungen und die Apostrophen der Récitante sowie den Bericht des Récitant von der Rückkehr Tarquins ins Lager. Zu Beginn des Akts begeben sich Emilie (und drei weitere Dienerinnen) zu Lucreces Schlafgemach, um ihr bei der Morgentoilette behilflich zu sein. Sie kommen durch die gleichen Flure, durch die Tarquin in der Nacht gegangen ist. Emilie stellt verwundert fest, daß einige Türen offenstehen. Die Verwunderung der Dienerinnen wird noch größer, als sie Lucrece, entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit, schlafend vorfinden.

Die Vermutungen über das, was der Grund für das sonderbare Verhalten sein könnte, und ihre allzu große Besorgtheit um das Wohl der Herrin stehen im Kontrast zum Wissen des Zuschauers, der über die tatsächlichen Vorgänge der vergangenen Nacht im Bilde ist, und laden die Szene mit Spannung auf, die erst in der Enthüllungsszene im IV. Akt gelöst wird, da erst dann endgültig ans Licht kommt, was sich zugetragen hat. Wie besorgt die Dienerinnen um ihre Herrin sind, erhellt aus den Worten Emilies, die Marie schildert, welche die Leibwäsche für Lucrèce trägt, weil sie durch das Auseinanderfalten der Wäsche die Wärme entweichen läßt. Julie versucht Lucrèces ungewöhnliches Verhalten zu erklären: «Peut-être s'est-elle, [...]enfoncee dans un si bon rêve, un rêve si doux, si profond, qu'elle n'en peut remonter les pentes?» (Théâtre I, S. 158).

Valère, der mit drei Dienern zu den Dienerinnen ins Zimmer tritt, berichtet, daß Tarquin das Haus in aller Frühe verlassen habe. Sein Aufbruch scheint überhastet gewesen zu sein, er hat seinen Mantel zurückgelassen. Sein Bett ist unberührt geblieben; sein Zimmer ist in unordentlichem Zustand: Die mit Wein gefüllte Karaffe ist leer, der Teppich mit Wein befleckt und das Glas zerbrochen. Er ist davongeschlichen wie ein Dieb, ohne einen Abschiedsgruß oder sonst eine Botschaft zu hinterlassen. Als die Dienerschaft sich zurückgezogen hat, um die Herrin weiter schlafen zu lassen, erwacht Lucrèce, die den letzten Teil der Unterhaltung mit angehört hatte. Schon ihre ersten Worte drücken das schmerzliche Bewußtsein aus, daß alles, was ihr widerfuhr, Wirklichkeit ist und kein Alptraum, wie Emilie aus dem zerwühlten Bett schloß. Lucrèce bricht in Klagen aus. Die Récitante stimmt in die Klage ein und stellt Betrachtungen über das Böse an. Sie gibt einen Einblick in Lucrèces seelischen Zustand «*s'adressant au public comme une garde-malade .*»

«Ce qui la remplissait d'horreur, c'était de sentir son cœur pur, son même cœur toujours pur, au fond d'une chair souillée.» (Théâtre I, S. 161).

Danach richtet sie eine lange Apostrophe an die «occasion» (Théâtre I, S. 162): «Occasion, occasion tu es la grande coupable:[...]».

Es ist bedeutsam, daß die Récitante, die Tarquin ebenso verflucht, wie Lucrèce dies tut - die Verwünschungen könnten aus einem Munde stammen - Lucrèce gegenüber eine andere Haltung einnimmt als diese sich selbst gegenüber. Es kommt zu einer Art Zwiegespräch (die Récitante bleibt dabei unsichtbar), indem sie beschwichtigend auf Lucrèce einredet, als diese sich Vorwürfe macht. Sie fungiert praktisch als Alter Ego von Lucrèce, indem sie den inneren Konflikt der Protagonistin verbalisiert. Auf die tröstenden Worte: «Ton âme est pure», reagiert Lucrèce heftig. Sie fragt, zur Récitante gewandt:

Qui vient de me souffler que mon âme est pure?

und fährt dann fort, als die Récitante sagt, daß sie selber diejenige sei:

Moi? ...(*Un petit temps.*) Non, ce n'est pas moi ... (*Elle marche sans la voir, vers la Récitante.*)

Car moi je sens, je sais ...[...] Je sais bien! ... que mon âme, un instant, cette nuit, s'est trahie.

Abschwächende Entschuldigungen der Récitante wie «Une minute de faiblesse...» oder «Un instant de frayeur » verwirft Lucrèce gleichermaßen.

Non! Il n'est pas de frayeur pour une âme véritable. Il n'y a pas d'instant en une âme éternelle. Mon âme s'est trahie. Maintenant, elle brûle de honte, elle se tord de dégoût, elle flambe d'orgueil blessé. (*Théâtre I*, S. 165 – 166).

Sie hat absolute sittliche Maßstäbe und ist zu rigoros in ihrem Denken, als daß sie ein derartiges Zugeständnis machen könnte. Die Bemühungen der Récitante müssen ergebnislos bleiben, Lucrèce empfindet die zugefügte Schmach als zu erniedrigend und sieht den Schaden, den sie genommen hat, als irreparabel an.

Im Anschluß an die Apostrophe schildert der Récitant Tarquins Rückkehr ins Heerlager. Nach anfänglichen Skrupeln hat sich Tarquin, als der neue Tag angebrochen ist, über sein verbrecherisches Treiben in der vergangenen Nacht hinweggesetzt. Er hat alles vergessen und zeigt nicht das geringste Anzeichen von Reue. Beider Begrüßung im Heerlager tritt er seinen Soldaten gegenüber selbstsicher und ironisch auf: «Ah! paresseux, pendant que vous dormiez, moi, je galopais.» Zu Collatin gewandt sagt er:« Eh! bonjour

Collatin, tu as une mine superbe, haha! une mine de pape! ...»(Théâtre I, S.163).

Wie im II. Akt, so übernimmt auch hier, ausgelöst durch die Gebärde Tarquins, als er zum Eingang seines Zelttes kommt, der Récitant dessen Rolle, nur in der Weise modifiziert, daß er in der Ich-Form erzählt: « Que mon cuisinier m'éveille à midi en promenant sous mes narines le fumet d'un quartier de chevreuil. Ha! Ha! Ha! Ha!» (Théâtre I, S.164). Die szenische Handlung wird wieder aufgenommen, als Lucrèce ihr Testament macht.

LUCRÈCE, *se tournant d'un bloc vers le public.*-

Je lègue mon honneur au couteau. Je lègue mon sang à Tarquin. Mon sang impur, souillé par lui, sera versé pour lui. Qu'on l'inscrive comme son dû dans mon testament.

Cher Seigneur, que te léguerais-je, à toi?... Ma résolution, mon bien-aimé!

Mon âme, au ciel; mon corps, à la terre; et quant à ma réputation, qu'elle soit livrée sans crainte à ceux qui viendront après moi. (Théâtre I, S.166).

Von Emilie läßt sie sich über den Stand der Arbeiten im Haus unterrichten und gibt besondere Anweisungen, wie im Falle ihres Todes für Collatin zu sorgen ist. Danach trägt Lucrèce Emilie auf, ihre Trauerkleidung herbeizubringen, und sendet Valère mit einer Nachricht an Collatin, den sie eilends zu sich bittet.

Entscheidend für das Kommende ist die Schuldfrage, die Lucrèce im III. Akt entscheidet. Innerhalb der dramatischen Welt ist sie von jeglicher Schuld freizusprechen. Sie beging die Tat nicht aus freiem Entschluß, sondern wurde überwältigt durch die brutale Gewalt Tarquins, durch die Angst, die ihre Widerstandskraft lähmte und letztlich auch durch die Furcht, im Falle einer Weigerung, Collatin in Unehre zu stürzen, ohne Gelegenheit zur Rechtfertigung zu haben, da Tarquin sie dann unweigerlich getötet hätte. Obwohl Lucrèce also *de facto* unschuldig ist, muß sie doch in dem Bewußtsein leben, Objekt für Tarquins Gelüste gewesen zu sein und als Werkzeug für eine Tat gedient zu haben, die sie aufs tiefste verabscheut. Durch ihr So-Sein wird sie in eine Lage gebracht, in der ihr nur noch der Tod als Ausweg bleibt, da das Gefühl, daß ihre Seele sich verraten hat, für sie unerträglich ist.

[...] Mais où est donc l'eau qui éteigne mon âme? ...
 Le bain? ... la source? ... le flot?... (*Elle s'arrête brusquement, répète, d'une
 voix changée.*) le flot ... (*les yeux fixes*) le flot vivant... (Théâtre I, S. 166).

Der Entschluß, ihre Schande mit ihrem eigenen Blut auszulöschen, ist die unausweichliche Konsequenz ihrer charakterlich-sittlichen Disposition. Lucrece ist sich keinen Augenblick lang unschlüssig darüber, was zu tun ist. Sie macht keinen langwierigen Konflikt durch bei der Entscheidung der Frage, ob ein Weiterleben für sie noch möglich ist.

Ein Blick auf Obeyes Vorlage ergibt als strukturellen Hauptunterschied die fast durchgehend monologische Form jenes Teils der Verserzählung, der das Geschehen nach der verhängnisvollen Nacht beinhaltet. Bei Shakespeare ist Lucrece allein in ihrem Schmerz. Sie ist einzige Handlungsträgerin: Sie richtet Apostrophen an die Nacht, an die Gelegenheit und an die Zeit. Lucreces Zusammentreffen mit ihrer Dienerschaft, das bei Obey fast den ganzen III. Akt ausfüllt, ist bei Shakespeare auf die kurzen Episoden mit der *maid* und dem *villain* reduziert, den sie als Boten an Collatin schickt. In der Zeit zwischen der Entsendung des Burschen und dessen Rückkehr läßt der Dichter Lucrece in die Betrachtung eines Gemäldes versinken, eine Verfahrensweise, die einem Epos angemessen ist, in einem Drama jedoch nicht die gleiche Wirkung erzielen kann.¹ Ein weiterer erwähnenswerter Unterschied, der sich auf den Ablauf der Ereignisse im vorangegangenen Akt bezieht, liegt im Aufbau der Schändungs-szene. Bei Shakespeare beginnt Lucreces eigentlicher Kampf gegen Tarquin erst, als dieser sie vor die Alternative stellt: Hingabe oder Tod und Schande in den Augen der Nachwelt. Bei Obey hält Tarquin seine Drohung bis zum Schluß zurück. Nachdem Lucrece schon alle Argumente gegen sein Ansinnen vorgebracht hat, bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich ihrem Schicksal zu ergeben.

1 Vgl. dazu W. Ewigs Untersuchung „Shakespeare's Lucrece“, in Anglia XXII (1899), S. 95. „Unter den stofflichen Erweiterungen, denen der Epiker [sc. Shakespeare] den ererbten Inhalt unterzieht, bildet Lucretias Gemäldebetrachtung den umfangreichsten Einschub [...] Die Auswahl des Bildinhaltes – der Untergang Trojas durch die List des Sinon – ist sinnvoll getroffen: er parallelisiert die Eroberung Lucretias durch die Verstellung Tarquins.“ (ebd).

Daß die Tarquin-Figur bei Shakespeare anders konzipiert ist als bei Obey, wurde schon bei dem Hinweis auf die verschiedenartigen Motivierungsmöglichkeiten der Tat deutlich. Bei Shakespeare hastet Tarquin nach der Tat fort, „um seine Schuld zu büßen; er flucht sich selbst und seiner bösen Stunde; er flieht gehetzt von wilder Angst und Pein.“¹ Bei Obey empfindet Tarquin das Gefühl des Selbstschauers nach der ruchlosen Tat nur für kurze Zeit. Als der Tag anbricht, hat er alles vergessen. Im Lager angekommen, gibt er sogleich Anweisungen für ein üppiges Mittagmahl und zeigt nicht das geringste Anzeichen von Scham und Reue.

Die 1. Szene des IV. Akts ist bühnentechnisch ebenso gestaltet wie die 1. Szene des I. Akts: der Bühnenvorhang ist heruntergelassen. Der Récitant betritt das Proszenium und verkündet: «Il va se passer de grandes choses. Rome le sent. Rome s'y attend. Rome s'y prépare.» Unheilvolle Omina deuten die Ereignisse an. Die Récitante kommt mit der Nachricht auf die Bühne, daß die Diener Lucreces Bettzeug verbrennen. Die folgende Berichterstattung durch den Récitant wirkt wie eine stichwortartige Situationsüberschau; ständig kommt Neues hinzu (vgl. Théâtre I, S. 174). Die Récitant-Figuren sprechen abwechselnd und fallen sich ins Wort, als die Rede auf Tarquin und Lucrece kommt. Ihre Ansichten über den Aspekt, unter dem das Geschehen zu betrachten ist, gehen auseinander. So spricht der Récitant von «grandes choses», die Récitante von «tristes choses»; ein wenig später stellt der Récitant den Tod von Lucrece als «héroïque» hin, die Récitante bezeichnet ihn dagegen als «injuste» (Théâtre I, S. 175).

Hatte man bisher den Eindruck, an einem dramatischen Geschehen teilzunehmen, das autonom ist, d. h. das nach den ihm eigenen Gesetzen abläuft, die sich aus dem zufälligen Zusammenwirken der *personae* ergeben, so bemerkt man an diesem Punkt des Dramas, daß das Geschehen determiniert ist und sich in einen unabänderlich vorgezeichneten Plan einfügt. Der Zuschauer, der bereits durch die vorangegangenen Äußerungen der Récitant-Figuren zum Geschehen auf deren unterschiedliche Sicht-

¹ *The Rape of Lucrece*, in: William Shakespeare, The complete Works, Herausgeber Peter Alexander (London und Glasgow, 1959), S. 1284, (übers. von Friedrich Bodenstädt in Shakespeare Sämtliche Werke, Vierter Band, Poetische Werke (Heidelberg, ohne Jahr), S. 347.

weisen vorbereitet wurde, wird jetzt Zeuge einer Erörterung zwischen Récitant und Récitante, in der letztere einen „unhistorischen“ Lösungsversuch anbietet und sich damit dem Récitant gegenüberstellt. Der Récitant verweist auf das Buch, in dem die Récitante während ihrer Nachtwache gelesen hatte, und greift direkt auf die historische Quelle zurück, indem er Livius zitiert: «Lisez! Lisez! Page cinquante-deux: «... Cultrum, quem sub veste abditum habebat ...[...] eum in corde defigit ...» [...] Tite-Live ... Histoire Romaine. » (Théâtre I, S. 176).

Die Récitante verwirft eine solche Handlungsweise und beruft sich auf Shakespeare.¹ Sie verwahrt sich gegen die «pompeuse froideur», die Lucrece in ihrem Handeln zeigt, und weist auf deren Zögern hin, ja sie will sie sogar weiter leben lassen, da ein ausreichender Grund für einen Selbstmord trotz aller Gegenargumente des Récitant ihrer Ansicht nach nicht gegeben ist. [...]«...nous allons la laisser vivre. N'est-ce pas? Elle partira... ils partiront, ils s'en iront à la campagne. [...] A quoi servirait sa mort? A quoi? A quoi? Je vous le demande...» (*Elle se tourne vers le public et relève son masque sur son front.*), (Théâtre I, S.177 – 178).

Die Hinwendung zum Publikum, wobei sie ihre Maske in die Stirn schiebt und damit gänzlich aus der Rolle fällt, betont den Spielcharakter des Dramas nachdrücklich und hat eine Illusionsbrechung bei den Zuschauern zur Folge. Doch der Zwang der äußeren Ereignisse läßt sie schnell wieder ihre alte Rolle einnehmen, sie schiebt ihre Maske wieder vors Gesicht. Das Volk greift in das Geschehen ein. Das Gerücht von einem Skandal im Hause Collatins hat sich in Rom verbreitet und eine riesige Menschenmenge auf die Beine gebracht, die sich durch die Straßen zum Hause Collatins drängt, um Rechenschaft zu fordern. Der Récitant rechtfertigt das geschlossene Auftreten der Bürgerschaft Roms:

Ce n'est point la curiosité qui les a poussés jusqu'ici. Encore moins le goût du scandale. C'est une grande soif de justice, d'ordre, d'honnêteté: cette grande soif romaine qui ouvre toutes les bouches romaines à certaines heures arides de l'histoire romaine. (Théâtre I, S. 179 -180).

¹ Vgl. Théâtre I, S. 176 – 177: «Poor bird ...» [...] Pauvre oiseau... «Poor frightened deer ...» [...] «Pauvre biche effrayée, qui s'arrête soudain au carrefour d'une forêt en cherchant quelle route l'éloignera des chiens, ainsi Lucrece en proie aux meutes du doute...».

Valère tritt der aufgebrachten Bürgerschaft entgegen. Er weigert sich zwar, Auskunft zu geben über das, was im Hause vorgefallen ist, deutet aber Lucreces Leid an, worauf sich alle zum Forum begeben.

Zur 2. Szene des IV. Akts ist zu bemerken, daß die Récitant-Figuren, obschon sie kurz in Erscheinung treten, keine tragende Funktion mehr haben. Die Szene wird eingeleitet durch episodisch aneinandergereihte Wechselreden des Dienstpersonals, die den Zuschauer auf die Enthüllungsszene vorbereiten. Valère hält den inzwischen eingetroffenen Collatin hin, der ihn ungeduldig befragt. Lucrece empfängt Collatin nicht in ihrem Gemach, sondern will sich in Gegenwart ihres Hausgesindes vor ihm rechtfertigen. Als sie erscheint, werden auf ihr Verlangen auch die vor den Toren versammelten Menschen in die Vorhalle eingelassen, so daß sie ihr Bekenntnis mit anhören können. Lucrece beginnt stockend, muß aber innehalten, weil der Gedanke an das Geschehene sie überwältigt. Collatin wendet sich an Valère und stellt eine Art Verhör mit ihm an. Valère kann ihn aber nur in dem Maße in Kenntnis setzen, wie er selber über das Vorgefallene Bescheid weiß. Ein klarer Sachverhalt wird so kompliziert, die Spannung wird mit ähnlichen Mitteln gesteigert wie im III. Akt. Collatin tastet sich nur schrittweise an die Wahrheit heran. Er glaubt, eine Erklärung für das Verhalten von Lucrece gefunden zu haben, als er bei der Rekonstruktion der Vorgänge zu der Annahme gelangt, daß Tarquin ihr den Hof gemacht habe. Doch das andauernde Weinen seiner Frau macht ihn stutzig. Das Ungeheuerliche wird für ihn zur Gewißheit, als Lucrece die Worte wiederholt, mit denen Tarquin sie bedroht hatte. Nach den Worten «J'ai pleuré, j'ai sangloté, j'ai hurlé! ... » wendet sich Lucrece ab und stößt sich ein Messer in die Brust, ohne daß der hinzuspringende Brutus sie daran hindern kann. Im Angesicht der Toten wendet sich Brutus an das Volk und spricht Tarquin die volle Schuld am Tode seiner Herrin zu. Er schwört, Rache an Tarquin zu nehmen.

«Allons, marchons! (A Collatin.) Relève-toi, mon camarade. (*Il se baisse et prend le corps de Lucrece dans ses bras.*) Marchons! ... Il y a une femme, comme celle-ci, noble et pure, comme celle-ci, que Tarquin violente chaque jour! Et c'est notre mère à tous! C'est Rome!» (Théâtre I, S. 193).

Auffallend ist am Schluß des Stückes zum einen die bedeutungsmäßige Ausweitung des Geschehens auf Rom und zum anderen die Verlagerung des Akzents von den eigentlichen Hauptfiguren Lucrece und Collatin auf Valère und Brutus.

Die in den bisherigen Gegenüberstellungen des Dramas mit seiner Vorlage ermittelten strukturellen Abweichungen setzen sich bis in den Schlußteil fort. In Shakespeares Verserzählung ist Lucrece in der Aufdeckungsszene die tragende Figur. Sie nimmt Collatin und seiner Gefolgschaft den Eid ab, Rache für ihre Schmach zu nehmen, bevor sie sich tötet. Bei Shakespeare, ebenso wie bei Obey, ergreift Brutus am Schluß die Initiative und fordert alle Anwesenden auf, für das Lucrece zugefügte Unrecht Vergeltung zu üben. Collatin und Lucreces Vater bleiben bis zum Augenblick des Selbstmords stumm; dann erst stürzen sie sich, vom Leid überwältigt, auf die Tote und erkennen das Furchtbare. Die schon bei Livius betonte politische Komponente, die in leicht abgewandelter Form durch das Eingreifen des Volkes in Obeyes Drama einfließt, fehlt bei Shakespeare vollkommen. Dort wird Tarquins Schicksal mitgeteilt. Er ist auf Lebenszeit aus der Stadt verbannt.

Die Récitant - Figuren ¹

Versucht man das Verhältnis der Récitant-Figuren, die offensichtlich eine Sonderstellung innerhalb des Stücks einnehmen, zur Bühnenhandlung zu bestimmen, so ist zuerst die Tatsache zu berücksichtigen, daß der Platz, den beide innehaben, fixiert ist. In den Nebentexten wird der Récitante die rechte Seite der Vorbühne, dem Récitant die linke Seite zugewiesen, die sie während ihrer Auftritte nur ausnahmsweise verlassen. Schon zu Beginn der 2. Szene des I. Akts, in dem sie erstmals erscheinen, ist ihr Standort festgelegt:

A droite, au premier plan, la Récitante, masquée, est assise par terre, contre le mur, la tête tournée vers Lucrèce. A chaque bout de l'avant-scène, il y a une haute et lourde chaire, celle de droite pour la Récitante, celle de gauche pour le Récitant. (Théâtre I, S. 133).

Ähnlich heißt es über die Récitante zu Beginn des II. Akts. (Théâtre I, S. 140).

Kurz darauf wird der Auftritt des Récitant durch eine entsprechende Anweisung vorbereitet: «*Entre le Récitant, au fond et à gauche de la scène. Il traverse toute la scène sur la pointe des pieds, arrive à sa place, à l'extrême-gauche de l'avant-scène, médite un instant et dit: [...]*» (Théâtre I, S. 141). Die beiden Erzählerfiguren nehmen also einen Ort auf der Bühne ein, der im Schnittpunkt zwischen Zuschauerraum und Handlungsraum liegt.

¹ In Obeyes Einakter *Vénus et Adonis*, der ebenso wie das Lucretia-Drama das gleichnamige Shakespearesche Epos zum Vorwurf hat und der am 15. Juli 1931 in London uraufgeführt wurde – chronologisch also in engster Nachbarschaft zu *Lucrèce* steht –, kommen keine Rezitator-Figuren vor. Das zeigt, daß der Dramatiker zum damaligen Zeitpunkt keineswegs ausschließlich dem *théâtre indirect*, sondern durchaus auch anderen Bauformen des Dramas zugetan war. Für *Le Viol de Lucrèce* bleibt festzuhalten, daß die epischen Figuren ein künstlerisches Instrument darstellen, das die Ausdrucks- und Aussagemöglichkeiten des Stückes durch ein episch vermittelndes Kommunikationssystem erhöht. Durch die Verwendung der Récitant-Figuren stellt Obey sein Lucretia-Drama in die Tradition des epischen Theaters, das nach seiner Definition (in einem Brief an den Verfasser dieser Untersuchung aus dem Jahr 1971) u. a. darin besteht: «[...]à rejeter l'action dramatique à l'arrière-plan de la scène, le devant de cette scène étant occupé par un personnel de récitants. Cela offre à l'auteur de nombreux avantages [...]». Auf welche Weise sich die „zahlreichen Vorteile“ im dramatischen Werk manifestieren und welche Funktion sie haben, wird im einzelnen zu zeigen sein.

Es erscheint daher folgerichtig, von dieser lokalen Mittelstellung auf eine funktionale Mittlerstellung zwischen Bühne und Publikum zu schließen.

Einen kurzen, vorübergehenden Wechsel des Standortes nehmen die Récitant-Figuren nur in I, 2; II und IV,¹ vor. In der 2. Szene des I. Akts ist dies der Fall, als sie das pantomimische Spiel von Tarquin und Lucrèce mit ihrem Kommentar begleiten und den beiden, die sich von der *Estrade* in Richtung auf das Publikum bewegen, ininigem Abstand folgen. Im II. Akt steigen sie von ihren Stühlen herab und bitten Tarquin auf Knien, von seinem Vorhaben abzulassen. In der 1. Szene des IV. Akts wendet sich die Récitante direkt an das Publikum, nachdem sie zuvor, ebenso wie der Récitant, ihren Platz verlassen hatte.

Zu diesen Szenen, in denen eine Récitant-Figur den ihr von Anfang an zugewiesenen Ort verläßt, kann man noch die pantomimischen Szenen im II. und III. Akt hinzurechnen, in denen der Récitant Tarquin imitiert. In der Regel begeben sich die Récitants nach ihren Ausflügen wieder auf ihre Plätze und zeigen damit, daß ihr eigentlicher Wirkungsort innerhalb des szenischen Geschehens festgelegt ist. Obey sieht seine Récitant-Figuren als « *lyriques cochers, qui, assis sur leurs sièges, observeraient la route, de derrière leurs masques, et tiendraient dans leurs mains gantées les guides et le fouet du spectacle* » (Théâtre I, S. 122). Das Bühnengeschehen wird durch ihre Präsenz nicht affiziert, selbst wenn sie sich ihm anpassen und z. B. im II. Akt leise und auf Zehenspitzen in Lucrèces Schlafgemach eintreten. Eine Ausnahme der eben getroffenen Feststellung, daß eine Reaktion der *dramatis personae* auf die Äußerungen und Handlungen der Récitant-Figuren ausbleibt, bildet der II. und III. Akt. Vor der Schändungsszene flehen sie zusammen mit Lucrèce Tarquin an, von seinem Vorhaben abzulassen. Dieser aber weist ihr Flehen mit der Äußerung zurück: « *Assez! C'est en vain que vous soufflez sur moi, toi, mon cœur et ma raison! [...]* » (Théâtre I, S. 152).

Im III. Akt versucht die Récitante, Lucrèce zu beschwichtigen, als diese sich mit Vorwürfen quält. Auf die Frage: « *Qui vient de me souffler que mon âme est pure?* » antwortet die Récitante: « *Toi...* ». Lucrèce entgegnet darauf

«Moi...? [...] Non, ce n'est pas moi... [...] Car moi je sens, je sais...! »
(Théâtre I, S. 165).

Lediglich in diesen besonders emotional bewegten Szenen verlassen die Récitants für kurze Zeit ihren Standort und wenden sich direkt an die agierenden Figuren. Sie unterstreichen damit ihre besondere Bedeutung innerhalb des szenischen Geschehens, indem sie, nach ihren kurzzeitigen Ausflügen, wieder an ihre angestammten Plätze zurückkehren, die schon durch ihre Positionierung auf der Bühne und durch die Form der Requisite, eine Art Predigtstuhl, auf ihre vermittelnde Rahmenfunktion verweisen.

Ein Blick auf die Darstellung des Inhalts im letzten Abschnitt zeigt, daß die Funktion, welche die Récitant-Figuren kraft ihrer Mittlerstellung zwischen Bühnengeschehen und Publikum ausüben, in erster Linie kommentierender Art ist. Ihre Rolle erschöpft sich jedoch nicht allein in der Kommentierung, sondern ist noch mit zusätzlichen Funktionen versehen. Obey deutet in seinem Vorwort einige Wirkungsmöglichkeiten an, die seine Récitant-Figuren übernehmen können:

[...] qu'ils seraient comme des coryphées, mais allégés du chœur, donc plus libres, plus actifs, allant jusqu' à prendre part au drame, à doubler certains personnages et même à se substituer à eux. (Théâtre I, S. 122).

Dabei unterscheidet sich die Récitante hinsichtlich ihrer Funktion im einzelnen vom Récitant. Ihre Kommentare sind auf Lucrece ausgerichtet und beziehen sich ausschließlich auf das Bühnengeschehen. Sie beschränkt den Großteil ihrer Rede auf Situationsschilderungen, z. B. zu Beginn der 2. Szene des I. Akts (Spinnstubenszene), im II. Akt (Schilderung der schlafenden Lucrece) und im III. Akt (Schilderung der psychischen Verfassung Lucreces).

Das verwendete Tempus ist demgemäß fast ausnahmslos das „epische“ Präsens. Ein Zurückgreifen auf vorangegangene Ereignisse kommt nur sporadisch vor und braucht nicht eigens erwähnt zu werden.

Der Récitant nimmt eine relativ autonome Stellung innerhalb des Spielgeschehens ein, die sich nachdrücklich auf die Gesamtstruktur des Dramas auswirkt. Er verfügt durch seine seherische Gabe über die Fähigkeit, außerhalb der Bühne liegendes Geschehen präsent zu machen, d. h. er kann einen zweiten Handlungskomplex simultan zu dem gespielten ins Bewußtsein des Zuschauers heben. So z. B., wenn er den Ritt Tarquins nach Rom in seinen einzelnen Phasen beschreibt, während Lucrèce und die Mädchen mit ihrer Arbeit beschäftigt sind. Es ist dabei zu beachten, daß sein Bericht über den herannahenden Reiter allein an die Adresse des Publikums gerichtet ist. Lucrèce und ihre Dienerinnen reagieren nicht auf seine Worte. Dem Zuschauer wird durch die scheinbare Parallelität zwischen dem eigenen Erkenntnishorizont und dem des Récitant schrittweise der Einstieg in das Stück ermöglicht. Der Eindruck, daß der Kommentator dem Publikum gegenüber in seinem Wissen um den weiteren Verlauf und Ausgang des Stückes überlegen ist, wird zu diesem Zeitpunkt des Geschehens noch sorgfältig vermieden. Dennoch hat der Récitant dem Publikum eines voraus: Er kann ein Geschehen während des Vollzugs wahrnehmen, das auf einer anderen Spielebene abläuft, die dem Publikum nicht zugänglich ist, die aber zur szenischen Handlung auf der Bühne in Beziehung steht. Die uneingeschränkte Verfügbarkeit über das außerhalb der Bühne vor sich gehende Geschehen rückt den Récitant in eine Position, in der er sich weder mit dem Bewußtseinshorizont der übrigen Spielfiguren noch mit dem des Zuschauers gleichsetzen läßt.

Daß die erwähnte Verfahrensweise des Autors über die klassische Teichoskopie hinausgeht (z. B. den Ritt eines Feldherrn von seinem Heerlager nach Rom), zeigt schon das Ende des I. Akts. Nach der Vereinigung des epischen und des dramatischen Handlungsstrangs auf der Bühne ist dem Récitant zwar die Möglichkeit genommen, solche Geschehnisse „hereinzuholen“, doch wird er deshalb noch nicht überflüssig. Er gleicht sich hinsichtlich seiner Wirkungsmöglichkeiten der Récitante an, die bisher lediglich Kommentare zum szenischen Geschehen abgab. Ein neuer Gesichtspunkt für die Erfassung der beiden Figuren ergibt sich am Ende der 2. Szene des I. Akts. Dem Récitant und der Récitante kommt eine

weitere Funktion zu: Sie werden zu Reflektoren der Gedanken der Hauptfiguren.

Im II. Akt, der in Lucrèces Schlafgemach spielt, sind die Bedingungen ähnlich wie im I. Akt. Tarquin ist in seinem Zimmer und damit wiederum dem Bühnengeschehen entrückt. Der Récitant übernimmt wieder seine teichoskopische Funktion wie am Anfang von I, 2. Er scheint über genaue Kenntnisse von Tarquins Charakter zu verfügen. Seine Schilderungen vom inneren Konflikt Tarquins sind durchsetzt mit Angaben über dessen Verhalten in seinem Zimmer, «Il a sauté à bas de son lit... [...] Je l'entends nettement marcher dans sa chambre», und enthalten Vorahnungen und Befürchtungen «Je ne suis pas tranquille.» (Théâtre I, S. 143). Der Récitant imitiert Tarquin pantomimisch, wie er in seinem Zimmer auf und ab schreitet. Er geht so weit, daß er für kurze Zeit seine kommentierende Erzählhaltung aufgibt und in die imperativische Anredeform verfällt, um sich am Ende gänzlich in Tarquin hineinzusetzen und sich die Gründe vor Augen zu führen, die jenen von seiner Tat abhalten sollten. Der Récitant setzt sich an Tarquins Stelle. Er ist sozusagen die Stimme von Tarquins «cœur et raison», wie jener selber die Vernunftgründe bezeichnet, die der Récitant und die Récitante in der Schändungsszene vorbringen, um ihn umzustimmen. Diese Funktionsstufe geht über die ermittelte Rolle der Récitant-Figuren im I. Akt hinaus, in dem sie Reflektoren der Gedanken der Hauptfiguren waren. Gaben im I. Akt die *dramatis personae* die pantomimische Illustration zu den Kommentaren der Récitant-Figuren, so stellt der Récitant im II. Akt Tarquin selber pantomimisch dar, als dieser den Augen des Publikums entrückt ist. Im II. Akt werden die Gedanken der Figuren nicht mehr formal besonders gekennzeichnet, um sie von den kommentierenden Aussagen der Récitant-Figuren abzuheben (z. B. durch «il dit que» u. ä.), sondern sind unmittelbare Äußerungen derselben. Der gedanklichen Substitution geht teils eine pantomimische voraus, teils läuft sie ihr parallel.

Im III. Akt kommt es zu einer Art Zwiegespräch zwischen Lucrèce und der Récitante, in dem letztere Lucrèces Widerspruch herausfordert, als sie diese mit den Worten «Ton âme est pure» beschwichtigen will.

Ein direkter Kontakt zwischen beiden Figuren ist hergestellt: Lucrèce wendet sich an ihre Gesprächspartnerin und geht auf sie zu, ohne sie jedoch zu sehen. Auf ihre Frage, wer ihr den Gedanken eingegeben habe, daß ihre Seele rein sei, antwortete die Récitante leise: «Toi!». Doch ist sie keineswegs als „Stimme des Gewissens“ aufzufassen. Die Szene ist nicht als Pendant zum II. Akt zu sehen, in dem Tarquin die Beschwörungen der Récitant-Figuren als vergebliche Regungen seines „Herzens und seiner Vernunft“ abtut. Vielmehr erwidert Lucrèce der Récitante: «Moi? ... Non, ce n'est pas moi... Car moi je sens, je sais »... – Einzig im III. Akt kommt ein Dialog mit Rede und Gegenrede zwischen einer Récitant-Figur und einer in das Geschehen involvierten Figur zustande.

In der 1. Szene des IV. Akts findet ein Redewechsel zwischen den beiden Récitant-Figuren statt, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht in direkten Kontakt zueinander getreten waren und deren Reden bisher isoliert nebeneinander verliefen, ohne eine wechselseitige Reaktion hervorzurufen. Die unterschiedlichen Betrachtungsweisen des Geschehens seitens des Récitant und der Récitante lösen eine Art Diskussion aus, in der die Récitante dem „historischen“ Lösungsversuch des Récitant entgegentritt. (Théâtre I, S. 175 - 178). Durch seinen Verweis auf «Rome en état d'histoire» und durch sein Zitat aus dem Buch, in dem die Récitante während ihrer Nachtwache im II. Akt gelesen hatte, betont er den Vergangenheitscharakter des Dramas. Die Récitante zitiert ihrerseits Shakespeare und wendet sich damit gegen die Selbstverständlichkeit, mit der Lucrèce den Entschluß zu sterben auf sich nimmt. Sie lehnt die Ansicht des Récitant ab, der sich auf die Geschichte beruft: «Vous m'ennuyez avec l'histoire! Ah! Le bon remède, vraiment, la bonne médecine que la mort! Le beau marché, vraiment, vraiment, d'acheter au prix de la mort la privation des maux d'une vie!...» (Théâtre I, S. 177). Die erregte Diskussion gipfelt in der Demaskierung der Récitante und ihrer Hinwendung und Rede zum Publikum:

(Elle se tourne vers le public et relève son masque sur son front.)

Je vous le demande... Quelle pécheresse cette mort retiendra-t-elle au bord de la faute? Quel criminel arrêtera-t-elle au seuil du crime?... N'est-ce pas? N'est-ce pas?

...

Elle trouvera, elle découvrira quelque solitude profonde, éloignée de tout chemin, où l'oiseau, chaque nuit, lui réapprendra à chanter. N'est-ce pas ?
Rumeur en coulisse. (Théâtre I, S. 178).

Die Récitante erreicht durch ihr Aus-der-Rolle-Fallen eine Aktualisierung des Geschehens, die auf Kosten einer Desillusionierung des Publikums geht. Der Dramatiker will durch diesen Verfremdungseffekt eine Distanzierung des Publikums erzielen. Das Drama als Aufführung stellt sich für kurze Zeit selbst in Frage durch die Konfrontation des Zuschauers mit dem Dargestellten; der Spielcharakter des Szenischen wird hervorgehoben. Obwohl dieser dramaturgische Effekt eine gewisse Störung im „Organismus“ des Dramas darzustellen scheint, hat er doch die Funktion, kurzzeitig eine kritisch betrachtende Haltung des Publikums zu ermöglichen. Der Auftritt der Récitante wird durch das Eingreifen des Volkes beendet; sie nimmt ihre bisherige Rolle wieder ein, und die Handlung geht weiter. Das Sprechen *ad spectatores* und die Illusionsdurchbrechung sollen dem Publikum die Rolle als Zuschauer und das Dargestellte als Theateraufführung bewußt machen, allerdings nicht, wie im Brechtschen Theater, entsprechend dem „Gestus des Zeigens“, um eine kritische Distanzierung zum Handlungsgeschehen zu erreichen. Nach Pfister liegt eine Illusions-durchbrechung vor, „wenn der Schauspieler aus seiner Rolle fällt und *ex persona* das Geschehen als Theater, sich selbst als Schauspieler und die Zuschauer als Theaterpublikum exponiert.“ (Pfister, S. 119). Für die in Rede stehende Szene gilt, daß die Récitante, die überwiegend nicht der inneren Spielebene zuzurechnen ist, durch ihr Aus-der-Rolle-Fallen eine punktuelle Durchbrechung der Illusion bewirkt, so daß es zu einer Diskrepanz zwischen ihrer Rolle als kommentierende epische Vermittlungsfigur und emotional beteiligter *dramatis persona* kommt. Es ist aber festzuhalten, daß sich das Publikum als nur beiläufig angesprochener Adressat empfinden muß; es wird so behandelt, „als wäre es eine Gruppe zufällig anwesender Beobachter einer realen Situation.“ (Pfister, S. 119). Kommunikationsspezifisch bedeutet dieser Sachverhalt, daß sich der im Werk formulierte fiktive Erzähler in Form eines vermittelnden Kommunikationssystems in der Position S2 nicht eigentlich an ein fiktives Publikum E2 wendet, ebensowenig an E3, den im Text implizierten „idealen“ Betrachter des Werkganzen, oder an E4, die vom Autor intendierten realen Rezipienten.

Für den auf diese Weise auf Distanz gebrachten Zuschauer findet letztlich keine nachhaltig wirkende Brechung der Illusion statt, vielmehr deren Verlagerung auf eine andere Ebene, da er sich der Tatsache bewußt sein wird, daß der Autor ein dramaturgisches Mittel eingesetzt hat, das dazu dient, eine vermittelnde Kommunikation herzustellen. Die Kommunikation verläuft in diesem herausgehobenen Szenenabschnitt zwischen der aus der Rolle gefallenen Figur und dem beiläufig angesprochenen Publikum. Die Handlung erhält durch die ostentative Geste der Demaskierung der Récitante, und damit der Aufgabe ihrer Anonymität, für kurze Zeit eine Richtungsänderung, die dem Zuschauer durch dieses außergewöhnliche Agieren eine temporäre Entlastung verschafft, indem eine andere mögliche Handlungsentwicklung, als die ihm bekannte, angedeutet wird.¹

Allgemein kann man festhalten, daß die Récitants nicht an der eigentlichen szenischen Handlung teilnehmen. Sie sind dennoch ein strukturierendes Element derselben und übernehmen verschiedenste Aufgaben, wie bereits ausgeführt wurde. R. Bourget-Pailleron wendet sich in einem Artikel folgendermaßen gegen derartige „konventionelle“ Kunstmittel, die Obey in seinem Drama verwendet.

Le procédé du ou des récitants, aussi ancien que la tragédie grecque, retrouvait alors une fraîcheur apparente, bien que des contemporains de M. André Obey l'eussent souvent employé avant lui. A présent les effets qu'on peut tirer nous semblent faibles. Et surtout rien ne justifie chez les artistes qui sont chargés de les obtenir, le port du masque qui, dans le théâtre antique, se combinait avec le porte-voix rendu nécessaire par l'éloignement et devenu sans raison d'être. Nous aimerions bien mieux contempler le visage de Mme Madeleine Renaud et celui de M. Jean Désailly, saisir les expressions diverses que le texte imprime à leurs traits, que de subir le spectacle de ces faces figées. Quand donc en finira-t-on avec de telles conventions ?²

Daß die durch die Récitant-Figuren erzielten Effekte nicht „schwach“ sind, sondern vielseitig und wirkungsvoll sein können, haben die bisherigen Ausführungen gezeigt, die deren vielseitigen Verwendungszweck demonstrieren.

Bourget-Pailleron kritisiert vor allem, daß die Récitant-Figuren

1 Vgl. Théâtre I, die entsprechenden Repliken der Récitante, S. 177-178.

2 R. Bourget-Pailleron, «Revue dramatique», in La Revue des deux Mondes, No 4 (1961), S. 717.

Masken tragen und begründet die Verwendung von Masken im antiken Theater mit der (größeren) Entfernung der Zuschauer vom dramatischen Geschehen, weshalb auch eine schallverstärkende Mundöffnung an den Masken angebracht gewesen sei. Er übersieht, daß z. B. in der *Commedia dell'arte*, im japanischen *Nô-Spiel* und im neuzeitlichen Theater Masken verwandt wurden, obgleich für diese Schauspielaufführungen andere Bedingungen galten als für das antike Theater. In Obeyes Stück kann eine je nach dem Spielverlauf wechselnde Physiognomie der Rezipienten nicht das Entscheidende sein. Sie würde sogar dem Anliegen des Dramatikers zuwiderlaufen, da sie gewissermaßen anonym und unbeteiligt von einem neutralen Standort aus unter Aufgabe ihrer Persönlichkeit zwischen Bühnengeschehen und Publikum vermitteln. Dies wird noch unterstrichen durch die Tatsache, daß sie sich nicht selbst gestalten, sondern das an sich fragmentarische Bild, das die dialogisierenden Figuren vom Geschehen geben, durch ihre Aussagen vervollständigen und aus einer anderen Perspektive beleuchten.¹ Sie greifen auch in der Regel nicht aktiv ins Geschehen ein. Selbst in der Schändungsszene bleiben sie passiv und verlassen die Bühne, nachdem sie sich zuvor abgewandt und verhüllt haben. Wenn ihre Verhaltensweise auch einmal durchbrochen wird (durch das Ausder-Rolle-Fallen der *Récitante*), so hat das eine andere Bewandnis. Die Maske hat vornehmlich die Aufgabe, individuelle Züge zu unterdrücken und durch die Typisierung der Figuren bzw. Ausschaltung der Persönlichkeit die Aufmerksamkeit des Publikums auf das hinzulenken, was durch sie „hindurchtönt“, in unserem Fall auf den Kommentar zum dramatischen Geschehen, der, wie gezeigt wurde, recht vielschichtig sein kann und von der introspektiven Betrachtung des Autors bis zur beschreibenden Kommentierung einer konkreten Situation reichen kann.²

1 Schon die Besetzung der *Récitant*-Rollen mit den beiden erfahrensten Schauspielern bestätigt, daß diejenigen, welche die maskierten Kommentatoren rätselhaft und eintönig fanden, den Sinn und Verwendungszweck jener Figuren verkannten, mit denen Obey vielfältige und wirkkräftige Effekte zu erzielen vermochte.

2 Eugene O'Neill sprach sich in seiner Schrift *Memoranda on Masks* (New York, 1934) ausdrücklich für den Gebrauch von Masken im modernen Theater aus, da die Masken den Schauspielern „eine völlig neue Art des Spielens ermöglichen“ und „viele noch nicht genutzte Möglichkeiten ihrer Kunst entdecken würden“. Vgl. E. O'Neill, „Masken im Theater“, in *Amerikanische Dramaturgie*, hrsg. von H. Frenz (Hamburg, 1962), S. 101.

Aus den bisherigen Ausführungen läßt sich ersehen, daß die Récitants für das Stück eine vielschichtige und ambivalente Bedeutung haben. Sie sind zum Teil in die dramatische Situation eingebunden, stehen aber andererseits auch als beschreibende, kommentierende und interpretierende Figuren außerhalb des Spielgeschehens, das durch sie gleichsam für den Zuschauer kanalisiert wird. Die Frage, ob der Récitant und die Récitante als Trägerfiguren eines vermittelnden Kommunikationssystems anzusehen sind, läßt sich eindeutig beantworten. Eine Episierung des Dramas liegt vor; das haben die bisherigen Feststellungen ergeben. Die Frage, ob es sich um die Einführung eines vermittelnden Kommunikationssystems auf der inneren Spielebene handelt, oder ob die Episierung vor allem durch spieleexterne Figuren bewerkstelligt wird, die unabhängig von den übrigen Figuren agieren, läßt sich auf Grund der Ambivalenz der Récitant-Figuren nicht verbindlich beantworten. Letztendlich können sie ebenso wenig wie der Zuschauer in den Ablauf des dramatischen Geschehens eingreifen.¹

Die Zuordnung der beiden „epischen“ Figuren stellt sich als schwierig dar wegen der häufig auftretenden Überschneidungen, die sich auf Grund ihrer wechselnden Zugehörigkeit zur inneren bzw. äußeren Spielebene ergeben. Ihr eigentlicher Wirkungsort liegt vor der Spielfläche der eigentlichen Bühne, wie dies in der Bühnenanweisung in der 2. Szene des I. Akts beschrieben wird.

«A chaque bout de l'avant scène, il y a une haute et lourde chaire, celle de droite pour la Récitante, celle de gauche pour le Récitant». (Théâtre I, S. 133).

Eine Festlegung auf die innere Spielebene kann man aufgrund der wenigen Berührungspunkte nicht vornehmen; der überwiegende Anteil der Mitwirkung der Récitants am dramatischen Spielgeschehen liegt außerhalb des inneren Kommunikationssystems, da sie nicht oder nur unwesentlich in die eigentliche dramatische Situation eingebunden sind. Eine deutliche Abgrenzung von den Spielfiguren des Stücks erfolgt, indem sich

¹ Es soll in diesem Zusammenhang nochmals auf die Ausführungen zu diesem Punkt bei der Betrachtung von Noé hingewiesen werden. (s.o. S. 94. ff.).

die Récitants schon durch ihr äußeres Erscheinungsbild abheben - sie tragen Halbmasken, einen langen Umhang aus grobem dunklem Wollstoff (*une robe de bure*) und Handschuhe - Requisiten, wie sie schon in der *Commedia dell'arte* verwendet wurden, die, wie Pfister anmerkt, „einem identifikatorischen Aufgehen des Schauspielers in seiner Rolle entgegenwirken und zu einer deutlichen Spannung zwischen dem Schauspieler, der seine Rolle dem Publikum virtuos demonstriert, und der Rolle selbst führen“ soll. (Pfister, S. 121).

Derselben Absicht dient der herausgehobene Standort der beiden *coryphées, étranges antiquaires* oder *cochers lyriques*, wie Obey sie in dem Begleitwort zu seinem Stück nennt.

Die szenische Präsentation der Geschichte mit Hilfe von Erzählerfiguren hat zur Folge, daß das Geschehen auf der Bühne dem Rezipienten nur zum Teil plurimedial und a-perspektivisch dargeboten wird. Bestimmte Partien des Erzählinhalts werden als „verdeckte Handlung“ präsentiert, d. h. sie werden figurenperspektivisch und narrativ vermittelt, so daß der Rezipient auf einen „figurenperspektivisch gebrochenen und in seiner Sprachlichkeit weniger konkret-anschaulichen Bericht angewiesen“ ist. (Pfister, S. 276).

Das Nebeneinander von direkter szenischer Darstellung und einem vermittelnden Kommunikationssystem in Gestalt der beiden Récitants schafft zwei unterschiedliche Präsentationsmodi, mit deren Hilfe der Dramatiker verschiedene Wirkungsmöglichkeiten erzielen kann, wie aus dem Abschnitt über die Récitant-Figuren und der Beschreibung des Inhalts hervorgeht.

Die räumlich und zeitlich verdeckte Darstellung des Bühnengeschehens eröffnet eine Fülle dramatischer Aussagemöglichkeiten. Sie ist als ein konstruktives Mittel anzusehen, das der Dramatiker einsetzt, um auf ökonomische Art und Weise Information zu vermitteln und Fakten zu liefern, um einen kurzen Rückblick, eine Vorausschau, Mutmaßungen oder Andeutungen einzufügen. Diese Verfahrensweise kann auch dazu dienen, eine bestimmte Atmosphäre oder Stimmung zu schaffen; nicht zuletzt kann sie in starkem Maß zur Spannungserweckung sowie Fokus- und Emphasebildung beitragen. (Pfister, S. 277).

Die verdeckte Handlung ist nicht nur eine dramentechnische Möglichkeit, die szenische Darstellung durch narrative Vermittlung im Hinblick auf eine dramatisch-ökonomische Präsentation zu ersetzen, sondern ist auch dazu geeignet bestimmte Partien der Geschichte zu betonen, andere auf das Wesentliche zu beschränken. Eine weitere strukturierende Funktion liegt in der Verlagerung des Geschehens auf eine andere Ebene.

Und schließlich kann die verdeckte Handlung, vor allem die simultan mit der szenisch präsentierten Handlung verlaufende, räumlich verdeckte Handlung eine besonders starke affektive Wirkung auf den Rezipienten ausüben und ihn in extreme Spannung versetzen, wenn das nicht Gezeigte, sondern nur akustisch Angedeutete gerade durch seine nicht endgültige Festgelegtheit ihn das Äußerste antizipieren läßt. (Pfister, S. 278).

Damit ist z. B. die zweite Szene im I. Akt, in der Tarquins Ritt vom Récitant beschrieben wird, in ihrer Wirkungsweise präzise gekennzeichnet. Der Wechsel von „epischem“ Bericht und szenischem Spiel bzw. die Juxtaposition beider Ebenen, verleiht dem gesamten Bühnengeschehen, einen besonderen Rhythmus mit einem ständigen Ansteigen der Spannungsintensität, die durch die Mittel der Sprachgestaltung und szenischen Darstellung erreicht werden. Dies soll am Beispiel des ersten Auftritts der Récitante und des Récitant veranschaulicht werden. Das pantomimische Geschehen wird nach Art einer Reportage durch den Kommentar der Récitante beschrieben.

Elle file. Comme tous les soirs, comme chaque soir, comme hier soir, Lucrece file la laine au milieu de ses femmes.

Der Récitant betritt die Bühne mit den Worten :

Il est parti. Tarquin est parti. Le Seigneur Tarquin est parti. Le fils du roi a quitté l'armée. Le futur roi des Romains lâche le camp, lâche son poste, plante là la guerre elle-même sans rien dire à personne.

Und etwas später :

Il galope... Comme il galope!... Vous entendez? Entendez-vous les quatre fers de son cheval carillonner sur les pavés de la route romaine? (Théâtre I, S. 133-134).

Der Bericht der Récitant-Figuren ist gekennzeichnet durch den funktionalen Gebrauch von Sprache, bei dem das Prinzip der Effektivität und Einfachheit der sprachlichen Ausgestaltung der Erzählnachricht vorherrscht.

Der Zuschauer wird vom Spannungsverhältnis, das sich zwischen der wortlosen, nur mittels des visuellen Kanals dargebotenen Szene, in der Lucrece, umgeben von ihren Dienerinnen, Wolle spinnt, die von der Récitante beschrieben wird, und der simultan präsentierten Schilderung des Récitant, der vom Ritt Tarquins und seiner verbrecherischen Absicht berichtet, unmittelbar ergriffen.¹ Dies kommt durch die Parallelität in der Syntax, durch kurze Repliken, repetitive Wortwahl und den nachdrücklichen Einsatz von Wort- und Satzrhythmus, aber auch durch die Einbeziehung lyrischer Passagen (durch die Récitante) zum Ausdruck und bewirkt in Verbindung mit den nonverbalen, sparsam eingesetzten theater-eigenen Ausdrucksmitteln wie Pantomime, Gestik und Bewegung einzelner Figuren auf der Spielfläche, daß sich die narrative Vermittlung und das szenische Geschehen zu einer Einheit fügen, die in ihrer Spannungsführung den Zuschauer zu jedem Zeitpunkt involviert.

Eine Frage, die sich sogleich stellt, ist die nach dem Realitätscharakter des Dargebotenen, woran man die Frage nach der Kontinuität des Handlungsablaufs anschließen kann.

Im II. Akt, so wird in der einleitenden Bühnenanweisung gesagt, trägt die Récitante, als sie in das Schlafgemach von Lucrece eintritt, ein großes Buch unter dem Arm, in dem sie während ihrer Nachtwache liest.

Wird auch über die Bedeutung des Requisites in jenem Stadium des dramatischen Geschehens noch nichts Näheres gesagt, so ist die Bezugnahme des Récitant im IV. Akt doch eindeutig.

«Qu'est-ce que vous voulez?... C'est écrit... (*Il désigne de loin, le livre que la Récitante a laissé sur sa chaire au deuxième acte.*) C'est écrit dans votre gros livre.[...] Tite-Live... Histoire Romaine.» (Théâtre I, S. 176).

Der Récitant zitiert Livius *expressis verbis*. Die durch das Zitat hervorgerufene Betonung des Spielcharakters der dramatischen Handlung, auf die er als eine historische Begebenheit verweist, hat zur Folge, daß die Handlung ihres Wirklichkeitscharakters entkleidet wird.

¹ Bestimmte sprachliche Mittel, wie z. B. häufige Wiederholungen, der Gebrauch bedeutungs-ähnlicher Wörter und der staccatoartige Rhythmus der Reden des Récitant, tragen in spezifischer Weise dazu bei, den akustischen Effekt galoppierender Pferdehufe zu vermitteln. Dazu kommen Anspielungen auf das bevorstehende Eintreffen Tarquins in Rom und damit die Lenkung der Zuschauererwartung auf das kommende Geschehen.

Ein derartiger dramaturgischer Kunstgriff ist unvereinbar mit den von Szondi formulierten Kriterien für das „klassische“ Drama. Er geht davon aus, daß das Drama „primär“ sein müsse und nicht sekundäre Darstellung von etwas „Primärem“: Die Handlung wie auch jede der Repliken ist „ursprünglich“, wird in ihrem Entspringen realisiert. Das Drama kennt das Zitat so wenig wie die Variation. Das Zitat würde das Drama aufs Zitierte beziehen, die Variation seine Eigenschaft, primär, das heißt „wahr“ zu sein, in Frage stellen und sich zugleich sekundär geben.¹

Im epischen Theater wird die gleiche Praxis benutzt, „um das Spiel als bloßes Spiel zu entlarven und die Illusion einer gleichsam vom Leben abgehobenen eigengesetzlichen Realität zu zerstören.“²

Schon zu Beginn des II. Akts wird durch die Anspielung des Récitant: «Car c'est un... ce serait un voleur s'il poussait les choses jusqu' à satisfaire son désir. Mais nous n'en sommes pas là...» (Théâtre I, S. 141) angedeutet, daß dieser von vornherein über die Zusammenhänge des Handlungsverlaufs verfügt. Doch er versucht im folgenden alles, um beim Zuschauer bestimmte Entwicklungsrichtungen des Stücks in der Schwebe zu lassen und vermeidet den Eindruck eines von vornherein festgelegten Verlaufs des Dramas. Er zweifelt z. B. im II. Akt wiederholt daran, ob es Tarquin tatsächlich wagen wird, sein Vorhaben auszuführen. Selbst als Tarquin schon unmittelbar vor Lucrèce steht und nur noch die Vorhänge des Bettes ihn von seinem Opfer trennen, versucht er, das Handeln Tarquins in der Schwebe zu lassen: «Il n'osera pas!... Il n'ose pas !... Tout peut encore se racheter!... Tout peut encore s'effacer!... Tout peut encore... » *Tarquin ouvre les rideaux du lit.* (Théâtre I, S. 147).

Für eine differenzierte Bewertung der Récitant-Figuren ist es notwendig, vorerst festzuhalten, daß durch diese ein vermittelndes Kommunikationssystem eingeführt wird. Sie fungieren ausschließlich, wenn man den erwähnten isolierten Einzelfall der Demaskierungsszene in IV/1 ausnimmt,

1 P. Szondi, Theorie des modernen Dramas (Frankfurt a. M., 1970), S. 16.

2 E. Franzen, Formen des modernen Dramas (München, 1961), S. 79.

als Trägerfiguren fiktiver Aussagesubjekte außerhalb der inneren Spielebene und sind somit nicht in das innere Spielgeschehen involviert. Sie sind keinesfalls funktional mit einer Regiefigur oder einem Spielleiter zu vergleichen, die z. B. als *Régisseur* in Obeyes späterem Drama Revenu de l'Etoile oder in Wilders Stücken Our Town oder The Skin of our Teeth in Gestalt des *Stage Manager* bzw. des *Announcers* als spielinterne Figuren zwischen dem inneren Kommunikationssystem und dem Publikum vermitteln, dergestalt, daß eine Verschmelzung von Spielfigur und episch vermittelnder Instanz (Narrator) stattfindet. In Lucrèce liegt eindeutig eine Episierung durch spielexterne Figuren vor. Diese sind allenfalls als Vorstufe zu einer Individualfigur zu bezeichnen, die als Mittler zwischen die Textschicht der inneren Spielebene und den Rezipienten tritt. Ein solches strukturell institutionalisiertes Kommunikationssystem hat, nach Pfister, immer einen höheren Grad von Verbindlichkeit und scheint den übrigen Figurenperspektiven übergeordnet zu sein, da der Eindruck entsteht, daß eine übergeordnete Figurenperspektive das Stück überlagert. Diese wirkt sich jedoch faktisch nicht aus. Der Fall einer auktorial intendierten Rezeptionsperspektive liegt nicht vor, da der Wissensstand bzw. der Grad an Informiertheit der *Récitant*-Figuren sich nicht wesentlich von dem des idealen Zuschauers unterscheiden.¹ Die vom Autor geschaffenen *Récitant*-Figuren sind auf der Position S2 anzusiedeln, sie können jedoch nicht ins Spielgeschehen eingreifen, dieses unterbrechen oder ähnliche Funktionen übernehmen, die in den Bereich der inneren Spielebene fallen. H. M. M. English hat die Funktion der *Récitant*-Figuren auf den Punkt gebracht, wenn er feststellt: "Ultimately, the *Récitants* are observers, they cannot enter into the fabric of the drama. No more can we."²

1 Vgl. Pfister, S. 92 und 109 - 112.

2 H. M. M. English, The Theatre of André Obey, S. 213.

Weitere Aspekte einer strukturellen Betrachtung

Nachdem im vorhergehenden Abschnitt die Funktionalität der Récitant-Figuren für das Drama beschrieben wurde, eröffnen sich neue Perspektiven für die Erfassung der besonderen Beschaffenheit der Struktur.

Untrennbar mit dem Problem des Realitätscharakters verbunden, ja im eigentlichen Sinne erst durch dasselbe aktuell geworden, ist das Problem der verschiedenen Realitätssphären.

In seiner „Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels“ sagt D. Frey: „Die epische Darstellung gibt das Geschehen rein objektiv als etwas zeitlich räumlich Distanziertes, demgegenüber sich der Zuhörer nur aufnehmend verhält.“¹ Obwohl das Moment der zeitlichen Distanzierung ausscheidet, wie die bisherige Untersuchung zeigt, und obwohl sich durch das Eindringen mimischer, d. h. spezieller schauspielerischer Darstellungsmittel in die Rolle der Récitant-Figuren deren Funktion als exklusive epische Berichterstatter in gewisser Weise verschiebt, bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie aufgrund ihrer Sprecherfunktion innerhalb des szenischen Gefüges der Handlung nie in ein wirklich partizipierendes Verhältnis zu ihren Mitfiguren treten können. Zwar sind sie zeitweilig ins dramatische Spiel einbezogen (z. B. in der Schändungsszene), doch bleibt ihre Sonderstellung schon allein dadurch bestehen, daß sie sich während ihrer Kommentare häufig vom eigentlichen szenischen Schauplatz auf der Bühne entfernen. Zur Erhellung dieses Sachverhalts seien K. Hamburgers Einsichten in das Wesen der „dramatischen Fiktion“ hinzugezogen. Sie versucht, das Drama in eine Formel zu fassen, und gibt folgende Definition: „Denn das Drama ist dasjenige Wortkunstwerk, bei dem das Wort nicht mehr frei, sondern gebunden ist. Es ist Gestalt geworden, wie der Stein, aus dem die Statue gebildet ist. Es steht, anders ausgedrückt, nicht wie in der epischen Fiktion, die Gestalt im Medium des Wortes, sondern umgekehrt das Wort im Medium

¹ D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen (Wien, 1946), S. 1.

der Gestalt – was wiederum nur eine andere Formel für die Tatsache ist, daß die Erzählfunktion gleich Null geworden ist.“¹

Mithin ergibt sich für die innere Grundstruktur des epischen Theaters das Vorhandensein zweier sich polar gegenüberstehender Realitätssphären und zwar der dramatisch-szenischen und der epischen. Es zeigt sich auch, daß damit die „ästhetische Realität“ des Schauspiels nicht mehr einheitlich ist. Da die Realitätssphären einander des öfteren ablösen, entsteht ein Spannungsverhältnis innerhalb des Dramas, in dem einmal der „Modus der Wahrnehmung“, ein anderes Mal der „Modus der Vorstellung“ dominiert, um es mit den von K. Hamburger formulierten Termini auszudrücken.² Bei der Beschreibung der Geschichte wurde im einzelnen gezeigt, an welchen Punkten des Dramas die „epische Instanz“ im dramatischen Gefüge eine Vorrangstellung einnimmt und wo die Wendepunkte der Spannungskurve zwischen beiden Sphären liegen.

Einziges Mittel des epischen Berichts, bestimmte Sachverhalte zu vergegenwärtigen, ist die Rede, und es ist die Aufgabe des Zuschauers, mittels seiner Phantasie den Bericht nachzuvollziehen und zu illustrieren.

Die Mimik spielt gegenüber der Bedeutung, die sie bei den dramatischen Figuren im szenischen Geschehen einnimmt, nur eine untergeordnete Rolle. Dem szenischen Vorgang hingegen stehen zusätzlich die schauspielerische Darstellungskunst (Mimik, Gestik) sowie die Bühnendekoration, Requisiten u. a. m. zur Verfügung, d. h. die ganze Vielfalt der theatralischen Zeichen.

Der epische Kommentar ist also durch die Vorstellungskraft des Zuschauers gleichsam zu realisieren, während sich das Bühnengeschehen bereits plastisch vor den Augen der Zuschauer entfaltet.

W. Hinck spricht in diesem Zusammenhang von der „dramatisch-ästhetischen Sphäre“ des Dramas, die durch „relative Realitätsfülle“ gekennzeichnet ist, und von der „episch-ästhetischen Sphäre“, der eine „relative Realitätsarmut“ eignet: Die erste erscheint als das Vorgängliche selbst und befriedigt ein visuell-sinnliches Bedürfnis des Zuschauers –

1 K. Hamburger, Die Logik der Dichtung (Stuttgart, 1957), S. 119 f.

2 Hamburger, Logik, S. 119 .

die zweite deutet nur auf Vorgängliches und beansprucht seine Vorstellungskraft. Die eine steht unter dem Gesetz der Darstellung, die andere unter dem Gesetz der Mitteilung.¹

Trotz einer derartigen dramaturgischen Technik, die dem Publikum ein gewisses Maß an Einfühlungsvermögen abverlangt, wird der Zuschauer nicht den Eindruck haben, daß die Zeitstruktur in ihrer Einheitlichkeit beeinträchtigt wird. Der eigentliche „Zeitraum“, in dem sich der dramatische Vorgang vollzieht, ist fest umrissen. Die Uhr für die eigentliche „Ablaufzeit“ der Handlung beginnt praktisch erst zu laufen, als der Récitant zu Anfang der 2. Szene des I. Akts sagt:

Il est parti. Tarquin est parti.[...] Cette nuit-ci, il part tout seul et, j'en ai peur, pour pas grand'chose de propre.
Oui,[...] j'en ai peur. Il galope... Comme il galope!... Vous entendez? Entendez-vous les quatre fers de son cheval carillonner sur les pavés de la route romaine? (Théâtre I, S.134).

Die Situationsschilderung der Wolle spinnenden Lucrece und das erste „szenische“ Einsprengsel mit den sich neckenden Mägden geht dem Bericht des Récitant voran, der jetzt erstmals zu den bereits versammelten Figuren auf die Bühne tritt.

Daraus geht hervor, daß die erste und zweite Szene zeitlich ineinandergreifen – der Récitant berichtet, daß Tarquin soeben das Lager verlassen hat, und geht dann sogleich in den Simultanbericht über (vgl. den Wechsel vom Perfekt zum Präsens) – und somit der ein wenig abgesondert stehende erste Teil des Akts doch hinsichtlich seiner Zeitstruktur eng mit der 2. Szene zusammenhängt.

Die Einblendungen, die der Récitant in das szenische Geschehen gibt (z. B. Tarquins Ritt nach Rom oder dessen Rückkehr ins Lager), lassen den Zuschauer zwar einen fiktiven Schauplatzwechsel vornehmen, doch bleibt das zeitliche Kontinuum gewahrt. Seine Berichte stellen keine Rückgriffe auf bereits Geschehenes dar, sondern verlaufen synchron zum szenischen Vorgang. Das Tempus ist demzufolge durchweg das Präsens.

Das häufige Erscheinen der Récitant-Figuren könnte die Vermutung nahelegen, daß angesichts der Verflechtung der dramatisch-szenischen Handlung

1 W. Hinck, Die Dramaturgie des späten Brecht (Göttingen, 1977) S. 53.

mit epischen Kommentaren ein zügiger und glatter Handlungsablauf nur schwerlich zu erreichen sei. Bei näherem Hinsehen wird sich diese Annahme jedoch als unberechtigt erweisen. Die Handlungsführung im Stück wird durch die Kommentare nicht in Mitleidenschaft gezogen. Die Récitant-Berichte sind nicht um ihrer selbst willen eingeführt, sondern haben neben ihrer kommunikativen Funktion auch noch eine präparative, denn sie bereiten das kommende Geschehen durch ihre einführenden Kommentare vor (so in II,1 und IV,1). Die narrativen Szenen sind nicht willkürlich eingefügt; jeder Kommentar hat eine bestimmte Funktion im szenischen Gefüge; eine Austauschbarkeit ist nicht möglich.

Für M. H. H. English wird im Luçrèce-Drama durch das Erreichen einer Balance von kalkulierter Distanz und emotionaler Beteiligung ein ästhetisches Erlebnis und eine bedeutungshaltige Nachricht vermittelt, die das Publikum durch die Form der Darstellung und des Dargestellten stets Anteil an der Tragödie von Luçrèce nehmen läßt. Der dramatische *impact* wird allerdings durch eine derartige episch vermittelnde Verfahrensweise abgemildert, was durchaus im Interesse des Autors lag.¹

Das Stück zeichnet sich aus durch einen hohen Grad von Symmetrie, die sich im äußeren Aufbau, in der Raum- und Zeitgestaltung und in der Verteilung der Rollen deutlich wird. Das Drama ist in vier Akte eingeteilt, von denen der erste und der vierte aus jeweils zwei Szenen bestehen. Die erste Szene in Akt I enthält die expositorische Informationsvergabe mit den beiden Soldaten; sie spielt vor dem Bühnenvorhang ebenso wie die erste Szene des IV. Akts, in dem das Handlungsgeschehen durch die Récitant-Figuren am Dramenende eine politisch-geschichtliche Dimension erhält. Bis auf die Proszeniumsszene in I/1 und die Szene in IV/1 ist der Ort der Handlung Collatins Haus. Die Klimax in Akt II hat eine Parallele in Akt IV, wobei im ersten Fall der Kommentar des Récitant, im zweiten derjenige

¹ Vgl. M.H.H.English, The Theatre of André Obey, S.199.

Er charakterisiert Le Viol de Luçrèce folgendermaßen: "What Obey gives us is a drama in cameo, as it were; a picture, whose figures are evoked as though outlined in bold strokes of black charcoal on white paper." Damit ist in allgemeiner Form auf die stilisierte Darstellungsweise, den formalen Aufbau des Stücks und die typenhafte Charakterzeichnung der Hauptpersonen hingewiesen. Das verwendete Bild erinnert an die «grandes lignes» Cocteaus, die Obey für die Konzeption seines Werks im Sinn hatte.

der Récitante im Vordergrund steht.

Die Zeitstruktur eines Stücks ist gekennzeichnet durch die Präsentation der fiktiven Zeitdauer, die szenisch realisiert wird (d. h. die primäre gespielte Zeit nach Pfister), der fiktiven Zeitdauer vom *point of attack* bis zum Dramenende, wobei zeitlich verdeckte Handlungen mit eingeschlossen sind (d. h. die sekundäre gespielte Zeit) und die fiktive Zeitdauer der Geschichte, vom Aktanfang, sei er auch nur narrativ vermittelt, wie z. B. in Expositionserzählungen, Botenberichten u. ä., bis zum Dramenende (die tertiäre gespielte Zeit) (Pfister, S. 369).

Im vorliegenden Fall besteht eine erhebliche Diskrepanz zwischen der tertiären und der sekundären gespielten Zeit, da der *point of attack* erst spät einsetzt. Der Zeit, in der das Dargestellte szenisch präsentiert wird, steht die Zeit gegenüber, die durch Informationsvergabe über ein episch vermittelndes Kommunikationssystem erfolgt. Die Récitants befinden sich mit ihrem Wissen der Geschichte, der literarischen Quellen (Livius und Shakespeare) und der Anspielungen auf Athen, Berlin und Paris in einer ähnlichen Situation wie der Zuschauer. Sie sind, da sie sich außerhalb der inneren Spielebene befinden, nicht einbezogen in das dramatische Geschehen um Lucrece, Collatin, Tarquin und Brutus, das sich im sechsten Jahrhundert vor Christus abspielt. Die ästhetische Distanz des Rezipienten zu den Figuren des dramatischen Geschehens kommt nicht zuletzt durch die zwei unterschiedlichen Zeitdimensionen zustande, die charakteristisch sind für die Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems.

Weitere Indizien für die Symmetrie in der Bauweise des Dramas finden sich in der Konstellation der Figuren. Obey hat im Vergleich zu seiner Vorlage eine Reihe von zusätzlichen Rollen geschaffen, die seiner Auffassung von der Tektonik eines Theaterstücks entsprachen. So standen den vier Dienerinnen von Lucrece vier Diener gegenüber, die zumeist als Gruppen oder in Gruppenbewegungen in Erscheinung traten und die damit Obeyes Intention entgegenkamen, chorische Elemente in sein Stück einzubeziehen. Eindrucksvolle Beispiele sind das Tableau in I/2, die Spinnstubenszene, und der prozessionsartige, zeremonielle Auftritt der vier Dienerinnen zu Anfang des III. Akts, die feierlich Utensilien für das morgendliche Ritual des «lever» ihrer Herrin vor sich her tragen.

Même décor, la chambre de Lucrèce, le lendemain matin. Les rideaux du lit sont fermés. Entrent, par le fond, à gauche, les quatre servantes de Lucrèce. La première (Emilie) marche en tête, les mains libres ; la seconde (Julie) porte, sur un plateau, une aiguière et un petit bassin d'argent ; la troisième (Marie), du linge blanc et la quatrième (Sidonie) une corbeille de fruits. (Théâtre I, S. 155).

An diesem Punkt der Arbeit scheint es angebracht, auf die bereits erwähnte Verwandtschaft von Obeyes Drama zum japanischen Nô-Spiel einzugehen, das beträchtlichen Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen hatte und dessen Spuren in einer Reihe weiterer Stücke zu finden sind.

Obey hat in verschiedenen Äußerungen auf jene Form des fernöstlichen Theaters verwiesen, von der er, ähnlich wie viele seiner Zeitgenossen, fasziniert war. Die Bekanntschaft mit der für ein mitteleuropäisches Publikum exotisch anmutenden Theaterform hatte Obey im *Vieux-Colombier*-Theater gemacht. So erwähnt Copeau in seinen «Souvenirs du Vieux-Colombier», daß er zusammen mit Suzanne Bing und den Studenten der *Ecole du Vieux-Colombier* die Aufführung eines Nô-Spiels mit dem Titel Kantan vorbereitet hatte.¹ Unglücklicherweise erlebte das Stück nur die Generalprobe der für den Monat März 1924 vorgesehenen Premiere, da der Hauptdarsteller (Auguste Bovério) einen Unfall erlitten hatte. Der Erfolg dieses Experiments, einstudiert und geleitet von Suzanne Bing (sie wirkte später als Schauspielerin in der *Compagnie des Quinze* in Obeyes Stücken mit), wurde von den Theatergrößen der Zeit bestätigt.²

1 Copeau begründet in seinem Vortrag den Entschluß, ein Nô-Spiel in sein Theaterprogramm aufzunehmen : «Parce que cette forme est la plus stricte que nous connaissions et demande de l'interprète une formation technique exceptionnelle...» Und er beurteilt das Experiment abschließend : «[...] ce Nô, tel qu'il m'apparut à la répétition finale, par la profondeur de l'entente scénique, la mesure, le style, la qualité de l'émotion, reste pour moi l'un des joyaux, l'une des richesses secrètes de la production du *Vieux-Colombier*.»

J. Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier (Paris, 1931), S. 99 -100.

Copeau beschreibt den Erfolg des Stücks voller Begeisterung und sieht sich in seiner Arbeit und in seinem Lehrprogramm bestätigt. In der Tat weist die Ausbildung seiner Eleven gewisse Gemeinsamkeiten mit den Ausbildungsmethoden des fernöstlichen Theaters auf. Leonard C. Pronko zitiert Copeau, der sich über den Einfluß auf seine Lehrtätigkeit wie folgt äußert : "The Noh appeared to be the application of the musical, dramatic, and plastic studies upon which, for three years, we had nourished our students, so much that their various improvisations, the goal of these studies, was related in style to the Noh much more than to any contemporary work." L. C. Pronko, Theater East and West. Perspectives toward a total Theater (Berkeley and Los Angeles, 1967), S. 90.

2 Lob und Anerkennung wurde dem Theaterexperiment von den unterschiedlichsten Fachleuten zuteil. So z. B. von den Regisseuren Adolphe Appia, der eine Probe miterlebt hatte, Constantin Stanislavski, der sich damals zufällig in Paris aufhielt, dem Theatermann Granville Barker aus England. Jean-Louis Barrault berichtet in seinem *Journal de Bord* (Paris, 1961), daß das *Cartel*, mit seinen vier Schauspieler-Regisseuren, dem ostasiatischen Theater, vor allem dem Nô-Spiel, in besonderer Weise zugetan war.

Obey verwies verschiedentlich auf jene Aufführung der Schauspielschüler im *Vieux-Colombier* und schilderte den tiefgreifenden Eindruck, den sie bei ihm hinterlassen hatte.¹

Das Nô-Spiel besteht aus einem komplexen System theatralischer Zeichen, von denen Obey nach Maßgabe der Verwendungsmöglichkeit, bestimmte Elemente in sein Theater integrierte, wohl wissend, daß fernöstliche Theatertraditionen und -konventionen nicht ohne weiteres auf das französische Schauspiel der damaligen Zeit übertragen werden konnten.

Es finden sich zahlreiche (An)-Zeichen im Drama, die auf gewisse Gemeinsamkeiten mit der Form des Nô hinweisen: die spezifische Verwendung der Pantomime, der ausgeprägte Rhythmus, die stilisierte Darstellungsweise sowie sprachlich-stilistische Charakteristika. In Loire z. B. kommen noch der Einsatz von Tanz, Musikinstrumenten, Geräusche, unartikulierte Laute und alle anderen Mittel hinzu, die der Darstellungskunst des Schauspielers und der Wirkmöglichkeit der Bühne zur Verfügung stehen.²

Als eingängiges Beispiel zum Nachweis bestimmter Stil- und Ausdrucksmittel des Nô-Theaters soll die Handlungsphase im II. Akt ausgewählt werden, die Tarquins nächtlichen Gang zum Schlafgemach von Lucrece in Form einer Pantomime beschreibt. Dabei wird die Frage, wie der Dramatiker die Mittel in die Struktur seines Werks einfügt und welche Funktion sie für dasselbe haben, von besonderem Interesse sein. Die einzelnen Phasen des Wegs, den Tarquin durch das fremde Haus zurücklegt, sind in acht Stationen eingeteilt, analog zu den acht Säulen, die im Halbrund um den hinteren Teil der Bühne führten und die zum festen Bestandteil des von André Barsaoc entworfenen *dispositif fixe* für das *Vieux-Colombier* zählten. Nur die Szenendekoration variierte von einem Stück zum anderen: Auf der ansonsten schmucklosen Bühne stand in der Mitte auf der *Estrade* ein großes Bett mit Baldachin und heruntergelassenen Vorhängen.

1 Z. B. in «L'Origine du Viol de Lucrece», *Programme Odéon*, 1961.

2 Bei der Untersuchung der Konzeption und Gestaltung des Obey'schen Dramas hinsichtlich möglicher Parallelen zur Theaterform des Nô wurden aus der Vielzahl der existierenden Werke zu diesem Forschungsgebiet hauptsächlich folgende Titel herangezogen: N. Péri, Le Nô (Paris, 1944); E. Pound and E. Fenollosa, The Classic Noh Theater of Japan (New York, 1959); L. C. Pronko, Theater East and West (Berkeley - Los Angeles, 1967).

Die Einstimmung des Zuschauers für diese bedeutsame Szene erfolgt durch bilderreiche und poetische Reden der Récitant-Figuren, die zum Teil aus Shakespeares Verserzählung entnommen sind und Andeutungen, Mutmaßungen und Befürchtungen über das Bevorstehende enthalten.

Der Récitant wendet sich wiederholt an das Publikum, indem er den Konflikt Tarquins gestisch-pantomimisch darstellt und gleichzeitig „zur Sprache bringt“: Er geht unruhig auf und ab, als ob er mit sich selbst diskutiert. Mit Hilfe eines Requisites, einem Spiegel, der nicht realiter auf der Bühne vorhanden ist, wird ein Wechsel in der Perspektive des Kommentars herbeigeführt. Der Récitant wird, indem er sich im Spiegel betrachtet, zum Alter Ego von Tarquin, und es kommt zu einem Streitgespräch, in dem der Récitant Tarquin direkt anspricht, als er ihn im Spiegel erblickt. Kurz darauf verläßt Tarquin sein Zimmer, und es vollzieht sich abermals ein Wechsel in der Erzählperspektive, den der Dramatiker mit einer ausführlichen Szenenanmerkung versieht.

Die verkürzt wiedergegebene, äußerst detaillierte Bühnenanweisung soll den Anfang von Tarquins pantomimischem Auftritt beschreiben.

Il [sc. le Récitant] court à sa chaire, y monte et, à demi tourné vers le fond de la scène, attend anxieusement.

Un temps. On voit Tarquin, à moitié nu, apparaître à droite, juste derrière la Récitante, et commencer, dans les entre-colonnements, une longue marche sinueuse qui tournera autour de la scène jusqu'au Récitant.[...]

Tarquin paraît brusquement entre la potence de droite et la colonne I, semblant jaillir du mur. On le voit de profil, un peu courbé, poings serrés, front bas, tout tendu, à l'affût. Il tourne lentement sur lui-même, se montre de dos, fait un pas prudent, s'appuie de la main droite sur la colonne I, écoute puis disparaît derrière la colonne.

Le Récitant lâche son souffle, regarde soucieusement dans le public, puis reprend sa pose d'attente, les deux poings sous le menton. (Théâtre I, S. 144 -145).

Als charakteristisch für das Nô-Spiel könnte man, in dieser im Hinblick auf die besondere Wirkung der Szene verfaßte Bühnenanweisung, die sehr exakt beschriebenen gestischen Ausdrucksmittel und pantomimischen Bewegungsabläufe ansehen.

Es ist typisch für die kultivierte Darstellungskunst des Nô, daß jede Bewegung mit äußerster Konzentration und entsprechend einem strikten Regelwerk ausgeführt werden muß. Hinzu kommt ein weiteres typisches Merkmal für die Aufführung: Der Schauspieler führt die Gesten und Körperbewegungen in extrem gedehnter Langsamkeit aus, um auf diese

Weise deren Bedeutung besser zur Anschauung zu bringen. Einmal mehr ist dabei zu beachten, daß die isolierten theatralischen Techniken ihre sinnkonstituierende Funktion erst durch das Zusammenwirken mit den anderen, ihnen im dramatischen Text zugeordneten Strukturelementen erhalten. Der Récitant vermittelt dem Zuschauer zeitgleich zur Pantomime mit seinem Kommentar zusätzliche Information, indem er die Wegstrecke von Säule I bis Säule VIII beschreibt, die Tarquin zurücklegt. Er kommentiert, wie sich Tarquin durch das Haus bewegt, über imaginäre Treppen, durch unsichtbare Türen und Korridore, wie er unaufhaltsam vorwärts strebt, dann wieder zögernd innehält, beim Gedanken an sein Ansinnen. Die in der pantomimischen Darstellung normalerweise stattfindende Übermittlung von Information, die in der Regel ohne jegliche sprachliche Zeichen erfolgt, wird im vorliegenden Fall ergänzt und komplettiert durch die Erzählnachricht des Récitant, der damit das Bild von Tarquins Physiognomie, Gestik, Mimik und augenblicklichem Seelenzustand vervollständigt, vor allem, wenn letzterer für das Publikum nicht sichtbar ist.

Tarquin reparaît, à gauche du lit de Lucrèce (colonne V) et s'éloigne lentement, silencieusement, vers la colonne VI qui le dérobe au public.

LE RÉCITANT. - Les serrures, pourtant, toutes les serrures de toutes ces portes, elles grincent.[...] Les gonds des portes... crient ! Cela devrait le rendre à lui-même. Il n'y a rien qui vous retienne, qui vous arrête, comme le bruit d'une porte étrangère. (Théâtre I, S. 146).

Als Tarquin bei der achten Säule auftaucht und nur noch durch eine Tür von Lucrèce getrennt ist, kommentiert der Récitant dies folgendermaßen:

LE RÉCITANT. - Il n'y a plus qu' une porte entre Lucrèce et lui !
Entre lui et Lucrèce, il ne reste qu'une porte ! [...]

Kurz darauf :

LE RÉCITANT. - Il entre! (*Le Récitant se lève.*)
Sa main coupable lève le loquet.
Avec son genou il ouvre la porte toute grande.
Il s'avance criminellement dans la chambre.
Il s'avance criminellement vers le lit.

Tarquin monte sur l'estrade

LE RÉCITANT. - Osera-t-il ouvrir les rideaux?

Tarquin tourne autour du lit.

LE RÉCITANT. – Il n'osera pas !...Il n'ose pas !...Tout peut encore se racheter !...
Tout peut encore s'effacer !... Tout peut encore ...

Tarquin ouvre les rideaux du lit.

LE RÉCITANT. – à mi-voix. - Ah!... Sauvage!

La Récitante se lève soudain.

LA RÉCITANTE. – Ah!...

Tarquin fait un pas en arrière en se cachant les yeux.

LE RÉCITANT. - Il est ébloui... Il est aveuglé... Ebloui par tant de candeur...
Aveuglé par tant de radieuse pureté...

Tarquin reste un instant les deux mains sur les yeux.(Théâtre I,

S. 147 – 148).

Aus dem Szenenabschnitt wird deutlich, daß der dominierende Code hier die Pantomime ist, die in Zusammenwirkung mit einem weiteren Code die dramatische Aussage vervollständigt, und zwar mit der Proxemik, die mit der Untersuchung des nonverbalen kommunikativen Verhaltens und der Körperhaltung und Bewegung der Interaktionspartner auf der Bühne befaßt ist. Um es *grosso modo* zu formulieren: ein Zeichen, das sowohl die Bewegung der Figuren im Bühnenraum als auch die räumliche Aufteilung des Abstands zwischen den agierenden Figuren beschreibt.

Die proxemischen Zeichen zählen zur Gruppe der Gesichts- und Körperbewegungen, zu denen schon im Hinblick auf Noé das Wichtigste ausgeführt wurde. Im vorliegenden Beispiel ist die Beziehung, die Tarquin zu dem ihn umgebenden Raum und den übrigen Figuren herstellt, das Entscheidende. Es ist charakteristisch für das japanische Nô-Spiel, das Kabuki Theater, die chinesische Oper und andere Theaterformen der östlichen Hemisphäre, formalisierte symbolische Elemente der Gestik und Bewegung zu verwenden, die jeweils eine bestimmte Bedeutungsfunktion haben, die vom Zuschauer zu entschlüsseln sind. Daneben gibt es die bekannte stilisierte und imitierende pantomimische Darstellungskunst, wie sie z. B. von Etienne Decroux praktiziert wurde, der als Erneuerer der Pantomime anzusehen ist. Er war übrigens als Schüler der *Ecole du Vieux-Colombier* Copeau nach Burgund gefolgt ¹ und wird später Lehrmeister von Marcel Marceau, der die Pantomime weit über die Grenzen Frankreich hinaus bekannt gemacht hat. Wie bereits angedeutet, ist Obey bei seiner Absicht, Elemente des Nô in sein Stück zu integrieren, nicht so weit gegangen, das Publikum mit Zeichen und Bedeutungen zu konfrontieren, mit denen es nicht vertraut war. Die oben zitierten Szenenausschnitte sind ein Beispiel für eine plurimediale Kommunikationssituation, in der simultan (proxemische, gestische, mimische,

¹ Vgl. Abschnitt 1.1 der Einleitung *Einflüsse auf Obey*, S. 35 – 39.

paralinguistische und linguistische) und durativ (durch die Bühne, ihre Architektur, die räumliche Gestaltung und die von der Darstellung des Schauplatzes aus-gehende Atmosphäre, zu der Beleuchtung, Musik und Geräusche beitragen) eine Vielzahl von Einzelinformationen vermittelt werden, die wiederum kleinste Bedeutungseinheiten und –nuancierungen enthalten, wie die Zeichensysteme, die dem Schauspieler zur Verfügung stehen (Timbre und Modulation der Sprache, Gesichtsausdruck, Körperhaltung in einer bestimmten Situation, aber auch Maske, Kostüm, Frisur etc.), die sich allesamt in der dramatischen Aufführung zu einem Ganzen zusammenfügen und auf die Zuschauer einwirken. Die Inszenierung des Stücks durch Michel Saint-Denis kam der Theaterform des Nô-Spiels schon deshalb weitgehend entgegen, weil es dem Aufführungsstil der *Compagnie des Quinze* entsprach, so gut wie keine Requisiten, Dekoration und Kulissen zu verwenden. Diese wurden vielmehr durch die Schauspielkunst des Nô-Darstellers ersetzt, d. h. durch dessen Gestik und Mimik. In der Szene, in der Tarquin einen fremden Raum betritt, stehen dem Schauspieler eine Vielzahl augenfälliger Mittel der Pantomime zur Verfügung, indem er vorsichtig eine (unsichtbare) Tür öffnet, seinen Fuß über die (nicht vorhandene) Schwelle in den unbekanntem Raum setzt und sich dabei nach allen Seiten vergewissert, daß sein Tun unentdeckt bleibt. Er wird somit durch seine Darstellungskunst beim Zuschauer die Vorstellung von den symbolischen Handlungen und den benutzten Gegenständen evozieren.

Die spektakuläre Verwendung des mimisch-gestischen Spiels macht das Bestreben des Autors deutlich, für die Gestaltung dieser herausgehobenen Szenenphase Kunstmittel einzusetzen, die eine besonders aussagekräftige rezeptionslenkende Wirkung auf den Zuschauer haben sollten.¹

Die Pantomime stellt im Normalfall eine bewegte Szene im Drama dar, in welcher der sprachliche Code ausgeschaltet ist. Das stumme Spiel wurde
Die Pantomime stellt im Normalfall eine bewegte Szene im Drama dar, in welcher der sprachliche Code ausgeschaltet ist. Das stumme Spiel wurde

1 In diesem Zusammenhang sei auf die beschriebenen pantomimischen Aspekte in *Noé* verwiesen. Dort hatte die Zeichenvergabe eine unterschiedliche Funktion. Vgl. Abschnitt 2.1, Anmerkungen zum Stück und seiner Struktur (S. 94 ff.).

zu allen Zeiten als Technik eingesetzt, wenn bewegte Vorgänge oder dramatische Höhepunkte auf der Bühne dargestellt werden sollten. Die Szene, in der Tarquin auf dem Weg durch das fremde Haus ist, um Lucrece heimzusuchen, verlangte nach einem ausdrucksstarken Verfahren, das durch die wirkungs-vollen visuellen Effekte konkretisiert wurde.

Die Decodierung der pantomimischen Zeichen wurde durch den reflektierenden und explizierenden Kommentar der Récitants-Figuren sicherlich erleichtert, wenngleich sie den Zuschauer nicht gänzlich der Aufgabe enthoben, die vom Autor intendierte Rezeptionsperspektive zu erschließen. Das Zurückweichen Tarquins beim Anblick der schlafenden Lucrece wird vom Récitant verbalisiert, ebenso das Bedecken seiner Augen mit den Händen, als er von der Schönheit und Reinheit der schlafenden Lucrece geblendet ist. Dabei hat der sprachliche Code einen ungleich geringeren Stellenwert als der außersprachliche.

Der untersuchte Szenenabschnitt ist ein weiterer Beleg für die nachhaltige Einführung eines vermittelnden Kommunikationssystems, das sich als Schaltstelle zwischen Bühnenhandlung und Publikum etabliert. Es zeigt sich auch einmal mehr die Fähigkeit Obeyes, eklektisch vorzugehen, indem er die aus dem Nô-Spiel übernommenen Gestaltungsmöglichkeiten wirkungsvoll in die Struktur seines Dramas einfügte, das den Zuschauer in das Gemeinschaftserlebnis Theater hineinziehen sollte. Der spezifische Nô-Charakter verstärkt mit seiner stilisierten und formalisierten Darstellungsweise die Rezeptionswirkung und -lenkung der Szenenphase, die auf diese Weise einen höheren Grad von Expressivität erlangt, als sie mit den Mitteln der dramatischen Rede oder etwa einer chorischen Kommentierung zu erreichen gewesen wäre.

Am Rande soll noch kurz auf ein sprachlich-stilistisches Stilmittel aus dem Nô-Spiel hingewiesen werden, das Obey in sein Stück übernommen hat, obgleich eine mikrostrukturelle Untersuchung des Textes in der Zielsetzung

dieser Arbeit nicht vorgesehen ist. Das verwendete Mittel soll an einem Zitat exemplifiziert werden.

Tarquin se penche sur le lit, regarde Lucrece, se redresse, s'éloigne un peu, et contemple Lucrece.

LA RÉCITANTE , *d'une voix oppressée.* – Sa main de lis est sous sa joue de rose.

LE RÉCITANT, *bas.* – Sa main... sa joue...

LA RÉCITANTE. – Son autre main est hors du lit...

LE RÉCITANT. – Son autre main...

LA RÉCITANTE . – ... sur la couverture de soie verte... Ses yeux, tels que des soucis, ont fermé leur brillant calice... Ses cheveux jouent avec son haleine...

LE RÉCITANT. – Ses yeux... oh ! ses cheveux...

Tarquin est debout, de profil, appuyé d'une main à l'une des colonnes du lit.
(Théâtre I, S. 148).

Auffallend sind die häufigen Wortwiederholungen in der Textpassage (die sich im weiteren Verlauf der Szene fortsetzen), und die dazu beitragen, den Aussagen der Récitants besonderes Gewicht zu verleihen. Ein mit dem Nô-Spiel vertrauter Leser oder Zuschauer wird sich dabei an die Sprachform der feierlichen und einprägsamen Wiederholung erinnert fühlen, ein Stilmittel, wie es z. B. auch Paul Claudel in seinem Drama Le livre de Christophe Colomb verwendet hat.¹ Ein weiteres Charakteristikum der Vertextung, das sich in dem oben reproduzierten Beispiel zeigt und ebenfalls dem Nô entlehnt ist, stellen die Wechselreden der Récitant-Figuren dar. Der Kommentar einer Figur deutet Sachverhalte und Vorstellungen an und stellt dieselben bruchstückartig dar; die andere Erzählfigur greift den unvollendeten Satzteil auf, führt ihn fort, wiederholt ihn oder bringt ihn zu Ende.

Nach den vorliegenden Ausführungen stellt sich die Oberflächenstruktur des Dramas in der Retrospektive als eine symmetrische Komposition dar. Der Text ist in vier Akte gegliedert, wovon der erste und der vierte jeweils zwei Szenen umfaßt. Das Stück sollte zwar, wie Obey in seiner Vorbemerkung zu Noé ankündigt, «le parfum de Shakespeare et la scène élisabéthaine» ausstrahlen (Théâtre I, S. 10), was jedoch nicht soweit ging, daß sich dies

¹ Vgl. Abschnitt 1.1 (S. 28 und 39 f.): *Einflüsse auf Obey.*

auch im äußeren Aufbau des Dramas widerspiegelte.¹

Das Stück zeigt, daß keine idealtypische Form mit einem drei- oder fünfstufigen Aufbau vorliegt. Es besteht also keine Deckungsgleichheit der Aktanfänge und Aktschlüsse mit deren tiefen-strukturellen Ebene der Geschichte, d. h. mit deren Handlungs- und Geschehnisphasen oder Sequenzen, und es ergibt sich infolgedessen auch keine Übereinstimmung der Segmentierung auf der Ebene der Darstellung mit der Ebene der dargestellten Geschichte. Das Handlungsgeschehen gliedert sich in drei Phasen, die auf vier Akte verteilt sind. Die expositorische Informationsvergabe reicht bis I,2. Die szenische Darstellung wird vorerst von einem vermittelnden Kommunikationssystem im II. Akt übernommen und weitergeführt. Der *point of attack*, d. h. der Punkt, an dem die szenisch präsentierte Handlung einsetzt, wird in die zweite Hälfte des II. Akts verlegt. Das erste Zusammentreffen von Tarquin und Lucrèce, die zwar auf der Bühne präsent sind, wird von den Récitants kommentiert. Die beiden Hauptfiguren sprechen, bis auf die Begrüßungsformeln, kein Wort miteinander. In I,1 sind die beiden Soldaten, die vor dem Zelt Tarquins Wache halten, die Vermittler der Information für den Zuschauer. Sie tauchen im weiteren Verlauf des Stücks nicht mehr auf, schaffen aber die Voraussetzungen für den in IV,1 einsetzenden Fortgang des Geschehens. Lucrèce tritt in IV,1 ebensowenig auf wie in I,1. Die Anlage des ersten Akts, mit seiner Einteilung in zwei Szenen, entspricht der strukturellen und inhaltlichen Gestaltung des letzten Akts. In der teichoskopischen Szene am Drameneingang wird Lucrèce als der Stolz Roms gepriesen, und ihre Schönheit und Tugend werden hervorgehoben; auch die Rolle des Brutus erhält einen tragenden Status. Es war die Konzeption des Dramatikers, eine Ausweitung des individuellen Schicksals von Lucrèce vorzunehmen und es in einen Zusammenhang mit dem Gemeinwesen Roms zu stellen. Es ist typisch für Obeyes Kompositionstechnik, daß er die Mittel der Symmetrie und des Rhythmus in seinem Stück einsetzt, wie dies in der Figurenkonstellation

¹ Bei Shakespeare und im elisabethanischen Drama liegt in aller Regel eine fünfstufige Gliederung des Texts vor. Als Segmentierungseinheiten ergeben sich Auftritt, Szene und Akt, wobei die Szene die beherrschende Rolle unter ihnen einnimmt und somit das wichtigste formgebende Element der dramatischen Komposition ist. Andere Segmentierungssignale kommen hinzu, wie z. B. Vorhang und Pausen, aber auch die Durchbrechung der räumlichen und zeitlichen Kontinuität und etwaige innere Kriterien, die dem Stück zugrunde liegen.

und in den das Stück überwölbenden Handlungsbögen zum Ausdruck kommt.¹ Was in I,1 angelegt ist, wird in IV,1 fortgesetzt. Während die Récitants über die Bewertung der Tat und ihre Auswirkung auf das Opfer rasonieren – wobei der Récitant den historischen Ausgang rechtfertigt, die Récitante hingegen einen unkonventionellen, humanen Lösungsversuch vorschlägt –, tritt das Volk in Aktion. Der Récitant verkündet: «Voilà Rome en état d'histoire. La grande Rome est en histoire »(Théâtre I, S. 175). Es folgt eine z. T. anachronistisch anmutende Aufzählung von geschichtsträchtigen Ereignissen, u. a. in Städten wie Paris und Berlin, die eines Tages von einer Revolution bzw. vom Krieg heimgesucht werden, um auf die Bedeutung dessen hinzuweisen, was sich anbahnt. Für Rom ist es ein historischer Tag, weil eine edle und große Frau ihrem Leben ein Ende setzen wird.

Die *vox populi* aus dem *off-stage*, die zu Anfang des IV. Akts einen nur undeutlich vernehmbaren Alexandriner skandiert hatte, dringt jetzt als Dreisilber mit stark appellativem Charakter an das Ohr des Zuschauers. (Théâtre I, S. 174). Die anonyme Menschenmenge hinter den Kulissen tritt in Gestalt von Frauen und Männern ins szenische Geschehen und verbleibt bis zum Schluß des Stücks auf der Bühne.

Der zweite Höhepunkt des Dramas ist die Enthüllungsszene in IV,2, in der Lucrece berichtet, was ihr widerfahren ist. Sie tut dies *coram publico* und besteht darauf, daß die zum Haus Collatins herbeigeeilten Bürger Roms mit anhören, was sie zu ihrer Rechtfertigung vorzubringen hat. Die Selbsttötung dient Brutus dazu, an Collatins Statt die Initiative zu ergreifen und Rache an Tarquin zu schwören. Mit Brutus' Rede an das Volk wird die vom Dramatiker intendierte Verbindung eines Einzelschicksals in seiner Bedeutung für das Gemeinwesen Roms klar formuliert:

«Marchons! ...Il y a une femme, comme celle-ci, noble et pure comme celle-ci, que Tarquin violente chaque jour ! Et c'est notre mère à tous ! C'est Rome !»

Tambour et cloches. (Théâtre I, S. 193).

¹ Vgl. die Ausführungen zum symmetrischen Aufbau des Stücks S. 167 ff.
Ähnliche Feststellungen finden sich bei Clüver S. 40 und 56 f.

Abschließend läßt sich sagen, daß dem dramatischen Gesamtgefüge ein konsequenter Aufbauplan zugrunde liegt, dessen Teilstücke verstrebt und miteinander verklammert sind und der durch die Einbeziehung der epischen Kommentare und pantomimischen Einlagen in das szenisch-dramatische Spiel deshalb so eindringlich wirkt, weil das Ganze von einer Ordnung und Geschlossenheit durchwaltet wird, die vom Anfang bis zum Schluß durchscheint. Selbst wenn die Schilderungen der Récitant-Figuren an einigen Stellen einen gewissen Grad von Eigenwertigkeit erreichen (z. B. bei der Schilderung der schlafenden Lucrèce oder in der Apostrophe an die Zeit), so schaffen sie doch Atmosphäre und sind durch die besondere dramatische Zuständlichkeit motiviert.

2.3 BATAILLE DE LA MARNE

Einführung

In seinem dem Stück vorangestellten Begleitwort äußert sich Obey kurz zur Entstehungsgeschichte des Dramas und zu dessen Bewertung durch die Theaterkritik.

Trotz der allgemeinen Zurückhaltung, die diese «pièce inopportune» in Frankreich erfuhr, zeichnete die *Académie Française* das Schauspiel mit dem *Prix Brieux* aus, der neben der damit verbundenen Ehre noch mit der stattlichen Summe von 30.000 Francs zu Buche schlug. Während das Stück in England begeisterte Aufnahme fand, stieß es in Frankreich bei einer bestimmten Schicht von Theaterbesuchern auf Ablehnung. Ein namhafter Pamphletist, so schreibt Obey, verurteilte das Publikum, das bis zum Schluß der Erstaufführung blieb, als ein «public bovin, qui était là à ruminer - dixit le pamphlétaire - une infecte bouillie tricolore». (Théâtre I, S. 198).

Die Stein des Anstoßes war das beinahe apokalyptisch zu nennende Bild, das France gegen Ende des I. Akts vom «entraînement de l'Allemagne à la guerre» entwirft.

«C'était l'époque où les intellectuels qui font la mode jugeaient stupide de rappeler qu'il y avait eu une guerre la veille, et criminel d'imaginer qu'il pouvait, le lendemain, y en avoir une autre.» (Théâtre I, S. 197).

Obey hatte mit dem Drama ein Werk geschaffen, das ein breites Publikum ansprechen sollte und es vermieden, wie mit La Carcasse, eine bestimmte, patriotisch eingestellte Publikumsschicht zum Protest herauszufordern.

Über die Umstände der Entstehung des Stücks sagt Obey wiederholt, daß es „zu hastig“ abgefaßt worden sei (zwischen Juni und November 1931), eine Tatsache, die dem Leser kaum entgehen dürfte.

Cela explique, mais n'excuse point que je ne me sois guère montré difficile quant au choix de ma pâture documentaire. Si c'était à refaire, au lieu d'attribuer la gloire de nos armées à un anonyme et jupitérien «Général», je donnerais un nom à la Marne: le nom de Galliéni.¹ (Théâtre I, S. 198).

¹ Französischer General, der entscheidenden Einfluß auf den Ausgang der Schlacht hatte.

Obey gibt Die Perser als künstlerisches Vorbild an, inspiriert von Copeaus öffentlichen Lesungen der Aischyleischen Tragödie, doch beurteilt er sein Drama als eine recht oberflächliche Bearbeitung der griechischen Tragödie, da sich sein Werk im Vergleich zu seinem Vorbild ausnehme wie «l'image d'Epinal à la frise de Vézelay ou de Selles-sur-Cher.»

Dieser bildhafte Vergleich läßt den Schluß zu, daß sicherlich keine Kopie oder *adaptation* des Werks von Aischylos angestrebt war.¹

Obey, der sich intensiv mit der antiken Tragödie befaßt hatte, übernahm zwar einige künstlerische Mittel aus dem Original, modifizierte dieselben jedoch, indem er sie entsprechend der dramatischen Konzeption seines Werks einsetzte und für seine Zwecke passend abwandelte. So wird man z. B. die Expositionsszene in Bataille de la Marne nur als sehr entfernte Variante des Parodos, des Auftrittsliedes des Chors am Anfang der griechischen Tragödie ansehen können. Der Parodos, *per definitionem* ein Chor-(lied), sollte als starkes rezeptionslenkendes Instrument den Zuschauer mit der nötigen Information ausstatten, die zum weiteren Verständnis des Stücks notwendig war. Bei Obey präsentiert sich das szenische Geschehen auf der Bühne zu Anfang des Dramas, nachdem sich der Vorhang gehoben hat, in Form eines *Tableau*. Der Zuschauer erblickt ein starres Gruppenbild. Die einheitlich gekleideten Frauen, in ihren schwarzen Kleidern und blauen Schürzen, erwecken zu Anfang kaum das Bild eines Chors, da sie zunächst stumm und bewegungslos auf der Bühne verharren. Die Aussagekraft eines solchen Bildes ist stark; der visuelle Code steht als einziges Mittel zur Verfügung, allerdings akustisch ergänzt durch die Vorgänge, die sich im *off stage* abspielen. Die Aufmerksamkeit der Frauen ist auf das für den Zuschauer nicht einsehbare Geschehen gerichtet; erst nach und nach entfaltet sich eine chorähnliche Rede, die den visuellen Eindruck komplettiert, so daß die Zuschauer über die Vorgänge in den Kulissen hinreichend ins Bild gesetzt werden: Die Soldaten ziehen in den Krieg, Geräusche von vorbeiziehenden Marschkolonnen, Militärmusik und ein Soldatenlied dringen aus der Kulisse. Die Frauen werfen den

¹ Vgl. dazu den Anhang (5.1), aus dem hervorgeht, daß sich Obey auch als Verfasser von Bearbeitungen und Übersetzungen von klassischen und modernen Theaterstücken einen Namen gemacht hatte.

vorbeidefilierenden Soldaten Blumen zu. Ein einzelner Soldat (aus der unsichtbaren Gruppe der Soldaten) erscheint auf der Bühne und umarmt seine Mutter, die vergeblich versucht, ihn zurückzuhalten.

Der Lärm der abziehenden Soldaten wird schwächer; schließlich wird es still. Die Frauen bleiben allein auf der Bühne zurück. Im folgenden Verlauf der Spielhandlung kommt es nach und nach zu einem chorischen Replikenwechsel mit verschiedenen Figurenkonstellationen. In der Eingangsszene erfüllen die Frauen vornehmlich eine teichoskopische Funktion, indem sie das Geschehen im *off stage* kommentieren. Darüber hinaus haben sie aber auch eine symbolische Bedeutung. Sie repräsentieren die einzelnen Provinzen Frankreichs, wie sich im weiteren Verlauf der Untersuchung noch zeigen wird. Dennoch ist schon zu Anfang des Stücks ein deutlicher Unterschied zur Rolle der Récitant-Figuren und der Dienstmädchen in Lucrèce sichtbar, die ebenfalls eine chorähnliche Funktion innehatten, (für die letzteren gilt das Gesagte allerdings nur in abgeschwächter Form). Ein Chor in seiner endgültigen Form konstituiert sich erst im Verlauf der dramatischen Handlung in verschiedenartigen Varianten und wird zum aussagekräftigen Faktor, indem er eine Reihe formaler dramaturgischer Funktionen übernimmt, von der bildhaften stummen Gruppierung in den *Tableaus*¹ bis zur stichomythischen Wechselrede unterschiedlicher Chormitglieder mit verschiedenen Figuren. Er erweist sich als Gestaltungsprinzip und damit als integrierender Bestandteil des Obey'schen Dramas und ist weit davon entfernt, nur Beiwerk zu sein. Schon in Noé finden sich Ansätze zu chorischen Szenen in den Gruppenbewegungen, Freudentänzen und gesprochenen Passagen, in denen der Schauspieler seine Individualität zugunsten einer kollektiven Darbietung aufgibt. In Lucrèce schließen sich die Dienerinnen und Diener gelegentlich, eher beiläufig, in chorisch wirkenden Auftritten zusammen. In Bataille de la Marne verwendet Obey den Chor erstmals als ein Mittel, das durch sein Eingebundensein in das Dramengefüge starke dramatische Wirkung erzeugen kann, z. B. in den

¹ Außer dem erwähnten *Tableau* zum Handlungsbeginn im I. Akt finden sich noch zwei weitere *Tableaus* in Bataille de la Marne: im I. Akt, in der Szene vor dem Auftritt der *Vieille Dame*, als die *Femmes* erschöpft zu Boden sinken, und im II. Akt, als *France* die Soldaten an die Front schickt. (Théâtre I, S. 213 und S. 243-244). Vgl. dazu auch die Ausführungen unten S. 213 ff. dieser Arbeit.

chorischen Bildern (*Tableaus*), die sich auflösen und das szenische Geschehen fortführen, durch Gruppenbewegungen und durch chorisches Sprechen.

In den antiken Tragödien differierte die Funktion des Chors bei den verschiedenen Autoren in sehr unterschiedlicher Weise. In den Persern von Aischylos hat der Chor eher eine passive Funktion innerhalb des dramatischen Geschehens. Es besteht inhaltlich keine enge Verbindung mit der szenischen Handlung, obgleich, formal gesehen, die großen, blockartigen chorischen Textpassagen gegenüber denen der übrigen Figuren einen breiten Raum einnehmen und ein aussagekräftiges, informierendes und reflektierendes Element darstellen. Es mag in diesem Zusammenhang von Interesse sein, darauf hinzuweisen, daß Aischylos als erster die ursprüngliche Form des Chors in der Weise weiterentwickelte, daß er einen zweiten Schauspieler ins Drama einführte, den er dem bisherigen Einzelsprecher an die Seite stellte, um eine größere Variabilität in dessen dramaturgischer Verwendung zu erzielen. (Danach kamen im Laufe der Entwicklung weitere chorische Sprecher hinzu, oftmals geleitet von einem Chorführer, so daß die Handlungsmöglichkeiten des Chors vielfältiger wurden.) Bei Obey agieren die Frauen und die Soldaten als eine Art Doppelchor, der zumeist als Kollektiv in das szenische Geschehen eingebunden ist, wenn Furcht, Flucht, die Folgen der feindlichen Invasion und schließlich die Rückeroberung der besetzten Gebiete geschildert werden sollen, zuweilen auch als einander widersprechende Gegenspieler. Nur an einem besonders exponierten Punkt der Handlung im I. Akt, als der Chor wehklagend und erschöpft auf der Bühne erscheint, nachdem der Feind der französischen Armee eine vernichtende Niederlage zugefügt hatte und die Frauen aus ihrem zerstörten Dorf flohen, löst sich eine Einzelsprecherin aus dem chorischen Verbund. Sie wird als *Coryphée* bezeichnet und übernimmt die Rolle einer Chorführerin. Obey greift auf die zuvor erfolgreich angewandte Technik der Einführung eines Chors zurück, nur daß er ihn in Bataille de la Marne erstmals als solchen institutionalisiert und in den dramatischen Handlungsablauf integriert mit den Funktionen, die er

z. T. auch im Drama der Antike zu erfüllen hatte, und solchen, die darüber hinausgehen.

Der Chor als *Agens* der dramatischen Handlung hatte somit wieder Eingang in das Drama gefunden. Obey machte sich die praktischen und theoretischen Grundlagen der Theatertruppe für seine Stücke zunutze, indem er sie für seine Zwecke einsetzte und weiterentwickelte, selbst wenn der Chor im zweiten Akt nicht mehr in dem ausgeprägten Maß in Erscheinung tritt wie im ersten, da die Funktion der narrativen Vermittlung jetzt überwiegend bei *France* und dem *Messenger* liegt, wie noch zu zeigen sein wird.¹

Mit der Wiedereinführung des Chors und auf Grund der Tatsache, daß sich das gesamte Schauspielerensemble der *Compagnie des Quinze* als chorisches, d. h. kollektiv handelndes Produktionsteam verstand, war der erste Schritt zur Erneuerung des Theaters getan, entsprechend der Copeauschen Vision. Lewis Morton² und Louise Delpit³ haben gemeinsam auf diesen Aspekt des Kunstverständnisses der Theatertruppe hingewiesen.

Es ist ein merkwürdiger Zusammenhang, der sich herstellen läßt zwischen den Anfängen des antiken Dramas mit den Dithyramben des *choros* zur Feier der Dionysien, des Festes des Wein- und Fruchtbarkeitsgotts, und den Aufführungen der *Copias* in den Weindörfern Burgunds anlässlich der *fêtes du nouveau vin*.⁴ Als Beispiel für die Schauspiele der Theatertruppe soll

1 Vgl. Ausführungen zu *France* und dem *Messenger* S. 216.

2 Lewis Morton weist in seinen Ausführungen "An Experiment in Classicism, André Obey and *La Compagnie des Quinze*," in *The American Review* I, V (1935), S. 575, auf die Ähnlichkeiten mit dem Chor im antiken Drama hin, welche die *Copias* mit ihren stegreifartigen, chorischen Darbietungen zu den Winzerfesten während ihres Aufenthalts in Burgund hatten.

3 Louise Delpit konstatiert in ihrem Artikel «Les derniers épigones de Jacques Copeau : La Compagnie des Quinze et le Théâtre des Quatre Saisons,» in *Smith College Studies in Modern Languages*, XXI, 1– 4 (October 1939 - July 1940), S. 53 : «[...] *Les Quinze* sont parvenus à l'achèvement d'un style original, en reprenant les traditions fondamentales du théâtre: celle d'un travail de groupe ; une troupe quasi familiale jouant avec ensemble ; une présentation caractéristique des pièces[...]

4 Jacques Copeau, «Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin,» in *Jeux, Tréteaux et Personnages*, no 19 (15 avril 1932), S. 74. «[...] Dix comédiens, parlant, chantant, dansant, mimant, divertissent pendant trois heures des centaines de vigneronns de la côte, étonnés de reconnaître leurs gestes sur le théâtre, et l'esprit de leurs travaux fidèlement exalté par nos jeux.»

hier das von Copeau rekonstruierte Dokument ¹ Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin (faite pour les vigneronns de la côte, par la troupe des Copiaus, à Nuits-Saint-Georges (Côte d'Or, le 15 novembre 1924) angeführt werden, in dem die für das Werk typischen Gestaltungsprinzipien *expressis verbis* im Titel des Texts erscheinen.

In diesem Zusammenhang stellt sich einmal mehr die Frage nach der Einbeziehung der Aufführungsdimension in die Untersuchung. In seinen einführenden Bemerkungen zu Bataille de la Marne weist Obey auf den besonderen Stil der Produktion des Stücks durch die *Compagnie des Quinze* hin : «*Ce qui, de cette Bataille, eût mérité de rester, c'est l'admirable mise en scène de Michel Saint-Denis et l'extraordinaire dispositif d'André Barsacq. Cela, hélas ! ne s'imprime point.*» (Théâtre I, S. 197).

Die Zusammenarbeit Obeyes mit der *Compagnie des Quinze* wirkte sich maßgeblich auf das Schaffen des Schriftstellers aus und zeigt auch in seinem späteren Werk noch Spuren, die auf jene gemeinsame Zeit mit den „Fünfzehn“ zurückgehen. Charakteristische darstellungsspezifische Methoden des Ensembles fanden zwangsläufig Eingang in seine Stücke. Andererseits benötigte die junge Theatertruppe einen Autor, der ihre künstlerischen Talente zur Geltung bringen konnte, indem er ihren Ansprüchen im Hinblick auf ihren Werdegang gerecht wurde, d. h. ihrem von Copeau geprägten Kunstverständnis. Für Obey waren die der Truppe eigenen schauspielerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten eine grundlegende Voraussetzung für die gesamte Arbeit des Produktionsteams. Ohne Berücksichtigung der für die Theatertruppe spezifischen Darbietungsweise, hätte ein fruchtbares Zusammenwirken nicht erreicht werden können. Dabei waren eine Reihe dramentechnischer Mittel in Betracht zu ziehen, wie die weiter oben beschriebenen Varianten chorischen Agierens in Form von Gruppenbewegungen, szenischem Spiel, rhythmischen Bewegungen (mitunter auch von einzelnen Schauspielern als Soli ausgeführt), ebenso wie Tanz, Pantomime und der Gebrauch von Masken.

¹ Es gab für die im Stil der *Commedia dell'arte* aufgeführten Improvisationen zumeist keinen schriftlich fixierten Text, sondern lediglich ein feststehendes Szenar.

Die Tatsache, daß Obey ständig in das alltägliche Leben der Schauspieler und in die Theaterrealität eingebunden war und somit das Ergebnis seiner Arbeit, d. h. die Rezeption seines Werks durch das Aufführungskollektiv während der Proben *in statu nascendi* verfolgen und begutachten konnte, war von großem Vorteil für den Autor und das Produktionsteam. Er war über das Talent eines jeden Schauspielers im Bilde und konnte bei der Auswahl der Akteure für bestimmte Rollen die Stärken eines jeden optimal einsetzen.

Die wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis war beträchtlich und ging so weit, daß die der Truppe eigene Art der Präsentation integrierender Bestandteil der Dramen Obeyes wurden und infolgedessen die Struktur seiner Stücke mitbestimmten. Dazu kam die besondere Beschaffenheit der Bühne, deren Gegebenheiten sich in der Dramaturgie der Obeyeschen Dramen widerspiegeln.¹ Zur Regiearbeit von Michel Saint-Denis und zum Aufführungsstil der *Compagnie des Quinze*, die von einer Reihe prominenter Kritiker der Zeit hervorgehoben worden sind, soll nochmals aus dem Artikel von Henri Ghéon zitiert werden,² in dem der Aspekt der unterschiedlichen Produktionsfunktionen zur Sprache kommt, im Rahmen derer der Autor bei der Realisierung des plurimedial inszenierten Textes lediglich das schriftlich fixierte Textsubstrat liefert (und folglich nur ein Glied in der Kette der kollektiven Produktion ist), das für das Produktionsteam bestimmt ist (sozusagen den zweiten Kommunikationskreis, der den dramatischen Text rezipiert und an das Publikum weitergibt):³

« Qu'est-ce que le texte de M. Obey ? s'écrie quelqu'un qui le trouve bien mince. Admirez ce que le metteur en scène en a fait. »
Le metteur en scène n'en a rien fait, que n'eut conçu, prévu, voulu l'auteur lui-même. Compte-t-on pour rien la conception? Il n'y pas d'un côté la *littérature* d'une pièce, de l'autre sa *figure scénique* ; elles sont pensées en même temps. [...] Certes l'auteur peut demander des suggestions à ses interprètes, avant de concevoir et dans le moment d'achever. Mais c'est lui qui décide, c'est lui qui crée. Si l'honneur de la réussite doit être partagé, c'est à lui qu'en revient la majeure part. Plutôt ne les séparons pas. Sans eux il ne peut pas grand'chose, mais eux ne peuvent rien sans lui.

1 Zur Frage der Wechselwirkung Autor-Schauspieler vgl. 1.1, Abschnitt *Besondere Bedingungen für Obeyes Theater*, S. 40 ff. Zur Bühnenform des *Vieux-Colombier* vgl. den Abschnitt *Besondere Bedingungen für Obeyes Theater*, S. 42 ff.

2 H. Ghéon, «La seconde Saison des Quinze,» in *Jeux, Tréteaux et Personnages*, 3^e année, No. 17 (15 février 1932), S. 17.

3 Vgl. dazu Einleitung, Abschnitt 1.3 (S. 54 ff.).

Ein Wort muß noch zur Arbeit und Leistung des Regisseurs und der Schauspieler gesagt werden, die den Text des Autors während ihrer Proben rezipieren und interpretieren, um ihn dann an ein Publikum weiterzugeben. Schon Platon weist (in seinen Schriften zur Sprachphilosophie: Theaitetos; Kratylus) darauf hin, daß es zur spezifischen Eigenart von Texten gehört, daß sie dem Leser gegenüber auf dessen Nachfragen stumm bleiben. Das bedeutet, daß der Leser seine Haltung gegenüber dem Text verändern kann, und mit ihm verändern sich dann auch dessen Interpretationen. Doch der Text bleibt derselbe, er gestaltet sich dabei nicht um.

Ähnlich argumentiert Jacques Derrida,¹ der dem Text *per se* die Eigenschaft abspricht, auch nur eine endgültig feststehende (metaphysische) Aussage treffen zu können. Auf das Theater übertragen bedeutet dies, daß der Schauspieler durch die Vermittlung und mit Hilfe des Regisseurs eine Vielzahl von Möglichkeiten hat, den Text so auszulegen, daß eine produktionseigene Lesart des Texts entsteht.

Der Kritiker Etienne Rey nennt das Stück «une évocation stylisée et symbolique»² und stellt damit ohne Zweifel Wesenszüge heraus, die für das Stück charakteristisch sind. Andere Kritiker, wie Edmond Sée,³ bezeichnen das Stück als «une sorte d'oratorio animé»; Henry Torrès nennt es «une cantate» und führt als Begründung dafür die Art und Weise an, in welcher der dramatische Stoff behandelt bzw. interpretiert wurde.

L'auteur a traité son sujet à la manière d'une cantate: deux personnages symboliques alternent leurs couplets soulignés par un chœur qui vient occuper la scène suivant le flux et reflux de la bataille. Celle-ci nous délègue quelques soldats stylisés qui battent en retraite jusqu'au bord de la salle pour refouler ensuite derrière la toile de fond, un ennemi invisible.⁴

Pierre Brisson, ein bekannter Kritiker und Kenner der Theaterszene der damaligen Zeit, hat eine Beschreibung der Atmosphäre im *Vieux-Colombier*-Theater gegeben, die als ein Beispiel für die Rezeptionswirkung des Stücks

1 J. Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, 1967).

2 E. Rey, «Bataille de la Marne», in *Comœdia* (3 déc. 1931), in *Histoire de la Compagnie des Quinze*, vol. 3, hrsg. Bibliothèque de l'Arsenal, Dossier RT 3732 (Paris, ohne Jahr), S. 53 (handschriftliche Seitenzahl).

3 E. Sée «Première au Vieux-Colombier, Bataille de la Marne de M. A. Obey», in *L'Œuvre* (9 déc. 1931), *Histoire de la Compagnie des Quinze*, vol. 3, S. 62 (handschriftliche Seitenzahl).

4 H. Torrès, «Bataille de la Marne», in *Gringoire* (25 déc. 1931), *Histoire de la Compagnie des Quinze*, S. 69 (handschriftliche Seitenzahl).

dienen kann, die durch die spezielle Bühnenrealisierung vermittelt wird.

Ces figures allégoriques sont les plus difficiles et les plus périlleuses à présenter. Nous savons qu'elles réclament presque le poncif. Or, les copiaus [Copiaus] ont réalisés un modèle d'art, de justesse et de sentiment. Imaginez la scène nue sans décor, sans le moindre accessoire, avec, au fond, le mur d'un blanc nacré sur lequel les lumières jouent d'une façon irréaliste. Quatre colonnes minces s'élancent vers les charpentes. C'est un ensemble de teintes à la fois claires et neutres, propres à mettre en valeur les moindres nuances de coloris et les contours les plus discrets d'une silhouette, d'un visage ou d'un geste. Dans ce cadre, les groupes ont un relief surprenant. Rien ne vient distraire les regards autour d'eux. Les proportions même de la scène sa hauteur vide et froide diminuent l'importance des figures et créent une sorte d'anonymat qui est le sens exact du poème. Les tableaux se déroulent et s'enchaînent comme une chorégraphie.¹

Ergänzend dazu soll noch Claude Berton herangezogen werden, der die Eigenart von Obeyes dramatischem Stil und die Aufführungskunst der *Compagnie des Quinze* charakterisiert, die in Bataille de la Marne markanter als in den vorangehenden Dramen hervortreten, indem er auf die der Theatertruppe eigenen Fertigkeiten und Fähigkeiten hinweist.

Obey possède un style qui le sépare heureusement des fabricants de farce et de fausses opérettes[...] Ses interprètes, les Quinze, évadés des mains autoritaires de Copeau, vivant désormais de leur vie propre, détiennent aussi leur style[...] Assurément, eux aussi, ils transposent et traduisent la réalité. En se l'assimilant, ils la réduisent à des signes clairs et cohérents pour la concentrer dans les dimensions de la scène. Ils tendent, eux aussi, à l'expressionisme, cette aspiration de l'art contemporain vers la représentation des volumes des choses et de simultanéité des sensation qui correspond au désir de réaliser la figuration de l'espace par des procédés visuels, à peu près déterminés, et d'extérioriser l'immense confusion du monologue intérieur, grâce à l'artifice d'un rythme, encore indéterminé, des mots et des gestes que régit un ordre numérique où l'intuition seule reste toujours le guide. Les Quinze, comme Obey, tirant leur valeur expressive de la familiarité associée à la sincérité, réussissent l'allégorisation du drame en faisant emploi de leur art très étudié de la mimique, trop négligée ailleurs, et qui reste la base technique du théâtre. Leur esthétique tend vers une incitation harmonieuse à la sympathie, à l'admiration, à la vitalité.²

Aus der Vielzahl der positiven Beurteilungen der Produktion des Stücks soll schließlich die Einschätzung des Kritikers James Agate wiedergegeben werden, aus der die besonders positive Aufnahme von Bataille de la Marne in England hervorgeht und in der ebenfalls Hinweise auf die Darstellungstechniken der *Compagnie des Quinze* sowie auf die Inszenierungskunst von Michel Saint-Denis enthalten sind.

1 P. Brisson, «Chronique Théâtrale, Théâtre du Vieux-Colombier, Bataille de la Marne» in Feuilleton du Temps (14 déc. 1931), *Histoire de la Compagnie des Quinze*, S. 67 (handschriftliche Seitenzahl).

2 C.Berton, «Aspects du théâtre», in Marges (janvier 1933), S. 47.

It is unnecessary to say how Mlle Dasté limns France and how M. Bovério delivers her [sc. his] message. Hardly anything happens on the stage, yet owing to the astonishing talent of this dramatist aided by these two artists the play begins its significance were realism ends. [...] the whole cast plays with a perfection of understanding and a mastery of ensemble beyond praise. This is great, perhaps the greatest acting, since on bare stage the actors recreate not the passion of one or two, but the agony of a nation.¹

Um die zitierten Einschätzungen und Meinungen abzurunden, soll Antoine, der Begründer des Théâtre-Libre, angeführt werden:

«La *Bataille de la Marne* n'est pas une pièce, mais plutôt un grand poème mimé, dialogué, presque dansé, constituant la synthèse la plus émouvante que nous ayons eue à la scène jusqu'à présent sur ce terrible sujet de la Guerre.»²

Die in den vorausgehenden Ausführungen angeführten Zeitzeugen und Theaterkritiker sind herangezogen worden, um aus unterschiedlicher Sicht einen Eindruck von der Aufführungssituation und der schwer zu beschreibenden Atmosphäre und dem Klima im *Vieux-Colombier* zu vermitteln, welche die *Compagnie des Quinze* durch ihre Darstellungskunst zwischen Publikum und Bühne schuf. Bei einer analytisch vorgehenden Untersuchung der einzelnen bedeutungstragenden Zeichen kann die Gesamtwirkung des Rezeptionslenkungspotentials der einzelnen strukturierenden Elemente einer Aufführung nicht, oder wohl kaum, erfaßt werden. Aus diesem Grund werden die Beispiele der Beurteilungen der Aufführungsdimension einbezogen, um die Ergebnisse der Untersuchung aus einem produktionsabhängigen Blickwinkel zu ergänzen, obwohl dies im eigentlichen Sinn nicht zur Textanalyse gehört.

Ein ähnlich gerichteter Versuch wie derjenige von Obey, die historische Situation zu Beginn des Krieges in Form eines Dramas zu gestalten, wurde von Paul Joseph Cremers unternommen, der 1933 das Stück „Die Marneschlacht“ schrieb. Wenn dieser Autor versichert, daß allen vier Akten seines Stücks „geschichtliche, durch die deutsch-französische Kriegs- und Memoirenliteratur“³ beurkundete Tatsachen zugrunde liegen, und

1 J. Agate, First Nights (Bungay, Suffolk, 1934), S. 47.

2 A. Antoine, L'Information (8 déc. 1931), *Histoire de la Compagnie des Quinze*, vol 3, S. 61 (handschriftliche Seitenzahl).

3 P. - J. Cremers, Die Marneschlacht (Stuttgart und Berlin, 1933), Vorwort.

ausdrücklich auf dem Titelblatt der Buchausgabe vermerkt: „Nach einer kritisch-historischen Quellendarstellung von Karl Barte“, so werden die Akzente deutlich, die hier gesetzt sind.

Das Ganze ist ein handlungsarmes und wenig theaterwirksames Stück, das zwar versucht, aus der Perspektive der Generalstäbler das historische Geschehen objektiv darzustellen (der II. Akt ist im Unterschied zu Obeyes Stück, in dem der Feind dramatisch nur unwesentlich in Erscheinung tritt, dem gegnerischen Stab gewidmet), letztlich aber einem reportageartigen Bericht in dramatischer Verkleidung gleichkommt und daher nicht mit Obeyes Stück zu vergleichen ist. Man darf sich dem Urteil von P. Fechter anschließen, der Cremers Stück als mißlungen ansieht: „Ein Tatsachendrama ist hier versucht, ein Zeitstück mit Vergangenheitsmaterial und zugleich die Umsetzung militärisch strategischer Vorgänge in szenische [...]. Cremers wollte Geschichte geben und sie von selbst Drama werden lassen.“¹

Ganz anders geht Obey vor, bei dem das Primäre weniger eine tatsachentreue Wiedergabe des Kriegsgeschehens jener Zeit ist, sondern die dramatisch-szenisch äußerst verfeinerte Darbietung eines Zustandsbildes, das in der Form eines «poème allégorique» entrollt wird.

Zur äußeren Akteinteilung des Stücks ist zu sagen, daß es sich in zwei nahezu gleich lange Akte gliedert. Die Zweiteilung deutet schon darauf hin, daß es sich nicht um ein vielfältig gestuftes Geschehen handelt, das mehrere Akte für seinen Ablauf benötigt, um zur vollen Entfaltung zu kommen, sondern um eine komprimierte Bilderfolge, die sich dem Zuschauers präsentiert. Nach dem I. Akt ist zwar eine Zäsur im Handlungsverlauf erreicht, von der ab das Geschehen eine Wendung nimmt, doch kann von einem auf den Höhepunkt der Handlung hinstrebenden inneren Aufbau und der darauf folgenden „absteigenden“ Handlung im Sinne der aristotelischen Peripetie und Katabasis nicht die Rede sein.

Der Handlungsverlauf des Stücks ist äußerst bewegt und aus mehreren

¹ P. Fechter, Das europäische Drama III (Mannheim, 1958), S. 52 ff.

Strängen zusammengesetzt. Drei ineinander verwobene, in sich selbst wieder zergliederte und aufgesplitterte Handlungsstränge durchziehen das szenische Geschehen, das noch zusätzlich mit mehr oder weniger breiten episodischen Einschüben (z. B. die Szene mit der Dame aus Soissons, mit Sylvie und dem Gärtner und diejenige mit dem Taxichauffeur) durchsetzt sind. Die drei Handlungsstränge sind:

1. das Geschehen um die Frauen (es beherrscht weite Teile des I. Akts),
2. das Geschehen um die Soldaten (es steht im II. Akt im Vordergrund),
3. das Geschehen um *France* und den *Messenger*, welches das ganze Stück überwölbt.

Die Zusammensetzung des Stücks aus drei intermittierenden Handlungssträngen und die Episodenhaftigkeit der eingeschalteten Szenen, die zusammengenommen den Bilderbogencharakter des Dramas ausmachen, bewirken für das Gesamtbild der Struktur eine Lockerheit in der Fügung, die manchmal beinahe den Eindruck hinterläßt, als sei der *ordo successivorum* in Auflösung begriffen. Doch das trifft nur bis zu einem gewissen Grad zu. Schon dadurch, daß sich drei Handlungsstränge durch das gesamte Stück ziehen, ist eine gewisse Einheit geschaffen. Wenn die Zugehörigkeit der Szenenteile eine Stimmigkeit vermissen läßt, wohlgemerkt, Stimmigkeit im Sinne einer sich aus hinreichender Motivierung ergebenden Aufeinanderfolge von Szenen und Szenenabschnitten,¹ und wenn ein kausaler Zusammenhang sich oft nicht zwingend nachweisen läßt, so kommt dennoch ein Zusammenhalt zustande, der, wie es Wolfgang Kayser am Beispiel Calderóns formuliert,

[...] nicht von der Handlung her zu fassen [ist], von dem *ordo successivorum*, sondern von einer gleichsam statischen Einheit her, die sich über dem Drama wölbt. Schon Herder sprach in seinem Shakespeare - Aufsatz neben dem „*ordo successivorum*“ von dem „*ordo simultaneorum*“, den der Interpret erfassen müsse.

Wir bezeichnen diesen Raum bedeutungsvollen Seins als Atmosphäre. Sie übergreift durch ihre Bedeutsamkeit das Stimmungshafte der einzelnen Szenen, entzieht sich aber andererseits der begrifflichen Erfassung [...].

Beschworen wird die Atmosphäre in der dichterischen Gestaltung durch alles, was in der Sprache, im Geschehen, in den Figuren, in den Gegenständen und im Bühnenbild, aber auch in der Zeitgestaltung die dramatische Funktionalität übersteigt.²

1 Wenn im folgenden von Szenen die Rede ist, so sind damit die Auftritte von Gruppen oder einzelnen Figuren gemeint, die oft recht kurz sein können und im Text nur durch Regieanweisungen kenntlich gemacht sind. Eine Unterteilung in besonders gekennzeichnete Szenen wurde von Obey auch hier nicht vorgenommen.

2 W. Kayser, Zur Struktur des „Standhaften Prinzen“ von Calderón, in: W. K., Die Vortagsreise (Bern, 1958), S. 238 f.

Die offene Form, in der die Darstellung der Geschichte handlungspragmatisch keine logisch notwendige Verknüpfung des Szenenaufbaus kennt, sondern sich als eine Szenengruppierung präsentiert, die aus einer Abfolge einzelner relativ unabhängiger und z. T. unverbundener Komponenten besteht, begegnet einer Zersplitterung der Handlung durch bestimmte Techniken, die im Zusammenhang mit episierenden Tendenzen in dramatischen Texten bereits erwähnt wurden.

Darstellung der Handlungsstruktur

Im I. Akt tritt das Geschehen um die Soldaten zugunsten des 1. Handlungsstrangs, d. h. des Geschehens um die Frauen, in den Hintergrund. Aus dem 2. Handlungsstrang, dem historischen Geschehen, resultieren gewissermaßen die beiden anderen Handlungskomponenten, wenn sich auch vorerst das militärische Geschehen nur indirekt in den Auftritten des *Messenger* und denen von *France* sowie in den Fluchtszenen der Frauen widerspiegelt. Die Soldaten selber treten zwar verschiedentlich in Erscheinung, doch fällt ihnen eine weniger bedeutsame Rolle zu als den Frauen.

Das militärische Geschehen läßt sich mit wenigen Worten zusammenfassen: Nachdem die Soldaten frohen Muts in den Krieg gezogen sind, tritt nach anfangs siegreichen Vormärschen und Grenzschlachten ein Umschwung im Kampfgeschehen ein. Der Feind durchbricht die Frontlinien und fällt über das Land her; eine Stadt nach der anderen geht verloren. Der *Messenger* meldet: «Échec sur toute la ligne». (Théâtre I, S. 211).

Die Soldaten erscheinen von nun an im gleichen Licht wie die Frauen. Sie sind auf der Flucht vor dem Feind, oft von der gleichen Panik ergriffen wie die Frauen, ebenso müde und erschöpft, im Gegensatz zu jenen aber apathisch und resigniert. Der *Messenger* erkennt den beklagenswerten Zustand der französischen Truppen und kennt auch das richtige Rezept, um die Kampfmoral der Soldaten zu heben: « Ah! Il faut que les soldats français soupirent après la bataille!... Il faut qu'ils recommencent à rire et à blaguer ... il faut ...

Entrée des soldats par le fond. Mornes, épuisés, muets. (Théâtre I, S. 219-220).

France und der *Messenger* können sich eines leichten Tadels an den französischen Soldaten nicht enthalten, obgleich ihre Vorwürfe abgeschwächt werden durch den Hinweis auf die Überlegenheit des Feindes, der sich unaufhaltsam „wie eine Lawine über das Land hinwältzt“.

Im II. Akt machen sich der *Messenger* und *France* auf den Weg, um an jenen Platz zu gelangen, den der General ausgewählt hat, um sich zur

Schlacht zu stellen. Als sie auf die besagte Waldlichtung kommen (wo sie sich verberund das Treiben im französischen Heerlager beobachten), ist der Punkt erreicht, an dem das eigentliche Geschehen um die Soldaten einsetzt.

Ein Blick auf den I. Akt, besonders aber auf den weiteren Verlauf der Ereignisse im II. Akt, wird bestätigen, daß die künstlerische Leistung des Stücks nicht zuletzt in der vereinfachend-stilisierten Verfahrensweise liegt, durch die es Obey bewerkstelligt, ein umfassendes Geschehen in seinen Grundzügen nur mit einigen wenigen „symbolischen“ Bühnenfiguren zu reproduzieren, so daß der Zuschauer an keiner Stelle die Diskrepanz zwischen dem Spielausschnitt und dem historischen Geschehen in seiner gesamten Breitenwirkung empfindet.

Entscheidenden Anteil an der Wirkungskraft des Stücks hat die spezifische Raum- und Zeitgestaltung, zu der deshalb vor einer gesonderten Behandlung des 2. Handlungsstrangs einige Bemerkungen gemacht werden sollen.

Die Raum-Zeit-Struktur und damit die Gestaltung des Szenischen zeigt Besonderheiten - vor allem durch die Weiträumigkeit und weite Zeiterstreckung des Geschehens bedingt - , die für den I. Akt anders geartet sind als für den II. Akt.

Für den I. Akt gilt grundsätzlich: Das Geschehen formt den Raum (und zwar kann mit Geschehen nur dasjenige des 1. und 2. Handlungsstrangs gemeint sein; *France* und der *Messenger* nehmen eine Sonderstellung darin ein). Der Dramatiker vermeidet es, genaue Angaben über den Ort der Handlung zu machen. Ebenso wie in seiner Figurenzeichnung – er bringt nur „die Frauen“, „die Mütter“, und „die Soldaten“ in typisierter Form auf die Bühne - behält er sich auch in Bezug auf die szenischen Orte der Handlung größtmöglichen „Spielraum“ vor. Die Frauen, deren Männer in den Krieg gezogen sind, leben irgendwo in der Gegend von Laon und Châlons, wie man einer Bemerkung des Bauern entnehmen kann. Als zum ersten Mal die Kanonen in der Ferne donnern, klärt dieser Marie auf, die nicht weiß, aus welcher Richtung der Donner kommt: «Châlons est là (*il montre la droite premier plan*) et le canon cogne par là-bas. (*Il montre le fond gauche*). Ça vient de Laon et de plus loin que Laon. Ça vient... » (Théâtre I, S. 207).

In der folgenden Szene mit den Frauen aus dem Norden, wie auch bei der Begegnung mit der Dame aus Soissons, werden keine Ortsangaben gemacht.¹

Die Coryphée sagt lediglich: «C'est un gentil village de France comme le nôtre...» (Théâtre I, S. 213).

Die Handlung spielt an einem festen Ort, bis die Frauen aus dem Norden erscheinen und zu den auf der Bühne versammelten Figuren und dem Bauern stoßen, die schon von Anfang an ins Geschehen eingeführt sind. Der Zusammenschluß der beiden Gruppen bildet den Ausgangspunkt für ihr chorisches Auftreten, ist aber gleichzeitig auch der Beginn eines dauernden Schauplatzwechsels. Die Handlung besteht bis zum Ende des Akts aus den jeweils „eingblendeten“ Stationen, welche die Frauen und Soldaten auf ihrem Fluchtweg zurücklegen. Fast den ganzen I. Akt hindurch bleibt der szenische Schauplatz immer in einiger Entfernung vom „Kriegsschauplatz“ – am Aktende fallen mit dem Auftreten des deutschen Soldaten beide Schauplätze zusammen. Das bewußte Auseinanderhalten beider Handlungsorte gibt dem Dramatiker geeignete Mittel an die Hand, Atmosphäre zu schaffen. Obwohl die Geschehnisse beinahe von Szene zu Szene wechseln, vollziehen sich die Auf- und Abgänge doch nach einer festen Grundordnung, die dem Zuschauer eine ungefähre Orientierungsmöglichkeit über den räumlichen Richtungsverlauf des Geschehens gibt: Der Feind steht an den Nord- und Ostgrenzen des Landes. Der Dramatiker hat die geographischen Gegebenheiten ins Szenische übertragen, und zwar läßt er den Feind von der rechten Seite (*en coulisse*) herannahen. Gleich zu Anfang blicken die Frauen den ausrückenden Soldaten nach links entgegen und sehen sie (*passionnément tendues vers le fond*) in den Hintergrund der Bühne entschwinden. – Die Frauen aus dem Norden kommen von der linken Rückseite (*le fond gauche*) der Bühne aus der gleichen Richtung. Als die französischen Truppen zusammen mit der Zivilbevölkerung ins Landesinnere zurückweichen, verläuft die Fluchrichtung von Norden nach Süden. Aus der entsprechenden Richtung kommen auch der Kanonendonner und der Chorgesang der feindlichen Soldaten.

¹ In der *editio princeps* figuriert *La Dame de Soissons* als *La Vieille Dame*.

Bevor die Frauen ihre erste Station, Soissons, erreichen, werden sie von einer Bühnenanweisung angekündigt: *Rentre, par le fond, le chœur de femmes, en se traînant.* (Théâtre I, S. 212). Als sie erneut vom Kanonendonner eingeholt werden, stürzen sie von der Bühne: *Le chœur se jette hors de scène par la gauche en criant.* (Théâtre I, S. 217). Etwas später wird der Auftritt der auf dem Rückzug befindlichen Soldaten in gleicher Weise mitgeteilt. – Die folgenden Auftritte der Soldaten und Frauen bis zum Ende des I. Akts erfolgen alle von der Hinterwand der Bühne.

Der *Messenger* kommt jeweils von den Brennpunkten des Geschehens auf die Bühne. Ähnliches wie für die räumliche Strukturierung gilt auch für die Zeitstruktur des I. Akts. Sie ist an keine bestimmten Daten gebunden. Das dramatische Geschehen des I. Akts spielt gleichsam in einem zeitlosen, vage umrissenen Raum.

Historisch gesehen, verläuft von der Mobilmachung und dem beginnenden Feldzug (I. Akt) bis zur Bekanntgabe der Einnahme Mülhausens und Saarbürgs durch die Franzosen (9. – 10. August 1914) und von der Rückeroberung des Elsaß durch die Deutschen (25. August 1914) sowie dem darauffolgenden Rückzug des französischen Heers bis zum Aufmarsch zur Marneschlacht (5. – 12. September 1914) (II. Akt), eine Zeitspanne von etwa einem Monat.

Der Dramatiker hat also dadurch, daß er die Zeitstruktur seines Stücks in einzelne Phasen segmentiert, die in Gestalt von Einzelbildern die dramatische Handlung ausmachen, eine starke Konzentration des eigentlichen Geschehens vorgenommen. Das zeitliche Kontinuum bleibt gewahrt. Der Zuschauer erhält den Eindruck eines sich kontinuierlich vollziehenden Zeitablaufs. Die Tage und Wochen scheinen stillzustehen; sie sind reduziert auf kleinste Zeiteinheiten und gleichen, in ihrer Gesamtheit, die gespielte Zeit der realen Zeit an.

Wenn darauf hingewiesen wurde, daß die Zeitstruktur im II. Akt anders beschaffen ist, so ist das nur insofern korrekt, als dieser äußerlich zeitlich genauer abgegrenzt ist. Der Akt ist wirkungsmäßig so angelegt, daß durch die Raffung des Geschehens der Eindruck entsteht, als spiele er sich innerhalb eines Tages ab. Er beginnt mit der morgendlichen Wanderung von

France und dem *Messenger* zum Sammlungsort der französischen Truppen und endet mit der Bemerkung des *Messenger* über die kühlen Septemberabende und die sich verschanzenden Soldaten. Der I. Akt gibt die Vorgeschichte zur Marne-schlacht, die im II. Akt in Szene gesetzt wird. Erscheint die Zeit im I. Akt als nebensächlich bzw. als unabgegrenzt in ihren Dimensionen, so wird sie im II. Akt durch exakte Angaben bestimmt. Wir erfahren von *France* und dem *Messenger*, die auf dem Weg ins französische Heerlager sind, zwar nur über dessen Standort, daß es sich in einer Lichtung im Walde befinden soll, doch läßt sich durch ein Resümee ihrer Unterhaltung ein genaues Zeitbild entwerfen, das eine Einführung in die zeitliche Situation gibt. Es geht für den Sinnzusammenhang des Stücks nichts verloren, wenn man auf detaillierte militärisch-strategische Erwägungen – von Obey als «pâtüre documentaire» bezeichnet –, wie sie der *Messenger* gegenüber *France* erläutert, bei der Betrachtung des 2. Handlungsstrangs verzichtet. Das Kampfgeschehen ist in seinen Grundzügen im Werk festgehalten. Ausgangspunkt für die Marneschlacht ist die Tatsache – die dramatisierte Darstellung stimmt in weiten Teilen mit der historischen überein –, daß die französische Rückzugsbewegung zu einem Stillstand kommt und eine Gegenoffensive auslöst. (Théâtre I, S. 229 – 230).¹

Im Stück wird das Gesamtgeschehen des ersten Teils der Marne-schlacht, die Schlacht am Ourcq, einem rechten Nebenfluß der Marne, gleichsam paradigmatisch am Kampf um Sylvies Garten veranschaulicht. Sylvie und der Gärtner Jacques wurden schon im Gespräch zwischen *France* und dem *Messenger* erwähnt, bevor diese auf die Waldlichtung gelangten:

FRANCE.- Voulez-vous que je vous dise l'histoire de ce parc...[...] tout là-bas ?... Il appartient à Sylvie. Il y a des urnes en pierre pleines de géraniums rouges. Voici Jacques, le jardinier. Il se lève avec le soleil. Il va tondre son gazon pour que le pied nu de la bataille puisse librement marcher! (Théâtre I, S. 234 f.).

¹ Vgl. dazu B. Poll, Deutsches Schicksal 1914-1918 (Berlin, 1937), S. 88: „Aus der Rückzugsdefensive rief Joffre das französische Heer[...] auf der ganzen Front zum Gegenangriff. [...] Er folgte dabei einer Anregung Generals Galliéni, des Gouverneurs von Paris [...]Im Raum Paris-Verdun kam es zur Begegnungsschlacht, zu jenen gewaltigen Einzelkampfhandlungen, die unter dem Sammelnamen der Marneschlacht in die Geschichte eingegangen sind.“

Damit ist gleichzeitig auf das, was sich in Sylvies Garten abspielen wird, vorausgedeutet. *France* und der *Messenger* werden durch Rufe aus den Kulissen aufmerksam gemacht, daß der Sammlungsort nicht mehr weit sein kann. Sie verbergen sich und beobachten das Treiben auf der Szene, das durch die rauh-herzliche Begrüßung zweier befreundeter Soldaten eingeleitet wird. Die Szene, die in unmittelbarer Nähe von Sylvies Garten spielt, füllt sich allmählich mit Figuren (hinter der Kulisse hört man Sylvie nach Jacques rufen). Laut Bühnenanweisung herrscht ein munteres Treiben: [...] *quelque chose comme un marché en plein air, une réunion avant la noce* .

Die Soldaten haben einen Wandel in ihrem Verhalten durchgemacht. Sie unterhalten sich humorvoll, sind zu Scherzen aufgelegt und entfalten Aktivität. Als Kanonenbeschuß einsetzt, *Le premier coup de canon tombe là-dessus* [sc. auf das Treiben] *comme un œuf de Pâques. Personne n'y prête attention, sauf France qui [...] se lève brusquement [...]* (Théâtre I, S. 241), wird zum Sammeln geblasen und das Signal zum Aufbruch in die Schlacht gegeben. *France* gibt das Kommando: «En avant!» Der Kampf selbst wird stilisiert dargestellt. (Théâtre I, S. 243 – 244).

Generell ist zu den verschiedentlich eingeschobenen stilisierten pantomimischen Szenen zu sagen: Die Tatsache, daß die Geste autonom geworden ist und nicht mehr mit dem Wort ineinandergreift, findet ihre Berechtigung in dem besonderen Anliegen des Dramatikers, "suggestives Theater" zu präsentieren. Unterstrichen wird Obeyes Dramaturgie durch eine entsprechende Szenerie: Es gibt keine Dekorationen; nur ein schwarzer Vorhang bedeckt die Bühnenrückwand.

Die sprachlich-dramatische Bewegtheit sowie das Ineinandergreifen der Szenen wird durch die Pantomime nicht in Mitleidenschaft gezogen, vielmehr erweist sie sich als äußerst funktionskräftig und kommt der Absicht des Autors entgegen, zu suggerieren. Der erste pantomimische Auftritt von *France* ist z. B. ein recht beeindruckendes dramaturgisches Mittel, die Konfusion auszudrücken, die über das Land gekommen ist. Auch die übrigen stilisierten und pantomimischen Einlagen (etwa die Symbolisierung des

Rückzugs durch den *Messenger* oder die Szene, in der *France* den französischen Soldaten auf dem Rückzug begegnet) werden bei der überwiegenden Zahl der Zuschauer nicht als Fremdkörper empfunden und auf Ablehnung stoßen, wie dies Theaterkritiken über jene Aufführungen beweisen.

Der *Messenger* bringt alsbald Siegesbotschaften vom Schlachtfeld zurück, muß aber schließlich doch melden, daß der Vorstoß ins Stocken geraten ist.

LE MESSAGER, «*il est tombé à genoux comme un soldat sous les obus.- Ils tiennent! ... Ils avancent ... Ils s'arrêtent ... Ils reculent ... Ils s'arrêtent ... Ils repartent ... Ils se battent .. Ils se battent! ...*» (Théâtre I, S. 246).

Zu *France* gewandt, gibt er mit dem Lob über die Tapferkeit der französischen Soldaten sogleich das Stichwort für Sylvies Auftritt, die in der folgenden Szene ihrem Gärtner Anweisungen gibt, die Rosen im Garten zu beschneiden.

Der Dialog zwischen den beiden nimmt sich in dem dramatisch bewegten Kontext ein wenig fremdartig aus. Die Szene weckt Reminiszenzen an *comic-relief*-Szenen, wie sie mit Vorliebe im elisabethanischen Drama verwendet wurden, in denen man zur Entspannung den dargebotenen ernstesten Szenen heitere gegenüberstellte.

Das anfängliche Insistieren von Jacques auf den fünfzehnten Dezember des Vorjahres, den Tag, an dem er die letzte Rose im Garten geschnitten hatte, und die pedantisch-genaue Rekonstruktion dieses Tatbestandes wirken in der Tat komisch nach einer so langen Zeit; ebenso die gezwungen-vorwurfsvollen Erwiderungen Sylvies, die sich durch Jacques eindeutig widerlegt fühlt. Die auf Pflanzen bezogene Metaphorisierung aus dem bildspendenden Bereich des Menschlichen - «*mutilé*», «*martyrisé*» wirkt verfremdend. Eine derartige dramaturgische Verfahrensweise läßt assoziativ Untertöne im Bewußtsein des Zuschauers anklingen, deren volle Bedeutung sich erst im kommenden Geschehen zeigt. Der Dramatiker geht symbolisch-suggestiv vor und konfrontiert das Publikum mit gewissen Bildern, die über ihre unmittelbare Bedeutung hinausweisen.

Bevor sich der bei Sylvie einquartierte deutsche Hauptmann verabschiedet, sagt sie, die mit Jacques über ihre Rosen spricht: «Les roses mourront tôt cette année. (*Elle se baisse tout autour d'elle sur ses rosiers imaginaires.*) Il a fait trop beau... La passion les tue...» (Théâtre I, S. 247).

Damit sind die Begriffe Tod und Leidenschaft aufgetaucht, Begriffe, die nach dem Weggang des deutschen Offiziers und dem plötzlichen Erscheinen von fünf französischen Soldaten im Vordergrund symbolische Bedeutung für die kommenden Szenen erlangen. Die Sylvie-Jacques-Szene erweist sich also insofern als funktional bedeutsam, als sie auf das sich anschließende Geschehen vorausdeutet.

Die französischen Soldaten werden von Maschinengewehrfeuer empfangen und gehen in Deckung; man erfährt, daß zwei ihrer Kameraden und der Kompanieführer gefallen sind. Der Offizier übernimmt das Kommando und versucht, den Trupp an die feindliche Stellung heranzubringen. Sylvie erscheint während des Schußwechsels. Der Offizier reißt sie schützend zu Boden. Als der Feind nach einiger Zeit in die Flucht geschlagen ist, übergibt er ihr voller Stolz ihren Garten: «Mademoiselle, votre jardin est à vous pour toujours!» (Théâtre I, S. 253).

Doch die Gefahr ist keineswegs gebannt, und die Frage, die Sylvie dem Offizier stellt, lastet über allen: «Est-ce que nous vivrons encore ce soir?» (Théâtre I, S. 254).

Sylvie und der Offizier glauben nicht recht daran, und ihre Zweifel erfahren beim nächsten Granateneinschlag ihre Bestätigung:

SYLVIE, *elle pousse un petit cri d'oiseau, puis très vite.* – J'ai une chose de fer dans le sein... Je m'appelle Sylvie... Emmenez-moi... Emmenez-moi... (Théâtre I, S. 254).

Der nun folgende Dialog zwischen Sylvie und dem Offizier ist trotz oder gerade wegen seiner Schlichtheit besonders dramatisch. Die letzten Worte Sylvies stehen der dramatischen Situation kontrapunktisch gegenüber und rufen einen verfremdenden Effekt hervor. Die vom Tod gezeichnete Sylvie bittet den Offizier, seinen Arm um sie zu legen und sie in ihr Zimmer zu führen.

Sie sagt beim Hinausgehen: «J'avais fait ce jardin pour l'homme que j'aimerais... son bras autour de moi... comme ça, oui, comme ça...» und fragt den Offizier, gleichsam um den Beweis dafür zu erhalten, daß sie sich nicht in ihm geirrt hat: «Est-ce que vous aimiez les oiseaux?... Est-ce que vous aimiez les roses ? ... Vite! Vite! Est-ce que vous aimiez les arbres?... Comment est votre nom?» (Théâtre I, S. 255). Bezeichnend ist, daß Sylvie und der Offizier die einzigen Figuren im Stück sind, die ihren Namen nennen. Beide sind von der Grundtendenz des Stücks ausgenommen, die Figuren im Typischen aufgehen zu lassen und erfahren eine deutlichere Ausgestaltung ihrer individuellen Züge durch den Dramatiker als die übrigen Figuren.¹ Der Zuschauer ist Zeuge geworden, wie Sylvie und der Offizier Gérard – beide sind jung, von schönem Äußeren und von edler Gesinnung – Sympathie füreinander gefaßt haben. Doch wird der Kontakt, kaum daß er zustande gekommen ist, durch den Krieg abgebrochen. Gerade weil sie so vertraut geworden sind, muß ihr Untergang umso schmerzlicher berühren.

Nach kurzer Abwesenheit von der Bühne kommt der Offizier wieder zurück, ohne ein Wort zu sprechen. Was in ihm vorgehen mag, ist knapp durch eine Pantomime angedeutet. (Théâtre I, S. 255). Das Schicksal ereilt ihn kurz darauf bei seinem verzweifelt-erbitterten Ansturm gegen den Feind, der nun endgültig zurückweicht.

Doch das dramatische Geschehen hatte seinen Kulminationspunkt schon in der Szene mit der tödlich verwundeten Sylvie erreicht; der Tod des Offiziers kommt nicht unvermutet, sondern ist beinahe eine natürliche und notwendige Folge.

Hinzu kommt, daß der Offizier außer seinem Vorwärtskommando kein Wort mehr spricht. Die Szene hat ihren dramatischen Gipfelpunkt bereits überschritten, das Bild wird nur noch vervollständigt. Die Soldaten legen eine Kampfpause ein, in die hinein der Auftritt des Taxichauffeurs fällt, dessen

¹ Es mag ein Anflug von Romantik in dieser Episode mit Sylvie und dem Offizier Gérard enthalten sein, die sich ein wenig fremd im dramatischen Kontext ausnimmt. Auffällig ist die Übereinstimmung in der Namensgebung mit der halb autobiographischen Romanze Sylvie (1854) von Gérard de Nerval.

infantil anmutender Bericht von der Verlegung einer Division an die Front das Geschehen aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet und damit der Szenenphase einen *comic relief* Charakter verleiht.

Die aus verschiedenen Strängen zusammengesetzte Handlung, in die relativ eigenständige Szenen eingeflochten sind, der häufige Wechsel und die rasche Abfolge der Szenen sowie die oftmals unvermittelten Übergänge bewirken einen äußerst bewegten und dynamischen Handlungsablauf, der jedoch abgeschwächt wird durch statische Einschübe, die auf Grund ihres Umfangs auffällig sind und sozusagen als ruhende Pole einer Überstrapazierung des Prinzips der raschen und gedrängten Geschehnisabfolge entgegenwirken. Hierzu gehören im I. Akt der Bericht des *Messenger* im Anschluß an die Szene mit der Dame aus Soissons und dem Arzt, worin von der mißlichen Lage des französischen Generalstabs und den erfolglosen Bemühungen, die vorrückenden deutschen Armeen aufzuhalten, die Rede ist, und der Monolog von *France* am Aktende. Die gleiche Bedeutung kommt der Taxichauffeurszene im II. Akt zu.

Während der Kampfhandlung treten der 1^{er} Soldat und die übrigen vier Soldaten nicht sonderlich in Erscheinung. Ihre Gespräche tragen die Handlung nicht, sondern haben mehr akzidentellen Charakter, obwohl ihnen relativ breiter Raum gegeben ist, z. B. in der Szene, als sie nahe von Sylvies Garten vom Feind unter Beschuß genommen werden und durch ihre Glossen das ernste Kampfgeschehen ironisieren. Besonders der 5^e Soldat zeichnet sich durch satirisch-ironische Reden aus. Als der Offizier Sylvie hinausbringt, wiederholt er lakonisch seine stereotype Wendung: «On meurt beaucoup ce matin.» Mit dem Tod Sylvies und des Offiziers ist die Schlacht am Ourcq sozusagen besiegelt. Der Feind setzt sich nach Norden ab; Meaux, Montmirail, Château-Thierry, Villers-Cotterets und andere Städte sind zurückerobert. François übernimmt die Führung der Gefechtsabteilung und läßt sie zum Kampf um Valenciennes und die nördlichen Grenzstädte antreten. Er erscheint erst am Aktende wieder, als er tödlich am Kopf verletzt auf die Bühne taumelt. Die synekdochische Darstellungsweise der Kampfhandlungen, die Obey aus Shakespeares Historien bekannt gewesen sein dürfte, zeigt einmal mehr, daß er mit einem Minimum an

dramaturgischen Mitteln ein komplexes dramatisches Geschehen wirkungsvoll darzustellen vermochte.

Das Hin und Her des zweiten Teils der Marneschlacht wird ausschließlich durch die chorischen Reden der Frauen und die Berichte des *Messenger* widergespiegelt. Der Gesang deutscher Soldaten, das Symbol für den heranrückenden Feind, kommt wieder näher und ist das Zeichen dafür, daß die französischen Truppen zurückgeworfen werden. Der Tiefpunkt des Kriegsverlaufs ist erreicht, als der *Messenger* meldet: «*Tout est foutu! (Il descend à grands pas vers le milieu de la scène.) La route de Paris est rouverte.*» (Théâtre I, S. 264).

In dieser äußersten Not richtet *France* einen Appell an ihre ermatteten und erschöpften Soldaten und ermutigt sie zum Durchhalten.

Sie beschwört zusammen mit dem Chor der Frauen die Namen der berühmten Generäle Maunoury, Marschall French, General Franchet d'Espérey, Foch, De Langle de Cary, Sarrail, Castelneau, Dubail und Joffre. Der folgende Kampfverlauf wird durch eine Regiebemerkung geschildert. (Théâtre I, S. 266).

Der Schluß der Marneschlacht, die von Generalstäblern oft als das „Marnewunder“ bezeichnet wird, ist kein ausgesprochenes *happy-ending*, obwohl der Sieg den Franzosen zugefallen ist. Der Preis für den Sieg wird in dem letzten Auftritt von François symbolisiert, wodurch das Ganze einen bitteren Beigeschmack erhält: Dem Feind sind zwar weite Gebiete entrissen worden, die Frauen können wieder in ihre Städte zurückkehren, doch der Krieg ist nicht beendet. Aus dem Bewegungskrieg ist ein Stellungskrieg geworden.

Das chorische Element

Walter Benjamin versucht in seinem Artikel „Was ist das epische Theater?“, Kriterien für die Sonderform des epischen Theaters aufzustellen.¹ Er führt u. a. einen Aspekt auf, der für diesen Dramentypus charakteristisch ist, und zwar die Abwesenheit eines dramatischen „Helden“, ein Merkmal, das für Bataille de la Marne in hohem Maße zutrifft.

Wenn sich die Tendenz zur Eliminierung und Auflösung des Tragischen auch schon in den Mysterienspielen des Mittelalters zeigte, so begegnet man im modernen epischen Theater einem völligen Hinschwinden des Tragischen und einer restlosen Entdramatisierung. Die dramatische Figur steht einer Situation gegenüber und wird von ihr manipuliert. Von der Hauptfigur gehen keine Triebkräfte auf den dramatischen Vorgang aus; das Geschehen vollzieht sich an ihr.

Ein Blick auf die Reihe der in Bataille de la Marne auftretenden Figuren kann das oben Gesagte bestätigen. Weder *France* und der *Messenger* noch die übrigen Figuren sind als „Helden“ anzusehen – auch nicht der anonyme General oder François, der am Schluß stirbt. Sie haben keinen fest umrissenen Gegenspieler. – Bezeichnend für eine derartige Haltung gegenüber dem Tragischen ist die Charakterdarstellung der Figuren. Sie sind mehr oder weniger typisiert dargestellt. Die Typisierung in der Figurengestaltung läßt sich schon äußerlich an deren Kennzeichnung ablesen. Sie haben oftmals keine Eigennamen und erscheinen im Text als 1^{er} Soldat, 2^e Soldat, sowie 1^{re} Femme und 2^e Femme.²

Es sind deshalb auch in der Charakterdarstellung weniger ausgeprägte individualistische, sondern vielmehr die typischen Züge betont.

1 W. Benjamin, "Was ist das epische Theater?", in Akzente Heft 2 (1954), S. 252.

2 Es ist wohl der von Obey in seinem Begleitwort erwähnten Hastigkeit zuzuschreiben, in der er das Stück abfaßte, wenn eine Differenzierung zwischen der 1^{re} Femme und der *Coryphée* fehlt. Sicherlich wird analog zum 1^{er} Soldat, der mit François identisch ist, auch die 1^{re} Femme die Rolle der *Coryphée* übernehmen; zu Beginn des I. Akts ist sie unter dem Namen Marie aufgetreten. – In der *editio princeps* (1932) sind unter *Personnages* sechs Frauen aufgeführt (inklusive der *Coryphée*), in der Ausgabe aus letzter Hand (1948) nur fünf.

Die Stilisierung ist, wie bereits angedeutet wurde, ein wesentlicher Charakterzug des Dramas. Das umfassende und weitverzweigte Gesamtgeschehen, das sich an und um die Marneschlacht knüpft, wird paradigmatisch wiedergegeben. Diese dramentechnische Notwendigkeit erklärt auch die Tendenz, die Figuren typisiert darzustellen: Das dramatische Geschehen steht repräsentativ für ein größeres; das Individuum büßt seine Bedeutung ein und wird als kleines Glied in einem großen Gesamtzusammenhang gesehen. Die typisierte Gestaltung der Figuren kommt in besonderer Weise bei der Darstellung der Soldaten und Frauen zum Ausdruck. Letztere läßt der Dramatiker fast durchgehend als eine Art Chor fungieren. Die Soldaten sind zwar ähnlich typisch gezeichnet wie die Frauen, doch sprechen sie selten chorisch. Sie wirken oft aktiv im Geschehen; die Frauen dagegen sind zur Passivität verurteilt, sie tragen das Los der Zivilbevölkerung im Krieg.

Der Chor ist in seiner Form umrißartig von Anfang an festgelegt. Er formiert sich im Lauf des Spielgeschehens zu einer festen Größe und gewinnt nach und nach seine endgültige Gestalt. Wenn er auch bis zum Ende des Stücks nie eine feste Form annimmt, so ist doch eines (spätestens seit der Szene kurz vor der Begegnung mit der Dame aus Soissons) charakteristisch: Er wird von einer Chorführerin, der *Coryphée*, angeführt, die eine Wechselrede mit den übrigen Frauen eingeht. Verbindlich allerdings ist auch dieses Merkmal nicht. In der Szene mit der Dame aus Soissons z. B., in der die Frauengruppe erstmals als *chœur* bezeichnet wird, zerfällt er personal in seine Einzelbestandteile. Ein Zusammenhalt besteht nach wie vor durch die Gleichartigkeit der Aussagen. (Théâtre I, S. 216).

Zur besseren Veranschaulichung des chorischen Charakters der Szenen sei eine Nachzeichnung des Spielgeschehens gegeben, unter besonderer Berücksichtigung des 1. Handlungsstrangs. Doch wird dies nur für den I. Akt durchgeführt, in dem das Geschehen um die Frauen im Vordergrund steht. Im II. Akt wird auf dieses Phänomen in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein.

Zu Beginn des I. Akts stehen die Mutter und die Frauen in einer Gruppe zusammen (sie sind in Schwarz gekleidet und tragen blaue Schürzen). Sie warten bewegungslos auf den Vorbeimarsch und Auszug der französischen Soldaten. Ihr Blick ist in Richtung auf die herannahenden Truppen gewandt, die sich schon von weitem durch Marschmusik ankündigen. Am Gespräch, das sich zwischen den Frauen entspinnt, sind eigentlich drei Partner beteiligt: die Mutter, eine einzelne Frau, die sich von den übrigen Frauen als Sprecherin abhebt, und die im folgenden als *Les Femmes* bezeichnete Gruppe. Schon der Aktbeginn mutet chorisch an: Aus einer Vielzahl von Personen lösen sich nur zwei Sprecher, der Rest spricht im Chor.

Marie und die übrigen Frauen sind von dem Abschiedsereignis so überwältigt, daß sie beim Anblick der Soldaten zu schluchzen beginnen. Die Mutter jedoch hält alle an, den ausziehenden Soldaten, die hinter den Kulissen vorbeimarschieren, zuzulachen und zu winken. Die Frauen rufen den Soldaten Lebewohl zu und tun so, als ob sie ihnen Blumen zuwerfen. Ein Soldat (François) kommt auf die Bühne und umarmt seine Mutter. Er wird von einer Männerstimme (*en coulisse*) zurückgerufen, worauf er wieder von der Bühne läuft. Als die Soldaten vorbeigezogen und dem Blickfeld der Frauen entschwunden sind, verharren jene – nach Art eines Standbildes – noch längere Zeit stumm auf der Bühne, um bis zuletzt den Liedfetzen zu lauschen, die der Wind ihnen zuträgt. Man will zurück in die Häuser gehen. Die Mutter – sie erscheint durch ihr Verhalten umsichtig und lebensklug – rät, zunächst Ordnung in den Dingen zu schaffen, die durch den Aufbruch der Männer in Unordnung gekommen sind, um sich fürs erste abzulenken. Nachdem die Frauen die Bühne verlassen haben, verliert auch die Mutter die Fassung und bricht in Tränen aus.

Der folgende Auftritt des *Messenger* setzt der Eröffnungsszene ein Ende, die nicht etwa eine Einführung in das Stück gibt, sondern lediglich die Funktion hat, die Voraussetzungen für das kommende Geschehen zu schaffen: Die Soldaten ziehen ins Feld, ihre Angehörigen bleiben in Ungewißheit und Angst zurück.

Die Frauen kommen nach kurzer Pause wieder auf die Bühne, in Begleitung eines alten Bauern. Man unterhält sich über die Lage an der Front. Der Sieg scheint in nächster Reichweite zu sein, und man ergeht sich bereits in

Zukunftsvisionen: 1^{re} FEMME. – « Quel Noël, cette année, si l'Alsace réveillonne avec nous! TOUS. – Ah! Quel Noël! » (Théâtre I, S. 204).

In den Szenen mit dem Bauern lösen sich bis zu vier Einzelsprecherinnen aus der Gruppe der Frauen. Nichtsdestoweniger bleiben sie Bestandteil der chorischen Gruppe, da die Aussagen der 2., 3. und 4. Frau einander lediglich ergänzen und im Verhältnis zur 1. Frau auf einer Ebene liegen.

Der Bauer antwortet auf die Frage einer Frau, wie lange der Krieg dauern werde, ähnlich wie der Leutnant hinter der Kulisse, der den Krieg als «une simple promenade» ansah: «C'est l'affaire d'un mois, six semaines.[...] Le temps de finir la moisson et de commencer les vendanges. Ah! On ne savait pas qu'on était si forts.» (Théâtre I, S. 205).

Die banalen Gespräche zwischen den Frauen und dem Bauern, welche durch die immer wieder eingeblendeten Berichte des *Messenger* unterbrochen werden, stehen im Gegensatz zum Kommenden, das durch den pantomimischen Auftritt von *France* und einem plötzlichen Kanonendonner eingeleitet wird, in gewisser Weise aber auch schon durch das hektische Gebaren des *Messenger* vorbereitet wurde.

Der *Messenger*, der in seinem letzten Bericht bereits die bedenkliche Lage angedeutet hatte, meldet in einem neueren Frontbericht die sich anbahnende Katastrophe. (Théâtre I, S. 207). Die Erzählnachricht ist ähnlich wie die Kommentare der *Récitant*-Figuren in Lucrèce auf den Zuschauer ausgerichtet.

Die Frauen selber werden durch die Ankunft von drei anderen Frauen aus dem Norden des Landes vom Vorrücken des Feindes in Kenntnis gesetzt. Das Gespräch vollzieht sich in kurzen, schnellen und zeilenweise wechselnden Fragen und Antworten. Bisher war die Gedanken- und Redeführung der einzelnen Figuren noch einigermaßen selbständig angelegt; jetzt aber koordinieren sich die Reden aller unter gleichartigen Gesichtspunkten, womit eine Grundvoraussetzung für das Zustandekommen des Chors geschaffen ist. Die Neuankömmlinge berichten „im Chor“, und die Frauen fragen „im Chor“ zurück:

LES ARRIVANTES. – Ils viennent!
 LES AUTRES FEMMES. – Qui?
 LES ARRIVANTES. – Ils viennent !
 LES AUTRES FEMMES. – Mais qui?
 LES ARRIVANTES. – Eux!
 LES PAYSAN. – Les Allemands?
 LES ARRIVANTES. – Oui. (Théâtre I, S. 208).

Die dramatische Rede findet nur zwischen den Neuankömmlingen und der bereits auf der Bühne vorhandenen Gruppe von Frauen statt, obwohl viele Figuren beteiligt sind, wenn man den Bauern ausnimmt, der als Dritter in den Chor einstimmt. Selbst er geht stellenweise im Kollektiv der Rede-gruppen auf.

LES ARRIVANTES. – Les maisons brûlent!
 LES AUTRES FEMMES ET LE PAYSAN. – Les maisons?
 LES ARRIVANTES. – Les meules brûlent.
 LES AUTRES FEMMES ET LE PAYSAN. – Brûlent? (Théâtre I, S. 208).

Der Kanonendonner kommt immer näher. Beide Gruppen schließen sich zusammen und flüchten. Nur der Bauer und die Mutter bleiben auf der Bühne und ziehen sich langsam zur Tür im Hintergrund der Bühne zurück. Vor der Tür angekommen, hebt der Bauer die Arme und ruft aus: «[...] Ah! ... J' vois la guerre! J'vois la guerre!... C'est un monstre!». (Théâtre I, S. 210). Dann bricht er zusammen. Er ist das erste Opfer, das der Krieg im Verlauf des Stücks fordert. Von nun an erscheint die rückwärtige Tür mehr und mehr in einem roten Licht. Soldaten sind im Hintergrund der Bühne zu sehen. Sie fliehen vor dem Feind. Eine Stimme befiehlt ihnen: «Halte! Halte! Arrêtez-vous!... Face à l'ennemi! Face à l'ennemi! Nom de Dieu!» (Théâtre I, S. 210).

Dann gibt sie den Befehl zu einem geordneten Rückzug. Der *Messenger* berichtet von den Rückschlägen sämtlicher Armeen. Eine Bühnenanweisung besagt: «*Le Messenger sort d'un long pas pesant (le pas de la retraite) par la porte gauche du proscenium.* » (Théâtre I, S. 211). Er gibt damit symbolisch den Rückzug wieder. In gleicher Weise verlassen die Soldaten und *France* die Bühne.

Stilistisch auffallend sind die Folgen der stichomythisch gestalteten Repliken der Chormitglieder und des Bauern, die oft nur aus einzelnen Wörtern oder bruchstückartigen Satzteilen bestehen. Die Sprache wird in der emotional bewegten Szenenphase, die durch den Tod des Bauern ihren Abschluß findet, auf ein Minimum reduziert. Eine derartig straffe und auf das Wesentliche gerichtete Sprache korrespondiert mit der szenischen Darstellung und ist ein adäquates Mittel, den Rhythmus der Reden und Gegenreden zu erhöhen und damit in gleichem Maß auch die dramatische Spannung, ein dramaturgischer Kunstgriff, wie er aus dem französischen Theater des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bekannt ist.

Nach dem Szenenwechsel tritt die Frauengruppe wieder auf, die von jetzt ab im Stück als *chœur* bezeichnet wird und sich zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammengefunden hat. War der äußere Anlaß für ihren Zusammenschluß auch zufällig, so haben doch alle das gleiche Ziel, sich vor dem Feind in Sicherheit zu bringen. Der Kanonendonner ist hinter ihnen zurückgeblieben. Sie glauben, an dem Ort, den sie erreicht haben, fürs erste in Sicherheit zu sein, und lassen sich nieder, um zu rasten. Vor Müdigkeit schlafen bald alle außer der *Coryphée* ein. Es folgt die Szene mit der Dame aus Soissons und dem Arzt. Die Dame will den Flüchtenden Unterkunft gewähren, die schwer von den Leiden des Krieges gezeichnet sind. In ihre Reden hinein platzt erneutes Donnern von Kanonen. Eine einzelne Frau erscheint auf der Bühne und berichtet vom unaufhaltsamen Vormarsch des Feindes, worauf die übrigen sich von neuem aufraffen und davonstürzen. Die alte Dame und der Arzt bleiben zurück.

Bis zum Schluß des Stücks wird der *chœur* zwei weitere Male als *Tableau* eingeblendet: Einmal wird die hoffnungslose und verzweiflungsvolle Lage der Frauen, die fortwährend in Angst vor dem sie hetzenden „Stier“ leben, wie in einer Momentaufnahme festgehalten; ein anderes Mal, als sie die auf dem Rückzug befindlichen Soldaten mit Fragen bestürmen, ohne eine Antwort zu erhalten:

TOUTES LES FEMMES. – Est-ce que vous allez...

UNE FEMME. - ...entrer dans la mer? (*Canon*)

UNE AUTRE . - ...marcher dans la mer?

UNE AUTRE. - ...reculer...?

UNE AUTRE. - ...fuir?...

UNE AUTRE. – ...vous sauver?...

TOUTES. - ...dans la mer?

LES SOLDATS. – Une, deux ! Une, deux ! Une deux !... Une ! ... deux ! (Théâtre I, S. 225).

Im II. Akt kommen die Frauen wieder auf die Bühne, und zwar in der Szene, die am Sammlungsort des französischen Heeres spielt. Von Fluchtepisoden wird berichtet, doch im übrigen treten sie gegenüber dem militärischen Geschehen gänzlich in den Hintergrund und bilden auf der Bühne lediglich eine Personenkulisse, die ab und zu chorisch spricht. Sie repräsentieren, das wird deutlich, die vom Feind besetzten Provinzen. Darauf weisen nicht nur ihre einheitliche Kostümierung und ihr uniformes Auftreten hin, sondern vor allem ihr Verhalten, als der *Messenger* die Meldung von der siegreichen Schlacht am Ourcq überbringt :

[...] Nous avons repris cinquante villages. (*Les femmes, du proscenium, se lèvent d'un jet*). Nous avons repris Meaux, Coulommiers... La Ferté-sous-Jouarre... (*Une des femmes monte les marches du proscenium et s'en va lentement, vers la gauche de la scène*). Nous avons repris Montmirail... Château-Thierry... La Ferté-Milon... (*Une deuxième femme monte sur la scène et marche vers le milieu de la scène*). Fère-en-Tardenois... Villers-Cotterets... (*Une troisième femme monte sur la scène et marche vers la droite*). (Théâtre I, S. 260 – 261).

Die litaneiartige Aufzählung von Ortsnamen ist sicherlich für ein französisches Publikum aussagekräftiger und beeindruckender als für einen Zuschauer, der sich weniger mit der französischen Topographie auskennt. Ein ähnliches Benennen von Eigennamen findet sich zu Ende des zweiten Akts, als *France* die einzelnen Generäle beim Namen ruft. (Théâtre I, S. 266). Das stilistische Mittel findet sich in Aischylos' Tragödie Die Perser im Auftrittslied der Greise wieder, wo es allerdings einen anderen Stellenwert hat. Das Aufzählen der Namen berühmter Feldherren steht dort im Zusammenhang mit deren späterem Fall und Untergang und weist auf die Vergänglichkeit allen Ruhms hin. In Bataille de la Marne hat das Anrufen der Generäle einen eher vordergründigen Sinn und ist unmittelbar durch die dramatische Handlung motiviert. Zusammen mit *France* ermutigen die Frauen die Soldaten und beschwören die Generäle bei ihren Namen, für Frankreich zu kämpfen.

Die Frauen bewegen sich langsam zur Rückseite der Bühne, kommen aber nach kurzer Zeit wieder zurück und berichten wehklagend:

1^{re} FEMME. – Nous avons revu...
 2e FEMME. – Un village de France...
 3e FEMME. – Mon village...
 4e FEMME. – Les ruines de son village...
 5e FEMME. – Envahi, réenvahi, repris...
 TOUTES. – Par l'ennemi! (Théâtre I, S. 262).

Im Handlungsstrang mit den Frauenfiguren kommt ein chorisches Element ins Drama, nicht aber ein Chor, wie er aus dem antiken Drama bekannt ist. Obwohl die Frauen als *chœur* bezeichnet und von einer *Coryphée* geführt werden, übernimmt der *chœur* virtuell nicht die Aufgaben, die der Chor im antiken Drama leistet. Einige Funktionen des antiken Chorführers fallen mit denen des *Messenger* zusammen.

Im antiken Drama war der Chor eng mit der Handlung verbunden und hielt sich während der ganzen Spieldauer auf der *Orchestra* auf, einem halb- bzw. kreisrunden Raum zwischen Bühne und Zuschauerreihen. Er war häufig das Sprachrohr des Dichters und stand als „idealisiertes Zuschauer“ betrachtend, deutend und wertend der dramatischen Handlung gegenüber, in die der Chorführer auch eingreifen konnte.

Im letzten Teil des II. Akts (S. 260 ff.) beherrscht der Chor der Frauen die Szene. Diesmal haben ihre Reden absolut chorischen Charakter: Es sprechen nur die *Coryphée* und die *Femmes*, von denen sich keine Einzelsprecherin löst. Als der Gesang der feindlichen Soldaten wieder näher rückt, fordert die *Coryphée* wie zuvor zur Flucht auf; doch der Chor läßt sich nicht mehr führen, er will nicht mehr fliehen. In diesem Augenblick größter Gefahr verschmelzen die Stimmen der *Coryphée* und der *Femmes* zu einer Chorstimme, aus der sich keine Einzelsprecherin löst.

Eine Kongruenz der Funktionen des antiken Chors mit dem *chœur* oder dem *Messenger* läßt sich nicht schlüssig nachweisen. Der *chœur* ist zu sehr mit dem Geschehen verquickt und in seiner Form zu variabel, als daß eine Übereinstimmung festgestellt werden könnte. Die *Femmes* sind in ihren Reden zwar zu einer Einheit zusammengefaßt, doch fehlt das Moment der Reflexion. Der *Messenger* (ebenso wie *France*) steht zwar über dem Geschehen und besitzt Kenntnisse, die über diejenigen der übrigen Figuren hinausgehen, doch koinzidiert seine Rolle nicht mit der des griechischen Chorführers, da er, wenn auch nicht so sehr wie die *Femmes*, so doch fester als die *Récitant*-Figuren in Lucrece mit dem Geschehen verbunden ist.

Abschließend sei im Zusammenhang mit dem *chœur* noch einmal auf das weiter oben erwähnte dramaturgische Gestaltungsmittel hingewiesen,

das Obey in Le Viol de Lucrece und in Bataille de la Marne verwendet: das *Tableau*.¹ Es handelt sich dabei um eine wirkungsvolle Gruppierung von Figuren, die ein Bühnenbild formen und dabei ihre fixierten Positionen beibehalten, um einen bestimmten Effekt zu erzielen, wie z. B. die Verdeutlichung einer Situation oder eines Gemütszustands. Die Verfahrensweise erinnert an ein Standbild, wie es im Film oder Fernsehen oftmals eingesetzt wird, und soll bei Obey einmal mehr der Schaffung eines suggestiven Theaters dienen. Die Wirksamkeit der „Bilder“, die zum Publikum zu sprechen scheinen (ohne dabei Sprache zu benutzen), wird noch verstärkt durch Beleuchtung, Kostümierung und Geräuschkulisse.

Die äußerst effektvolle Wirkung der Gruppierung von Figuren wurde in der Spinnstubenszene in Lucrece erstmals realisiert. Als sich der Vorhang zur zweiten Szene im ersten Akt hebt, ist im Hintergrund der Bühne die Wolle spinnende Lucrece zu sehen, eingerahmt von den lustig vor sich hin schwatzenden Dienerinnen, die mit ihren (pantomimisch ausgeführten) Arbeiten beschäftigt sind. Das *Tableau* wird hier allerdings nicht in reiner Form präsentiert, weil die Szene durch die pantomimischen Aktivitäten ein wenig von ihrer statischen Wirkung einbüßt. Das friedvoll anmutende Bild steht im Gegensatz zu dem sich zuspitzenden Kommentar des Récitant, der den Ritt des herannahenden Tarquin schildert. Bühnenbeleuchtung und Kostüme tragen ein übriges dazu bei, die Wirkung der Szene zu erhöhen. So beurteilt Norman Marshall die Theaterproduktion der *Compagnie des Quinze* „enchanting to the eye because of the beautifully composed groupings, the loveliness of the costumes, and the colourfulness of the lighting.“² Phillis Aykroyd äußert sich gleichermaßen lobend über die Wirkung des Tableaus. „As plastic art this is perhaps the most effective grouping ever achieved by the company. The colourings are pastel and creamy white. The part of Lucrece is played by Marie-Hélène Dasté, whose beauty is classical. In fact the loveliness of this scene is unforgettable and unforgotten.“³

1 Erinnert sei daran, daß in Diderots Etablierung der neuen theatralischen Gattung *drame* das Konzept des *Tableau* (im übrigen neben der Pantomime) eine fundamentale Rolle spielt. Vgl. dazu u. a. P. Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert (Frankfurt/M., 1973).

2 N. Marshall, The Producer and the Play (London, 1957) S. 64.

3 P. Aykroyd, The dramatic Art of La Compagnie des Quinze (London, 1935) S. 39.

In Bataille de la Marne wird eine weitere Variante des *Tableau* durch den Chor der Frauen dargestellt, diesmal in reiner Ausprägung. Das Stück präsentiert gleich zu Anfang, nachdem sich der Vorhang gehoben hat, einen starken visuellen Eindruck, mit einem gruppierten sprechenden Bild. «[...] *Au lever du rideau, les femmes sont massées, face à gauche, au milieu de la scène. Silencieuses et tendant le cou et l'oreille.*»¹ (Théâtre I, S. 201).

Die Darstellung der wie ein Standbild wirkenden Figurengruppierung der uniformartig in Schwarz gekleideten Frauen mit ihren blauen Schürzen, soll gleich am Drameneingang eine starke suggestive Wirkung auf den Zuschauer ausüben, indem zunächst auf jegliche dramatische Rede verzichtet wird. Die chorische Gruppierung der Frauen und die der Soldaten wird in unterschiedlicher Form im gesamten Stück beibehalten und übernimmt damit, wenn auch in abgewandelter Form, die Rolle des antiken Chors. Obey hat damit zum ersten Mal in seinem Frühwerk einen genuinen Chor geschaffen, der ihm als aussageträchtiges künstlerisches Mittel dienen sollte. Auf die Bedeutung des Chors, der eine wesentliche Rolle in der Dramaturgie Obeyes spielt, wurde bereits bei der Beschreibung von Noé hingewiesen. Wenn der Dramatiker in seinen frühen Stücken nur gelegentlich Gebrauch davon machte, so setzte er es dennoch immer wirkungsvoll ein, um ein Maximum an Aussagekraft zu erzielen. In Bataille de la Marne konstituiert sich der Chor erstmals als eine Gruppierung von anonymen Figuren, die als eine kollektiv agierende Gruppe in das Stück eingeführt sind, wenn auch mit einer Ausnahme: der Soldat François hat als einziges Chormitglied einen Eigennamen.²

1 Benjamin Crémieux beschreibt die Wirkung dieser Eingangsszene des Stücks in Nouvelle Revue française XXXVIII, 220 (1^{er} janvier, 1932), S. 151. «L'impression est saisissante. Avant qu'un mot ait été prononcé, nous nous savons en présence des paysannes du Nord de la France que l'avance allemande va disperser aux quatre coins du pays. Pour quiconque a vécu la guerre, ce groupe immobile et silencieux suffit à recréer toute l'émotion de fin août 1914. »

2 Eine differenzierte Darstellung der unterschiedlichen Typen des Chors in den Werken A. Obeyes gibt Earle Daguerre Clowney, S.143-146.

Zur Korrelation spezieller Zeichen und Bedeutungen

Zwischen *France* und dem *Messenger* besteht eine Wechselbeziehung, die gegen Ende des I. Akts in Gang kommt und bis zum Schluß des Stücks andauert. Der erste Auftritt von *France* ist eine Pantomime. (Théâtre I, S. 206 -207). Sie liegt zwischen zwei Berichten des *Messenger*, an dem Punkt des Handlungsgeschehens, als er die Bühne verläßt, um kurz darauf mit dem fatalen Lagebericht zurückzukehren, in dem er den Einbruch der französischen Front meldet. Die Pantomime erinnert, obwohl sie ins Spiel integriert ist, an die *Dumb Show* im elisabethanischen Drama, die als pantomimisches Vorspiel einleitend und zusammenfassend über das Stück informieren soll, indem es seine Problematik suggeriert. Die Pantomime im vorliegenden Stück hat eine ähnliche Funktion: Sie soll in diesem Stadium des Geschehens symbolisch auf das Kommende vorausdeuten und die Ratlosigkeit und Verwirrung ausdrücken, die über das Land gekommen sind. An diesem Punkt der Handlung nimmt das Geschehen einen Umschwung.

Die anfängliche Siegesgewißheit macht einer tiefgreifenden Verzweiflung und Verstörtheit Platz. Das Gefühl des Nicht-begreifen-Könnens ist aus der Rede von *France* herauszuhören, als sie den General um eine Erklärung bittet. (Théâtre I, S. 211 – 212). Bis zu ihrem Schlußmonolog am Aktende spricht *France* nur dieses eine Mal während des ganzen I. Akts. Sie erscheint jedoch noch an einer anderen Stelle in einer pantomimischen Szene, und zwar tritt sie den auf dem Rückzug befindlichen Soldaten entgegen, allerdings ohne daß jene von ihr Notiz nehmen. Auf das Kommando einer Stimme hinter den Kulissen marschieren die Soldaten von der Bühne. *France* bleibt allein zurück. In diesem Zustand der Verlassenheit tritt der *Messenger* zu ihr und berichtet von der Bombardierung der Kathedrale von Reims. *France* bricht zusammen. Sie verharrt in ihrer zusammengesunkenen Haltung und beobachtet die Szene, in der den Soldaten die Frauen begegnen, die ebenfalls auf der Flucht vor dem Feind sind und sie mit Fragen bestürmen.

Als alle abgegangen sind, auch der *Messenger*, der zuvor versucht hatte, *France* verständlich zu machen, daß im Falle eines fortgesetzten feindlichen Vorrückens auch eines Tages die Île-de-France, der „Augapfel“ Frankreichs, in die Hände des Feindes geraten würde, an diesem Tiefpunkt des Geschehens, als Frankreich sein Gesicht zu verlieren droht, springt *France* auf. Sie nimmt ihre Maske ab und holt zu dem langen Monolog aus, in dem sie die französischen Soldaten anklagt, gleichzeitig aber deren Unterlegenheit rechtfertigt und die Verbündeten zu Hilfe ruft. Ihre Rede gipfelt in der Vision von der «caverne de guerre», eine Szene, die bei vielen Theaterbesuchern Anstoß erregte.

Il y a quelque part, en Allemagne, une usine ... une caverne de guerre, avec un de leurs dieux comme maître de Forge, voilà! ... Et il choisit des femmes aux seins d'acier ... et il les fait engrosser par des forgerons ... et les enfants qui naissent apprennent la guerre dans la caverne et vivent dans le bruit des marteaux ... et on leur fait chaque jour une blessure ... et on les réveille brusquement à coups de canon ... et on leur donne à manger du cuir ... Alors ... alors naturellement ... on a ... Eux! ... (*Au public.*) Ils ne clignent jamais des yeux ... Ils ne dorment jamais ... Les balles dérapent sur leur peau ... Il faut cent obus pour en tuer un ... Et ils sont un million! ... Au secours! [...] (Théâtre I, S. 227).

In die letzten Worte des Monologs von *France* hämmert Maschinen-
gewehrfeuer; sie wird verletzt (« Juste à côté du cœur!...») und fällt nieder. Sie steht jedoch sogleich wieder auf und sagt mit liebevoller Stimme: «Oh!...Oh!... Il y a un de mes petits soldats qui ... meurt de fatigue ... Je viens mon chéri ... Je viens, je viens! » (Théâtre I, S. 228). Darauf läuft sie von der Bühne.

Der Gesang deutscher Soldaten, der schon vorher einmal stärker, dann wieder schwächer zu hören war, kommt näher. Rufe werden laut: „Paris! Paris! Nach Paris! ...“ (Théâtre I, S. 228). Zum Schluß der Szene kommt ein deutscher Soldat auf die Bühne: «[...] *formidable, masqué, casqué, noir, bardé d'acier et de cuir* [...] » (Théâtre I, S. 228). Er versinnbildlicht das Grausame, das Abstoßende, das Willkürliche und Sinnlose schlechthin, nicht bloß durch seine äußere Erscheinung, sondern auch durch sein Verhalten: Er schießt auf einen singenden Vogel im Wald, der schon in der Szene zwischen *France* und dem *Messenger* zu hören war. Als der Vogel verstummt ist, geht er mit großen, breitbeinigen Schritten auf das Publikum zu, während der Vorhang fällt.

Das Spiel der nonverbalen visuellen Zeichen auf der Bühne hat zur Folge, daß die Bedeutung der dramatischen Rede in dem Maß abnimmt, wie die deiktischen Codes, d. h. mimische und gestische Aktionen eine dominante Funktion übernehmen. Der Auftritt des Soldaten veranschaulicht, wie der Dramatiker zur Steigerung der Emotion der Zuschauer neue Mittel einsetzt, die den verbalen Code entbehrlich machen und damit ein Höchstmaß an Aussagekraft erzeugen. Die gesamte vorhergehende Szenenphase ist angefüllt mit Informationen, welche die Situation der leidgeprüften Bevölkerung verdeutlichen soll. Der Betrachter der Szene nimmt die gewaltsam wirkende Gebärde des Soldaten als spektakuläre Pantomime wahr und verbindet den Eindruck unwillkürlich mit einer physischen Bedrohung. Das Zusammenspiel von nonverbalen und proxemischen Zeichen - letztere konstituieren sich im vorliegenden Fall als Bewegung im Raum und, sowohl der Abstand zum Publikum als auch die Aussagekraft der Gebärde und die begleitenden akustischen Zeichen tragen dazu bei, eine nachhaltige Gesamtwirkung zu erzielen. Der Zuschauer wird den Eindruck, den die vielgestaltigen Zeichen in ihrer spezifischen Kombination und Konfiguration auf ihn gemacht haben, in die Pause bzw. in den nächsten Akt mitnehmen. Er wird zusätzlich den weiter oben beschriebenen Monolog im Gedächtnis haben, in dem *France* von der «caverne de guerre» berichtet, in dem auf Grund seiner referentiellen und insbesondere seiner phatischen Funktion die „Engagierung des Rezipienten durch die Spannungsstruktur, durch epische Kommunikationsstrukturen und durch Identifikationsangebote des Textes selbst“ (Pfister, S. 161) die Voraussetzung geschaffen wird, für eine Informationsvergabe zu Ende des Akts, die ohne Worte auskommt. Ein weiterer Zeichenzusammenhang besteht zwischen dem *Messenger* und seiner Relation zu *France*.¹ Um diesen zu klären, ist es angebracht, kurz auf die Eigenheiten einzugehen, die bezeichnend für ihn sind. Der *Messenger* behält im ganzen Stück seine Rolle als eine Art Kriegsberichterstatter, wobei zu beachten ist, daß seine Informationen oft subjektiv gefärbt sein können. Sein bevorzugter Wirkungsort ist der vordere Teil der Bühne, wo er sich meistens an einer der seitlichen Proszeniumstüren aufhält.

1 Vgl. bisherige Ausführungen zu *France* und dem *Messenger* S. 207 ff und 212 ff..

Er strebt gleichsam aus dem Illusionsbereich der Bühne heraus, durch seine Verbindung zu einer imaginären Informationsquelle, von der er sein Wissen bezieht. Er beobachtet den Ablauf der Ereignisse auf dem Kriegsschauplatz, er nimmt daran teil und berichtet dem Publikum über die jeweilige Lage an der Front. Seine eingeblendeten Meldungen sind oftmals mit persönlichen Reaktionen durchsetzt, abgehackt oder auch von stichwortartiger Kürze. Der *Messenger* „sieht“ aber nicht nur das außerhalb der Bühne vor sich gehende Geschehen (vgl. die Bühnenanweisung: «*Il reste penché vers la porte du proscenium, guettant les nouvelles. [...]»* (Théâtre I, S. 204), sondern tritt auch gelegentlich in Verbindung zu einem unsichtbaren Gesprächspartner «*En communication, par la porte du proscenium, avec un interlocuteur invisible.»* (Théâtre I, S.205). Eine funktionsmäßige Übereinstimmung mit den Kommentaren der *Récitant*-Figuren in Lucrèce besteht insofern, als seine Berichte ebenfalls an das Publikum gerichtet sind und dasselbe im I. Akt auch ausdrücklich ansprechen. Daneben besteht ein Wechselverhältnis zwischen ihm und *France*.

Eine Reaktion der dramatischen Figuren auf seine Berichte findet nur ausnahmsweise statt. Auf seine Meldung von der siegreichen Schlacht am Ourcq (im II. Akt) stehen die Frauen einzeln auf und gehen in die verschiedenen Städte, deren Befreiung er verkündet hat. Die Szene, in welcher der *Messenger* zu *France* tritt, als sie allein auf der Bühne steht, bildet den strukturellen Knotenpunkt für das künftige Geschehen, das sich um *France* und den *Messenger* knüpft. Hier kommt es zwischen ihnen zu einer Partnerschaft, die gleich zu Anfang des II. Akts eine beträchtliche Handlungspartie in Anspruch nimmt (Théâtre I, S. 229 – 236).

Zwischen dem *Messenger* und *France* zeichnet sich im 2. Teil des Kampfgeschehens im II. Akt für kurze Zeit ein Gegensatz ab. Den vordergründig-sachlichen, beinahe defaitistischen Meldungen des *Messenger* stehen die lebhaft-teilnahmsvollen und optimistischen Reden von *France* gegenüber, die zusammen mit den Frauen fest an einen endgültigen Sieg glaubt und am Ende auch recht behält (Théâtre I, S. 264 – 266).

Im II. Akt ist *France* (meistens auch der *Messenger*), mit Ausnahme der Sylvie-Jacques-Szene und der Taxichauffeurszene, dauernd auf der Bühne. Doch es ergibt sich keine zusammenhängende, durchgängige Handlung um die beiden Figuren. *France* und der *Messenger* sind zwar durch ihre Partnerschaft mit dem Gesamtgeschehen verbunden, das sie beobachten und an dem sie teilhaben, von dem sie aber auf Grund ihrer Sonderstellung nicht direkt tangiert sind, so daß eine Distanz zu den übrigen Figuren entsteht. Sie begleiten die Handlung und stellen eine Verbindungslinie her, in der Weise, daß die Erklärungen des *Messenger* das Geschehen um die Frauen und Soldaten theoretisch beleuchten und so der Handlungsverlauf überlagert ist von einem Kommentar, der das Dargestellte in seiner Breitenwirkung andeutet bzw. zu erfassen sucht, indem er seine Rede an die Adresse von *France* richtet, die in erster Linie betroffen ist.

Damit hat sich die Bedeutung von *France* und *Messenger* für die dramatische Handlung gezeigt. Ihre Funktion, auch das hat sich gezeigt, erschöpft sich nicht darin, einen Handlungsstrang zu bilden, sondern ist auf eine bedeutungsmäßige Korrelation angelegt, die sie aufs engste mit dem Ganzen verbindet, die aber auch wieder darüber hinausgeht. Durch das stetige Konvergieren mit dem Gesamtgeschehen entziehen sich beide Figuren letztlich einer strikten Zuordnung zu einem gesonderten Handlungsstrang. Sie tragen nicht unwesentlich zur Schaffung und Intensivierung der Atmosphäre im Stück bei, dadurch, daß sie diese durch die von außen kommende Geschehnisspannung verdichten. Obwohl *France* und der *Messenger* die wichtigsten Verbindungsglieder zwischen dem szenischen Schauplatz und dem Kriegsschauplatz sind (solange diese getrennt bleiben), existieren doch noch eine Reihe zusätzlicher dramaturgischer Mittel, die beide Schauplätze zueinander in Beziehung setzen.

Da ist der unaufhaltsam heranrollende Kanonendonner, das Maschinen-
gewehrfeuer und der oft bedrohlich anschwellende Choral von Bach, allesamt Symbole für den vorrückenden Feind; da sind die Stimmen hinter den Kulissen und das Gejohle der feindlichen Soldaten bei der Eroberung von Städten sowie die Kommandorufe, die für die französischen Soldaten bestimmt sind, und zuletzt der Gesang der Soldaten, der gegen Ende des II. Akts eine neue Bedeutung erlangt. Der Gesang übertönt den des Feindes

und zeigt so das Umschlagen des Kampfgeschehens an.

Die Mittel sollen den Zuschauer durch ihre progressive wie auch durch ihre spontane Anwendung ins Spiel hineinziehen. Sie spannen die Nerven des Publikums oft aufs äußerste an (z. B. das Näherkommen des Kanonendonners und Chorals sowie der „Paukenschlag“ in der Szene im französischen Heerlager); sie wirken suggestiv und stimulieren die Phantasie.

B. Crémieux kritisiert diesen Sensationalismus, indem er die Kunst Obeyes mit der des *Grand-Guignol* vergleicht (« Ici comme là, c'est jouer sur les nerfs»), und verwirft sie als «évocation plastique intense ravivant physiquement les souvenirs les plus poignants». Er fährt fort:

Je sais bien que les mystères admettaient ces moyens physiques, mais nous ne sommes plus au Moyen-Age et c'est pourquoi l'anachronisme de récitants me paraît encore une facilité à rejeter. Les récitants nous ramènent à un théâtre primitif qui n'a aucune raison d'être, à un théâtre primitif qui n'était pas encore capable de faire exprimer au moment voulu, sous l'étreinte de la crise, leurs sentiments profonds par les divers personnages. Abuser des récitants, c'est éliminer de la scène le drame même, c'est tendre à nier l'essence du théâtre.¹

Die Übernahme althergebrachter dramentechnischer Mittel ist sicherlich kein Indiz für den Wert oder Unwert eines Stückes. Wie aus den Untersuchungen zur Funktion der Récitants abzuleiten ist, sind die spezifischen Verwendungsmöglichkeiten dem Drama auf vielfältige Weise dienlich.

Eine Reihe von Kritikern haben - ähnlich wie Crémieux - Obey den Vorwurf gemacht, daß er aus publikumswirksamen Erwägungen heraus exzessiven Gebrauch von dramentechnischen Mitteln in Bataille de la Marne gemacht habe und daß dabei die dramatische Rede zu kurz gekommen sei. Zu den kritisierten Mitteln zählen vor allem Geräusch- und Lichteffekte. Insbesondere der Bachsche Choral, der aus den Kulissen immer wieder an das Ohr der Zuschauer dringt, einmal mit abnehmender Intensität, dann wieder in seiner Lautstärke bedrohlich anschwellend, bis zum Aktende, als er explosionsartig von der Rückseite der Bühne ertönt und symbolisch verdeutlichen soll, wie die deutsche Armee nach und nach französisches Gebiet erobert.²

¹ B. Crémieux, « La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier », in La Nouvelle Revue française, Bd. 38 (janvier-juin 1932), S. 151 f.

² Vgl. Théâtre I, S. 218, 219, 224, 228.

Ein Beispiel, das die Verquickung der dramatischen Rede mit pantomimischen Einlagen und einer permanent bedrohlich wirkenden Geräuschkulisse, zeigt die Szene, in der France verletzt wird.

RANCE.- Juste à côté du cœur !... (*Elle regarde son flanc blessé. Elle est à genoux. Elle pleure, tournée vers la gauche par où sont sortis les soldats. Elle se relève soudain et d'une voix pleine d'amour.*) Oh !... Oh !... Il y a un de mes petits soldats qui ... meurt de fatigue... Je viens mon chéri... Je viens, je viens !
Elle se jette dehors. Explosion du choral allemand derrière le théâtre, puis dans la coulisse à gauche, de plus en plus près. Rires, joie, voix rugueuses, puis un grand cri :
 Paris ! Paris ! Nach Paris!... (Théâtre I, S. 228).

Daß die erwähnten Zeichen eine starke rezeptionssteuernde Funktion haben, läßt sich aus der Art ihrer Verwendung ableiten: Der Choral versinnbildlicht in progressiver Weise das Herannahen des Feinds und hat zu Anfang nicht dieselbe Aussagebedeutung wie zum Schluß des I. Akts, wo er dominiert. Daß der Einsatz bühnenspezifischer Mittel einer jeweils dem dramatischen Kontext entsprechenden Notwendigkeit erfolgt, läßt sich aus den abgehandelten Textbeispielen ersehen.

Auch andere Töne wie Vogelzwitschern, Trompetenklänge, Glockengeläut und nicht zuletzt Kanonendonner und Maschinengewehrfeuer sind in den Regiebemerkungen aufgeführt, eine umfangreiche Palette von Geräusch- und Toneffekten, die beinahe alle, mit Ausnahme des Bachschen Chorals, ikonischer Natur sind, da sie das Zeichen, das sie abbilden, ohne Umdeutung zu erkennen geben.

Die visuellen Zeichensysteme stellen einen weiteren Komplex dar, der in Obeyes Theater eine bedeutende Rolle spielt, wenngleich der Dramatiker der Imagination des Zuschauers immer genügend Raum läßt, indem er das Bühnenbild, die Gestaltung des Schauplatzes und die Requisiten auf ein Mindestmaß beschränkt. Die Bühnenbeleuchtung trägt ein übriges bei, um der Intention des Dramatikers gerecht zu werden. Auf anschauliche Weise wird dies in Noé demonstriert, als nacheinander die sieben Farben des Regenbogens als Zeichen des Himmels auf der hinteren Bühnenwand über dem von seiner Familie und seinen Tieren verlassenen Protagonisten erscheinen. (Théâtre I, S. 118).

Ein anderes treffendes Beispiel liefert in Bataille de la Marne die Szene,

in der *France* aus dem *off stage* auf die Bühne tritt.

Entre France par le fond. Depuis la mort du paysan, la porte du fond est devenue de plus en plus rouge.

Und etwas später:

[...] (*Elle appelle.*) Général !... Ah ! j'ai été lâchement attaquée.
Elle sort par la gauche du même pas que les soldats. Silence. La porte du fond s'éteint.
Rentre, par le fond, le chœur de femmes, en se traînant. (Théâtre I, S. 211 – 212).

Die Beleuchtung der Tür im Hintergrund symbolisiert das Blut, das zuvor beim Tod des Bauern vergossen wurde. Mit dem verzweifelten Appell von *France* an die Adresse des Generals, in dem Augenblick, da alles verloren scheint, erlischt das rote Licht an der Tür, und ein Teil des Chors der Frauen erscheint wehklagend auf der Bühne.

An diesem Punkt der Untersuchung scheint es geboten, nach den bisherigen Ausführungen zur Heterogenität der Zeichen und ihrer wechselseitigen Beziehungen einerseits und der isolierten Betrachtung der einzelnen Codes als Bestandteil der theatralischen Aufführung in ihrer Summierung andererseits, in Form eines Exkurses die Frage zu erörtern, wie man einen Untersuchungsgegenstand im Hinblick auf seine bedeutungsgebende Funktion überhaupt sinnvoll untersuchen kann, wenn ausgearbeitete Modellvorstellungen für die Analyse (eines Textcorpus einer bestimmten Theatertradition aus einer chronologisch zurückliegenden Epoche) fehlen. Auf die unterschiedlichen Aufgaben von Literatur- und Theaterwissenschaft wurde bereits in der Einleitung hingewiesen. Dennoch soll aus einem besonderen Blickwinkel auf den genannten Sachverhalt rekurriert werden.

Anne Übersfeld hat in einer Studie auf die Probleme einer Analyse der theatralischen Zeichen hingewiesen, die sich bei einer textorientierten Betrachtungsweise einstellen können. Die Methode einer Textanalyse müßte ihrer Meinung nach eine in besonderer Weise auf den theatralischen Text adaptierte Verfahrensweise sein (wie sie beispielsweise für narrative

Texte vorlegt), in der die Spezifität des Theatertexts das Wesentliche ist. Sie führt folgendes zu dieser semiologisch orientierten Operationsmethode aus:

[...] Non qu'il s'agisse de découvrir les «secrets» qui seraient cachés dans un texte de théâtre et qu'on pourrait mettre au jour: notre tâche, moins ambitieuse mais plus ardue, est de tenter de déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer *une pratique textuelle fort particulière*, mais de montrer, si possible, les liens qui unissent cette pratique textuelle et une pratique autre, qui est celle de la représentation.¹

Es geht also darum, theaterspezifische Untersuchungsverfahren einzusetzen, die das Textsubstrat im Hinblick auf seine Theatralität hin untersuchen, d. h. auf dessen spezifische Eigenart, die darin besteht, sprachliche Strukturen des Texts in ihrem Zusammenwirken in der szenischen Realisierung zu erfassen.

Die Voraussetzung dafür ist,

[...] qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des *matrices textuelles* de «représentativité»; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte.[...]²

Die Analyse eines Dramentexts muß folglich die Aufführungsdimension berücksichtigen, da der theatralische Text zunächst nicht (eigentlich) als Nachricht an einen Leser gedacht ist und demnach auch nicht entsprechend den Regeln anderer literarischer Werke untersucht werden kann. Der dramatische Text dient als Substrat der Aufführung und bildet die Grundlage eines Kommunikationsprozesses, dessen Nachricht von einer Vielzahl von Sendern (Autor, Regisseur, Schauspieler) umgesetzt und an ein Publikum übermittelt wird.

Die Aufgabe des Semiologen wäre demnach, ausgehend von einer Textlektüre, die in der Phantasie nachvollzogene Inszenierung einer Theateraufführung, in der ihm die Rolle zufällt, bestimmte «matrices de représentation» im Text ausfindig zu machen, die eine direkte Übertragung auf die Bühne erlauben: «Etablir le ou les systèmes de signes textuels qui

1 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Bd.1 (Paris, 1996) S. 8.

2 Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, S. 16 – 17.

peuvent permettre au metteur en scène, aux comédiens, de *construire un système signifiant* où le spectateur concret trouve sa place.»¹

Die bisherigen Ausführungen zeigen, daß die in der Einleitung beschriebenen Charakterisierungsmerkmale zur Bestimmung von episierenden Tendenzen für Obeyes frühe Dramen sich im Verlauf seiner schriftstellerischen Produktion graduell entwickelt haben. Die Aufhebung der Finalität läßt sich in den untersuchten Texten nur teilweise realisieren. Die Aufhebung der Konzentration kann ebenfalls nur mit Einschränkungen für Obeyes Theater gelten. Die Aufhebung der Absolutheit des Dramas hat sich bislang in den untersuchten Beispielen nachweisen lassen, womit sich ihre Bedeutung für epische Kommunikationsstrukturen im Drama zeigte. Die Überlagerung der Spielebene des inneren Kommunikationssystems durch die Einführung epischer Strukturen hat sich sowohl figurenbezogen als auch sprachspezifisch nachweisen lassen, wobei sich eine markante Entwicklung im Gebrauch epischer Techniken feststellen ließ. Sie bewirkt in Obeyes Dramen allerdings weniger eine anti-illusionistische Haltung des Zuschauers, wie sie z. B. in Brechts Theater beabsichtigt war, sondern versucht vielmehr auf einer anderen Ebene, eine Teilnahme des Zuschauers durch identifikatorische Einfühlung in das Dargestellte und emotionale Beteiligung an dessen Darstellung zu erreichen. Rezeptionsästhetisch gesehen sind die ersten Stücke Obeyes für die *Compagnie des Quinze* nicht auf eine kritische Distanz des Rezipienten zum Bühnengeschehen oder auf eine Offenlegung des theatralischen Apparats angelegt. Eine anders geartete Strukturbestimmung gilt jedoch für *Revenu de l'Etoile*, ein Stück aus der zweiten Dekade seines dramatischen Schaffens. Die Konzeption des Obeyeschen Theaters beinhaltet, wie in der Einleitung dargelegt wurde, eine Negierung weltanschaulicher Sichtweisen und Prinzipien und damit eine Ablehnung jeglicher beherrschender oder kritischer Intention seitens des Autors.

Ein weiterer Aspekt, der sich nach Pfister in besonderer Weise auf die Episierung eines Dramas auswirkt, ist dessen Raum- und Zeitstruktur. Jede Schauplatzverlagerung und Zeitaussparung hat eine Störung der absoluten Unvermitteltheit des Dargestellten zur Folge, da die präsentierte Fiktion

¹ Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, S. 8.

„[...] nicht auf ein fiktionsimmanentes Aussagesubjekt, eine Sendeinstanz des inneren Kommunikationssystems, bezogen werden kann. Sie ist vielmehr auf ein vermittelndes Kommunikationssystem zu beziehen, über das durch ein Korrespondenz- oder Kontrastarrangement von Szenen unterschiedlicher raumzeitlicher Deixis eine wechselseitige Erhellung und Kommentierung dieser Szenen erfolgt. (Pfister, S. 335).

Damit ist die Einführung epischer Kommunikationstechniken impliziert, die als Steuerungselemente der Rezeption die Aufgabe übernehmen, die Bedeutungskonstitution beim Rezipienten sicherzustellen. Die Tendenz zur Episierung steht in einem derartigen Fall in einem proportionalen Verhältnis zum Grad der Offenheit der Raum- und Zeitstruktur, was für Bataille de la Marne bedeutet, daß die Erzählfunktion aufgrund der räumlichen (und zeitlichen) Diskontinuität stärker ausgeprägt ist als in den vorangegangenen Stücken, die andere dramaturgische Voraussetzungen haben. Die Besonderheiten der Raumstruktur sind hinlänglich erörtert worden, sowohl unter dem Aspekt des Aktionsraums als szenisch präsentierter Schauplatz als auch im Hinblick auf Geschehnisse, die sich im *off stage* abspielen, ebenso die Frage, mit welchen Mitteln eine zeitliche Kohärenz für die Chronologie des Stücks geschaffen wird.

Die Bühne stellt sich als fiktiver Aktionsraum dar, der die Wortkulisse und die entsprechenden Mittel des Repertoires formaler Techniken der epischen Kommunikation in ihren Dienst stellt. Mit der Aufhebung der Absolutheit der dramatischen Kommunikation werden die materiellen Elemente der Bühnen- und Schauspielerausstattung entbehrlich, so daß ein Mindestmaß an szenischer Ausstattung genügt, um eine *communion dramatique* mit dem Publikum zustande zu bringen. Obays Theater war in hohem Maß auf die Darstellungskunst des Ensembles abgestimmt, das als kongeniales Produktionskollektiv nach den gleichen Vorstellungen und Prinzipien zusammenarbeitete.

Rückblickend auf die Darlegungen in den vorausgegangenen Kapiteln kann man feststellen, daß die dramaturgischen Konzepte, wie z. B. die Einführung von Récitant-Figuren, die Verwendung audio-visueller Effekte, die szenische Stilisierung und Symbolisierung, die Einbeziehung von pantomimischen Szenen sowie anderen beschriebenen funktionskräftigen und theaterwirk-

samen Mittel Obeys Bataille de la Marne als ein Drama im Copeauschen Sinn erscheinen lassen. Es ist ein Stück, das Zeitgeschichte präsentiert und das, auch wenn es mit Blick auf ein französisches Publikum geschrieben wurde, die Raum- und Zeitdistanz zu überbrücken und, auf gleich welches Publikum, eine kathartische Wirkung auszuüben vermag, die Betroffenheit oder, anders gewendet, Mitleid und Furcht (*eleos* und *phobos*) erzeugt.

2.4 Sonderstellung von *Loire*; Ausblick auf *Revenu de L'Etoile*

Loire

In der Reihe der Theaterstücke, die Obey für die *Compagnie des Quinze* verfaßte, nimmt Loire eine Sonderstellung ein.¹ Das vier Akte umfassende Stück ist in Frankreich erstmals am 27. April 1933 im *Théâtre du Vieux-Colombier* aufgeführt worden. Mit der Inszenierung von Michel Saint-Denis, dem inzwischen um einige Schauspieler vergrößerten Ensemble und den phantasievollen Kostümen und Masken von Marie-Hélène Dasté waren bis auf den erstmals in Erscheinung tretenden Théodore Strawinsky, der mit der Gestaltung des Bühnenbilds das Prinzip des *dispositif fixe* von André Barsacq beibehielt, die bisher bewährten Voraussetzungen für eine erfolgreiche kollektive Produktion gegeben.

Loire ist das Unterfangen, ein Thema zu dramatisieren, wie es m. E. bisher in dieser Weise noch nicht für das Theater bearbeitet wurde.² Für den Autor stellte sich das Problem der Darstellbarkeit und Aufführbarkeit eines Stücks, dessen Protagonistin ein Fluß sein sollte. Obey unternimmt den Versuch, die elementaren Gewalten eines Flusses, der in einer Überschwemmungskatastrophe über das Land und die Menschen hereinbricht, in allegorischer und symbolisch-stilisierender Weise szenisch darzustellen. Wie schon in Bataille de la Marne greift der Dramatiker wiederum zum Mittel der Allegorie, um diesmal einen Fluß in der Rolle einer personifizierten Frauengestalt als Handlungsträger auf die Bühne zu bringen. Parallelen finden sich auch in der Themenstellung zwischen beiden Stücken: In Bataille de la Marne handelt es sich um den Kampf der Menschen gegenein-

1 Für die Untersuchung des Stücks wurde die Textausgabe der Nouvelles Editions Latines (Paris, 1933) zugrunde gelegt. Textverweise werden unmittelbar im Anschluß an die Zitate in runden Klammern in Kurzform angegeben.

2 Die Mutmaßung einiger Kritiker, daß der Roman von Maurice Genevoix, Rémi des Rauches (Paris, 1922), als Vorlage gedient haben könnte, läßt sich bei einer Lektüre des Erzählwerks nicht erhärten. Die Geschichte handelt von der Loire und einer Überschwemmungsflut sowie einem Protagonisten namens Rémi. Dieser Sachverhalt läßt jedoch weder Rückschlüsse auf den Plot noch auf den Inhalt des Dramas zu. Obey verfügte über genügend Kenntnisse und Eindrücke der Loire, wie seine zahlreichen (Zeitung-) Artikel über den Fluß und seine Anwohner bezeugen, die er in den Jahren 1925-1926 für den Verlag *L'Impartial Français* verfaßt hat. Ein Teil der Geschichten ist in dem Band Loire (Grignan, 1991), S. 147-191 abgedruckt, und vermittelt einen Eindruck von der Faszination und magischen Anziehungskraft, welche die Loire auf ihn ausgeübt hat. – Auch in seinen Gesprächen mit Henry Dutilleux «Entre Cour et Jardin» (13 Folgen), die 1965 im französischen Rundfunk gesendet wurden, äußert sich Obey ausführlich über jenes Phänomen. Vgl. Vorwort zu Loire (Grignan, 1991), S. 7-8.

ander im Krieg, in Loire kämpfen die Menschen gegen Naturgewalten. Das Mittel der Stilisierung dominiert von Anfang an. Das für alle vier Akte unveränderliche Bühnenbild symbolisiert die panoramische Raumstruktur, die der Dramatiker dem Stück zugedacht hat.¹ Ein Blick auf die Bühnendekoration zeigt die stilisierte Darstellung eines Schlosses aus der Renaissance mit verschiedenen Wappenzeichen und dem Salamanderemblem von François I^{er} auf der linken Bühnenseite; rechts befinden sich Hausdächer und Kirchtürme, die in abstrahierter Form das Abbild eines Dorfs in der Touraine vermitteln sollen, das von Hügeln umschlossen und von einem Fluß durchquert wird.

Obey hat das Stück den Flußanrainern von Saint-Michel, Saint-Patrice und Ingrandes in der Touraine gewidmet. Er wollte damit sicherlich den Bewohnern der Region, den kleinen Leuten, die er als Figuren in sein Stück eingeführt hat, aber auch dem Fluß selbst, seinen Respekt erweisen und seine Bewunderung bezeugen.

Er verwendet erneut die aus den vorangegangenen Stücken bekannten strukturbildenden Elemente, wobei jedoch eine Weiterentwicklung der funktionalen dramaturgischen Instrumente zu erkennen ist. Zusätzliche Mittel wie pantomimische und ballettartige Einlagen von Einzeldarstellern oder choreographisch gestalteter Gruppenbewegung, Darbietungen von Gedichtstrophen, Liedern und Kinderreimen werden eingesetzt, um den Charakter eines dramatisierten Märchens zu erzeugen. Eine Vielzahl von Figuren tritt auf; es ist eine Welt verschiedenartiger Wesen: Außer den Menschen erscheinen Fuchs, Eule und Eiche stellvertretend für das Tier- und Pflanzenreich, und nicht zuletzt die Hauptdarstellerin *Loire*, umgeben von ihren fünf Töchtern, *Ogiluse*, *Orille*, *Ogilve*, *Ogesthe* und *Orgèle*, welche die bedeutenden Nebenflüsse der Loire repräsentieren sollen. Diese als Chor agierende Gruppe, im Text auch als *Filles de Loire* oder einfach *Chœur* bezeichnet, steht dem sieben Mitglieder zählenden *Chœur des Eaux* gegenüber der, von *Aigue-Neire* (Schwarzwasser, wegen des dunklen Sediments, das die Zuflüsse der Loire mit sich führen) befehligt, zum

¹ Vgl. Anhang 5.2, Abb. 4: Bühnenbild zu Loire.

Widersacher von *Loires* Töchtern wird. Die Chorgruppen treten gemeinsam oder als Einzeldarsteller auf, gelegentlich stehen sie auch einzeln oder als Gruppe in Opposition zu einander.

Die unterschiedlichen Akteure, wie die Eiche als Teil der pflanzlichen Natur, oder die Tiere, tragen Züge menschlicher Psychologie, eine Konzeption, die getragen ist vom Prinzip der Typisierung und Personifizierung und die an die Fabeln Lafontaines und den Roman de Renart erinnert. Die Figurenkonstellation umfaßt ein Personal, das auf drei unterschiedlichen Ebenen Bühnenaktivität entfaltet, wobei die Figuren sich auf einer Handlungs- und Spielebene befinden. Dabei kommt es jedoch nicht zu einem echten Interagieren, im Sinne von dramatischer Rede und Gegenrede zwischen den verschiedenen Ebenen. Es gibt keine verbalen Kontakte zwischen Tier, Pflanze und Mensch, ebensowenig wie zwischen dem Doppelchor und den Flußanwohnern. Eine Ausnahme bildet ein Dialog *Loires* mit dem Fischer, ansonsten findet die Kommunikation von *Loire* und ihren Töchtern nur untereinander und mit dem *Chœur des Eaux* statt. Die Reden der Tiere und der Eiche haben keinen Adressaten bei den Menschen oder bei *Loire* und den Doppelchören. Dennoch ist eine Atmosphäre gegenseitigen Verstehens vorhanden. Die Botschaften, welche die Eiche mitteilt, werden vom Bauern verstanden, der Fischer, ebenso wie die alte Hexe, versteht die Sprache von *Loire* und kann bestimmte Naturerscheinungen deuten.

Die Abgrenzung wird dadurch plausibilisiert, daß die Tiere und die Eiche dieselbe Sprache sprechen, die sich durch ihre dialektale Färbung von der dramatischen Rede der übrigen Figuren unterscheidet: Es ist tourainischer Dialekt, durchsetzt mit argotartigen Zügen, eine Sprachgebung, die den bodenständigen Charakter der dargestellten Akteure hervorhebt. Die Typisierung der Figuren ist ähnlich wie in Bataille de la Marne : *M. et M^{me} B.*, *Louise und Pierre*, *Maria*, *le Paysan*, *le Pêcheur* und *La Vieille* sind keine Charaktere mit individuellen Merkmalen, wenn man dabei auch Einschränkungen für die alte, hexenhaft wirkende Wahrsagerin und den naturverbundenen Fischer machen muß.

Die Anthropomorphisierung ist in der *Loire*-Figur konsequent durchgeführt:

Sie tritt ohne Maske auf.¹ Ihr äußeres Erscheinungsbild ist das einer betagten Dame, die unter den Beschwerden ihres Alters und unter der Hitze und Dürre des zu Ende gehenden Sommers leidet. Die einstmalige «Reine de France», wie sie sich selbst bezeichnet, wirkt imponierend in ihren schweren Kleidern, und es mangelt ihr nicht an Noblesse. Man erahnt ihre einstige Schönheit und Macht (Loire, S. 101). Sie ergeht sich in Erinnerungen an die archaisch-chaotischen Zeiten, als sie ihren Lauf frei bestimmen konnte, indem sie ihr königliches Bett ins Gestein grub, bis zu der Zeit, als die große Ruhe einkehrte und sie schließlich ihren Weg zum Meer gefunden hatte.

Loire leidet unter dem Verlust ihrer ehemaligen Machtposition. Sie denkt wehmütig an die Zeit zurück, als Könige in ihren Schlössern an ihren Ufern gastierten. Sie fühlt sich gedemütigt von den Menschen, deren Brücken sie überspannen, die ihrem Flußbett Sand entnehmen, die Wäsche in ihrem Wasser waschen, die sie einengen und ihren Lauf verändern, wie es ihnen gefällt. In ihrer ohnmächtigen Situation, in ihrem fast ausgetrockneten Flußbett, wünschen sich *Loire* und ihre Töchter eine Flut, die das ganze Land überschwemmt.

Im Gefolge der majestätisch wirkenden *Loire* treten ihre Töchter, *Les Filles de Loire*, auf.² Sie sind in schillernde Seidengewänder gekleidet und tragen Halbmasken, die sie furchteinflößend erscheinen lassen. Sie versinnbildlichen die zerstörerischen Kräfte des Wassers und gemahnen an die Erinnyen im antiken Drama. Ihre Charakterisierung ist vielschichtig angelegt: Es ist eine kapriziöse, turbulente und ungeordnete Gruppe, die in ihrem Verhalten bizarr und zugleich faszinierend wirkt. Die nixenähnlichen Wesen verbringen ihre Zeit damit, sich zu balgen und zu raufen und sich über ihre unbefriedigten Wünsche zu beklagen. Es sind hemmungslose und auch grausame Wesen, die in ihren fahlen Halbmasken befremdlich anmuten, wenn sie z. B. junge Mädchen und Burschen zu sich auf den Grund des Flusses ziehen wollen, um sie ins Verderben zu stürzen.

Als zweiter Chor kommen *Les Esprits des Eaux*, auch *Le Chœur des Eaux* genannt, ins Spiel. Sie stellen sich undifferenzierter dar. Die einzelnen Mitglieder werden, wenn sie nicht als Chorgruppe auftreten, als 1^{er} *Choreute*,

1 Vgl. Anhang 5.2, Abb. 5: Bühnenfoto.

2 Vgl. Anhang 5.2, Abb. 5 und 6.

2^e *Choreute* etc. bezeichnet. Sie treten im III. Akt in Aktion und stellen sich unterwürfig in den Dienst von *Loire*, nachdem diese sie am Ende des II. Akts auf den Plan gerufen hatte, um sie bei der Verwirklichung ihres Vorhabens zu unterstützen.

Generell ist zu sagen, daß die Masken für die Darstellung einiger Figuren im Drama von wesentlicher Bedeutung sind. Die Masken- und Kostümbildnerkunst von Marie-Hélène Dasté zielte darauf ab, das Publikum durch das Wiedererkennen des Dargestellten und der unmittelbaren Identifikation mit dem Zur-Schau-Gestellten zu vereinnahmen. Die Maske bzw. Halbmasken sind für das Stück eine dramaturgische Notwendigkeit. Die *Filles de Loire* und der von Aigue-Neire angeführte *Chœur des Eaux* sind nur schwer vorstellbar ohne Maske, da eine individuelle und ausdrucksstarke Mimik für die darzustellenden Chorgruppen, welche die Nebenflüsse der Loire repräsentieren sollen, kontraproduktiv wäre.

Wie bereits erwähnt, hat Obey offensichtlich mit seinen Tierfiguren Anleihen bei der Fabelliteratur des Mittelalters gemacht, die ihrerseits auf antike Dichter wie Äsop oder Hesiod zurückgreift. Obey übernimmt das Grundprinzip der äsopischen Fabel und stellt die Tiere als Handelnde dar, die sich wie Menschen verhalten. Sie reden sich mit ihren Gattungsnamen an und sind keine Allegorien, die für bestimmte Eigenschaften oder Vorstellungen stehen.

Obey hat dem Roman de Renart offensichtlich eine Episode entlehnt, allerdings nicht ohne sie umzuformen und entsprechend seiner dramaturgischen Intention in sein Werk einzubauen. In besagter Szene bezieht sich *Le Renard* ausdrücklich auf die mittelalterliche Quelle, wenn er sagt:

LE RENARD

[...]Oh! que j'ai faim! [...] Faut que j'invente un truc mais j'ai l'estouma vide et ma caboche derline comme un clocher de cathédrale au troisième coup de la grand'messe... (*Un petit temps : il cherche.*) J'vas essayer de pêcher ... eh ! oui, de pêcher comme Goupil-le-Grand montra, y a lôtemps, à Isengrin-l'Imbécile ... (*Il se pose, dos au public, sur le bord du monticule et laisse pendre sa queue dans l'eau.*)
Allez, mordez !¹

1 Loire, S. 121. Die Episode findet sich in der *branche* III des Fuchsromans, der aus unterschiedlichen schwankhaften Einzelerzählungen besteht. In der literarischen Vorlage, zeigt der Fuchs dem Wolf, wie er durch ein Loch in einem zugefrorenen Teich Aale fangen kann, indem er einen Eimer an dessen Schwanz bindet, den jener nur hochziehen braucht, wenn er sich mit Beute gefüllt hat und dadurch schwer geworden ist. Der Leichtgläubige friert jedoch im Eis ein, und es kommen Jäger, von denen einer, der den Wolf töten will, nur dessen Schwanz über dem Eis mit seinem Schwert abtrennt, so daß der Verstümmelte noch einmal mit dem Leben davonkommt. Le Roman de Renart, extraits, hrsg. von M. Boyon und J. Frappier (Paris, 1937), S. 29 - 34.

Die Szenenphase erinnert in ihrer naiv-komischen Art an Szenen in den sog. *divertissements*, den possenartigen Darbietungen, ähnlich wie in den *lazzi* der *Commedia dell'arte*, die zur Unterbrechung des Spielflusses dienen sollten. Obey gestaltet das Ende der Episode allerdings für seine Zwecke um: Er läßt die Szenenausschnitt mit einer possenhaften Überraschung enden.

LE RENARD

[...]Ren à frire par icite... Essayons l'autre coin.

(Il s'installe, face au public, sa queue pendant au lointain du monticule, attend, jubile et dit :)

Ça y est!... ça mord !... Chut !... *(Un petit temps.)* Aïe! Aïe! Aïe!... C'est un gros !... Attention !

(Il « ferre » et ramène Orgèle, pendue à sa queue.)

LE RENARD

Berdasse!

ORGÈLE *(riant)*

Ha ha ha!...

LE HIBOU *(riant)*

Hou-ou-ou !... (Loire, S. 124).

Die aus den Travaux de la Vigne bekannten Elemente, Improvisation und Pantomime, Dialog, Tanz und Lieder, sind sämtlich in Loire wiederzufinden.

Zu den im Stück mitwirkenden Akteuren gehören weiterhin die Eule und die Eiche. Die Tiere tragen Kostüme, wie sie dem Zuschauer bereits aus Noé bekannt sind. Die Masken und Kostüme sind keine naturgetreuen Nachbildungen, sondern versuchen, durch eine Mischung von Phantasie und allgemeinen, gelegentlich auch volkstümlichen Vorstellungen, den wesentlichen Charakter des Darzustellenden wiederzugeben. So ist die Eiche in ein langes Gewand gekleidet: Sie trägt eine Gesichtsmaske mit menschlichen Zügen und bietet keineswegs ein realistisches Erscheinungsbild, sondern vermittelt durch ihr knorriges und borkiges Aussehen den Eindruck von einem alten Baum.¹

Alle handelnden Figuren werden im I. Akt eingeführt (mit Ausnahme des *Chœur des Eaux*). Loire wird vor ihrem ersten Auftritt am Ende des I. Akts indirekt charakterisiert, indem sie unterschwellig in den Reden der *dramatis personae* auftaucht. Das Aufbauprinzip von Loire stellt sich als eine Aneinanderreihung von kaleidoskopisch anmutenden Folgen von kurzen

¹ Vgl. Anhang 5.2, Abb. 7.

Auftritten dar, mit häufig wechselnden Akteuren und oftmals abrupten Übergängen. Wenn man, wie in der Einleitung beschrieben, die Szene als Aufbaueinheit des Dramas versteht, so fehlt eine solche durchgängig konsistente Szenenführung bzw. Szeneneinteilung. Der Dramenaufbau ist nachdrücklich gekennzeichnet durch abwechselnde chorische und dialogische Szenen sowie choreographisch gestaltete Gruppenbewegungen und von Tanz- und Pantomimeneinlagen, Kinderreimen und Beschwörungsformeln. Das Stück ist daher als Lektüre schwer zugänglich; für Loire gilt in besonderem Maß, was für ein Theaterstück im allgemeinen zutrifft: Drama bedeutet nicht Erzählung, es ist die Darbietung einer Geschichte; es lebt erst durch die Aufführung. Eine systematische Segmentierung ist daher kaum möglich und soll deshalb nur skizzenartig für den ersten Akt durchgeführt werden.

Zu Anfang des Stücks werden die Zuschauer mit der allgemeinen Ausgangssituation vertraut gemacht. Es ist Oktober, und M. und M^{me} B. aus Paris sind im Begriff abzureisen. Sie unterhalten sich über ihren Urlaub und darüber, daß der Fluß infolge der großen Dürre fast ausgetrocknet ist. *La Vieille* tritt auf und rät ihnen abzureisen, indem sie ironisch auf die bevorstehende Winterzeit anspielt. *Loires* Töchter kommen nacheinander auf die Bühne und berichten über die alljährliche Krise von *Mère Loire*. Ihre Reden sind voller Andeutungen. *Ogiluse* kündigt vorausdeutend an:

OGILUSE

[...] Et je vous promets un petit hiver de chahut, de branlebas... un de ces Trafalgar !

ORILLE

Ne te fâche pas. Chaque année, tu sais bien, au commencement d'octobre... (Loire, S. 24).

Nach ihrem Abgang betritt die Eiche die Bühne, wo sie auf den Fuchs trifft.

(Entre, par le fond droite, le Chêne. C'est un grand personnage brun et noir, demi-masqué. Il fait deux ou trois pas lents et silencieux et s'arrête vers le milieu fond de la scène. Puis il appelle :)

LE CHÊNE

Renard !

(Le Renard fait un bond des quatre pattes sur place, puis s'étire peureusement vers la droite.)

LE RENARD *(s'étant retourné)*

Ah ! c'est vous, bon grand chène ? (Loire, S. 28).

Sie unterhalten sich über die Jagd, und der Fuchs beklagt sich über die schlechte Jagdsaison. Als der Ruf von *Loire* wieder zu hören ist, reagieren beide ängstlich. Die Bühnenanweisung beschreibt ihr Verhalten mit den folgenden Worten:

[...](*Le Renard s'écrase entre ses pattes, tête et ventre contre terre. Le Chêne, très droit, se tourne à demi vers le fond. Il a l'air d'un phare. Silence. Un temps.*)

(*Deuxième appel de la Loire :*) Ha-haaa !...

(*Le Renard bondit, puis se met à trotter, de droite à gauche, de gauche à droite, comme font les bêtes en cage.*) (Loire, S. 30).

Der Fuchs muß sich in Sicherheit bringen, als der Fischer sich nähert. Die Nebentexte zu dieser Szene, ebenso wie zu den vorangegangenen, enthalten zahlreiche Hinweise in Form von audio-visuellen, pantomimisch-gestischen und proxemischen Zeichen, welche die Bühnenaktivität konkretisieren.

LE CHÊNE

Ce qu'il y a, Renard ... (*S'interrompant.*) Ecoute un peu! (*On entend un bruit rythmé venir du fond gauche.*) Musse-toi vite, voilà un homme.

(*Le Renard se coule vers la droite, premier plan, et entre dans la coulisse.*)

(*La lumière a un peu baissé et changé. On voit apparaître, au fond gauche, en contrebas, la tête et le buste d'un pêcheur qui est censé dans sa barque, en train de relever une nasse. Puis le pêcheur monte sur la scène et, tout en essuyant ses mains à son pantalon, reste un moment à regarder l'eau.*) (Loire, S. 31).

Der Fischer führt ein Selbstgespräch und äußert sich verwundert, daß der Hecht vor seinen Augen Beute macht und sie sogleich gierig verschlingt. Er erzählt dem Bauern von seiner merkwürdigen Beobachtung. Dieser berichtet, daß der Hahn zu jeder Nachtstunde gekräht habe, was ebenfalls außergewöhnlich ist. In einem für das Publikum nicht vernehmbaren *à part* gibt der Fischer dem Bauern seine Erklärung für diese Vorkommnisse: Das Schlüsselwort ist «les eaux», der Rest bleibt dem Publikum verschlossen. Maria, eine Frau aus dem Dorf, erscheint auf der Bühne. Sie überbringt die Nachricht vom Tod eines weisen, alten Dorfbewohners namens Laurent, dessen letzte Worte eine Warnung vor *Loire* waren.

Die bunte Folge von Auftritten wird fortgesetzt mit Pierre und Louise, einem

Liebespaar. Louise ist ein ängstlicher Charakter; sie fürchtet sich vor dem Schrei der Eule und verliert endgültig ihre Fassung, als *Orgèle*, die sich hinter der Eiche verborgen hielt, ihr anzügliche Komplimente macht. *Ogiluse* erscheint auf der Bühne und macht ihrer Schwester wütende Vorwürfe, weil sie auf ihrem Gebiet den Menschen nachstellt. Nach einer kurzen Auseinandersetzung umarmen und küssen sich beide Schwestern, was als fatales Vorzeichen anzusehen ist, da die freundschaftliche Geste der beiden Loiretöchter nichts Gutes verheißt. *Ogiluse* wendet sich an die Eiche und macht eine unheilvolle Ankündigung:

OGILUSE

Grand arbre! ô grand arbre!... Je me roulerai bientôt, en riant, à tes genoux... Je monterai bientôt mes seins jusqu'à ta rude vieille poitrine... Alors, je ... (Loire, S. 44).

Alle diese Vorzeichen deuten auf nahendes Unheil hin und verdichten sich weiterhin, als *La Vieille* erneut erscheint und geheimnisvolle Andeutungen und Gesten macht. Sie scheint die Sprache der Loiretöchter zu verstehen und ist imstande, die beiden zu erkennen, obwohl sie sich in ihrer Verkleidung fast unsichtbar gemacht haben: *Orgèle* stellt einen Strauch dar und *Ogiluse* ist ein efeubehangener Baum.

Nachdem die Alte abgegangen ist, begeben sich die beiden Töchter pfeifend und spuckend auf den Weg ins Dorf, wobei sie ausgelassene beschwörungsartige Gesten machen und üble Sprüche in Richtung der Alten von sich geben.

OGILUSE

Ah! carogne! Tête de mort!

ORGÈELE

Sang croupi! Os pourris!

OGILUSE

Chair à corbeau !

TOUTES DEUX

You-ou-ou !

(Elles crachent sur le village. Entre Ogilve, par le fond gauche.) (Loire, S. 46).

Die dritte Schwester berichtet von *Mère Loire*, die nach einer beschwerlichen Nacht schlecht gelaunt sei und schlaftrunken von großen Vorhaben geredet habe. *Ogiluse* kündigt an, daß sie diesmal Anführerin sein möchte, wenn es losgeht. In ihre Unterhaltung platzt der spektakuläre Auftritt von *Loire*, der durch umfangreiche Bühnenanweisungen eingeleitet wird,

die einerseits auf die Figuren, andererseits auf den Kontext bezogen sind, indem sie Instruktionen für die szenische Realisierung enthalten.

(*Court silence. On entend, loin, l'appel de la Loire:*) Hahaaa !

OGILUSE

Ah! Mon Dieu! (*Nouvel appel, plus proche :*) Ha-haa !...

ORILLE

Elle vient!

(*Le renard regagne d'un saut sa place au premier plan droite, et se tapit. Le hibou bat des ailes. Les filles se rangent, le dos tourné à la gauche de la scène et guettent vers le fond.*)

(*Troisième appel (encore plus proche :)*) Ha-haa !...

(*Bref chœur de bêtes derrière le théâtre. Silence. Les paysans (hommes et femmes) sortent silencieusement de la droite sur le tréteau et regardent dans la nuit sous la lampe du village. Ils parlent tous à voix graves et confuses. C'est comme un grand murmure de messe basse. Puis ils rentrent sans bruit dans la coulisse. Restée seule, une femme (Maria) éteint la lampe et s'en va. Silence. Le hibou allume ses gros yeux ronds.*)

(*Entre rapidement par le fond Ogesthe.*)

OGESTHE

Voilà maman ! (Loire, S. 49).

Mit diesem *coup de théâtre*, womit die optische Wirkung der (elektrisch) leuchtenden Augen der Eule auf der ansonsten dunklen Bühne gemeint ist, begleitet von den vorangehenden Aktivitäten der Dorfbewohner, deren Sinn sich dem Zuschauer sicherlich nicht sogleich erschließen wird, betritt die Hauptdarstellerin die Bühne, gefolgt vom *Chœur des Eaux*, den Winterwassern.

Die Atmosphäre des Märchenhaften wird durch den Einsatz aller zur Verfügung stehenden theatralischen Mittel zur Gestaltung der Szenenbilder und der poetischen Sprache geschaffen. Dazu kommen zahlreiche spielerische Einlagen und ein Gespinnst von Andeutungen und Anspielungen auf das kommende Geschehen, welches verstärkt wird durch das Ineinandergreifen der verschiedenen Ebenen, denen die Darsteller zugehören: Die Vorahnungen von einem herannahenden Unheil werden durch die Dorfbewohner und die Lebewesen der Natur artikuliert und stehen im Gegensatz zu *Loire*, *Les Filles de Loire* und dem *Chœur des Eaux*.

Zu Anfang des II. Akts ist das Bühnenbild unverändert gegenüber dem vorangegangenen Aktschluß.

Loire erinnert sich voller Nostalgie an die Macht, über die sie einst verfügte. Der Verlust ihrer Machtposition läßt das Verlangen in ihr aufkommen, sich an den Menschen zu rächen. Sie wird in ihrem Ansinnen von ihren Töchtern und von ihren Hilfstruppen unterstützt, die von *Aigue-Neire* angeführt werden. Die zerstörerischen Kräfte formieren sich im II. Akt und treten im III. Akt in Aktion.

Das erste Vorzeichen für die kommende Katastrophe ist das Ansteigen des Flusses, der das ufernahe Land überschwemmt.

Aus der Vielzahl der dramaturgischen Mittel, deren sich Obey bedient, um die Verunsicherungen und Vorahnungen der Anwohner des Flusses zu veranschaulichen, soll eines herausgegriffen werden, das er als Baustein in Copeaus Schauspiel L'Illusion (1926) vorgefunden hat.¹

(Juste sur la sortie du pêcheur, entrent par le tréteau Maria et Louise, faisant mine de porter des ballots de linge à bout de bras.)

MARIA *(du tréteau)*

Hoho !... Nous n'aurons pas grand'route à faire pour couler notre lessive.

(Elles descendent s'agenouillent au bord du proscenium et se mettent à laver. Un temps.)

LOUISE *(se redressant)*

Je suis jeune, je sais bien, mais je n'ai encore jamais vu l'eau monter par ici.

MARIA

Moi qui ne suis plus toute jeune, je ne l'ai jamais vue non plus. (Loire, S. 71 - 72).

Die bei Copeau als Pantomime angelegte Waschszenen ist bei Obey ebenfalls als solche dargestellt, diesmal allerdings begleitet vom Dialog der beiden Wäscherinnen und der zusätzlich auftretenden Figuren, die durch ihre Äußerungen das Bild von einer ansteigenden Flut noch verstärken. Der Fluß schwillt an, und die von *Loire* geweckten Rachegeister kommen über das Land in Angriffswellen, die an Wucht ständig zunehmen, bis die ganze Region im Wasser versinkt.

Der Gipfelpunkt der dramatischen Handlung liegt im III. Akt, der von einem

¹ J. Copeau, L'Illusion, jeu théâtral. Service Photographique de la Bibliothèque Nationale (Paris, 1980). Die Szene wird von Jacques Prénat in seinem Artikel «Visite à Copeau», in Latinité, No. 10 (déc. 1930), S. 396, als Beispiel für die mimische Darstellungskunst der *Copiaus* angeführt.

lyrischen, wie eine Beschwörung wirkenden Vortrag des *Chœur des Eaux* eingeleitet wird.

LE CHŒUR DES EAUX (*scandé par la batterie*)

Pâles, verts, lisses, froids,
Tremblants, mouvants, fuyants, glissants,

1^{er} CHOREUTE

L'œil mort,

2^e CHOREUTE

La chair molle,

3^e CHOREUTE

L'os fragile,

4^e CHOREUTE

Le sang blanc,

AIGUE-NEIRE

Chacun de nous désarmé,

LE CHŒUR

Mais, tous ensemble, irrésistibles, nous voici !

AIGUE-NEIRE

Avec notre rire innombrable,

LE CHŒUR

Mais noir !

LE PAYSAN

C'est une crue, une grosse crue, on ne peut pas dire le contraire, mais nous avons déjà vu ça. (Loire, S. 91 - 92).

Vergleicht man die dramaturgische Konzeption des Chors in Loire mit der in Noé und Bataille de la Marne, so wird man eine neue Funktion hinsichtlich der Verwendungsform feststellen. In den vorangehenden Stücken war der Einsatz dieser Figurengruppe auf wenige chorische Szenen beschränkt, um eine ganz bestimmte Wirkung an speziellen Punkten der

Handlungsentwicklung zu erzielen. In Loire stehen sich zwei zuweilen rivalisierende Chöre gegenüber, (Loire, S. 139 ff.) die voll in das dramatische Spiel einbezogen sind. Hatte der Chor in Bataille de la Marne eher eine passive Rolle innerhalb des Spielgeschehens, so tritt er in Loire als *Chœur double* aktiv in Aktion. Es ist die Rolle der beiden Chorgruppen, *Loire* bei ihrem destruktiven Plan zu unterstützen. Sie treten zumeist als Gruppe auf; es lösen sich aber auch Einzelfiguren aus dem Chor, wobei die beiden Wortführerinnen *Orgèle* und *Aigue-Neire* dominieren. Durch sie wird das Werk der Zerstörung in Szene gesetzt. Der Chor ist dramaturgisches Gestaltungsmittel: Der Angriff der Wasserfluten wird eingeleitet durch ein rhythmisches, beinahe tänzerisches Gebaren der *Filles de Loire* und ein anschwellendes Aufschreien des Chors. Die Geräuschkulisse verstärkt sich im Lauf des Handlungsfortgangs und wird zu einem Heulen, instrumental verstärkt durch eine Folge von Schlagzeugtakten, die sich vom *mezzo-forte* bis zum *crescendo* an Intensität steigern und von Paukenwirbeln begleitet werden. Das Anschwellen der Flut wird dargestellt durch die choreographisch ausgeführten wellenartigen Gruppenbewegungen der *Filles de Loire* und des *Chœur des Eaux*, die sich zu Anfang langsam und tänzerisch über die Bühne bewegen, dann in Schüben vorwärts streben, um schließlich mit unkontrollierten, orgiastischen Körperverschraubungen die Überschwemmungskatastrophe zu simulieren. Die von der *Compagnie des Quinze* gepflegten schauspielerischen Fertigkeiten, zu denen Tanz, Ballett und Akrobatik zählten, sind Künste, die ihre Wirkung ohne Sprache entfalten können: Der dramatische Dialog tritt weitgehend in den Hintergrund und findet nur noch fragmentarisch oder in stichomythischer Wechselrede statt, oft verstärkt durch Schreie.¹

Das szenische Spiel mit Tanz und Gesang ist ein Charakteristikum

¹ Vgl. A. Obey, Loire, S. 110. Im gesamten Drama lassen sich Anklänge an das Nô-Spiel erkennen. Die stilisiert vorgetragene ballettartige Szene ersetzt in einem Augenblick höchster Spannung die dramatische Rede und erinnert in ihrer Konzeption und Realisation an das Nô-Theater. Der Gebrauch der Halbmasken zeigt, ähnlich wie im Nô-Theater, daß es nicht darauf ankommt, mimische Zeichen im Bereich der Augen- und Mundzone hervorzubringen. Auch die unartikulierten Rufe und Schreie der *Filles de Loire* und des *Chœur des Eaux* setzt der Dramatiker als Mittel der emotionalen Steigerung ein und läßt eine gewisse Anlehnung an die Darstellungskunst des Nô erkennen. Weiterhin sind bestimmte Textpassagen von einer oftmals feierlich-lyrischen und rhythmisch geprägten Sprache getragen, was ebenfalls für eine sprachlich-stilistische Nähe zum Nô-Spiel spricht.

des Obey'schen Theaters. Der Angriff der Wasserfluten wird in tänzerischer Form dargestellt: Der Darstellungsmodus des Sprechens wird durch Bewegung und Pantomime ersetzt oder zumindest maßgeblich unterstützt; die dramatische Rede als Sprechakt wird durch einen anderen Code substituiert, wodurch ein neuer, performativer Aspekt dominiert. Kommunikationsspezifisch gesehen ist Tanz das künstlerische Ausdrucksmittel *par excellence*: Gérard d'Houville, ein Kritiker der Aufführungen der *Compagnie des Quinze*, soll mit seiner Beschreibung der Klimax des Stücks an dieser Stelle zitiert werden, um die Dimension der Theateraufführung und Bühnenwirkung in etwa zu veranschaulichen.

[...] L'assaut en est réglé avec un art parfait. Loire le dirige et la troupe des affluents, vivants ondoyants et procédant par avancements rampés puis par bonds rythmiques, donne une frissonnante impression de limon remué, d'écume, de vase pâle. Les longues robes d'un brun de boue, les têtes et les épaules d'un blanc gris de bouillonnement, tout cela progressant, se soulevant comme une vague, produit le plus étrange effet.[...] ce « chœur des eaux »[...] qui doit aussi psalmodier la chanson du vent et des ondes, s'étirer, se pencher, ramper, bondir et donner l'impression d'un danger fluide et inexorable. Les filles de Loire se joignent à ce chœur. Et elles encerclent les marches du seuil d'un tel élan et d'un tel remous de jupes argentées qu'elles sont vraiment le vague suprême, le danger qu'on ne peut plus fuir, et auquel répondent les cris des femmes, les ordres des hommes, et les coups précipités des tambours villageois appelant à l'aide et tapant l'alerte.¹

Der Tanz mit den ihm inhärenten Eigenschaften macht Worte überflüssig, die Bewegung wird zum Komplement des Worts. Erinnerung sei an Molière, der in einigen Komödien Ballettszenen einfügt, z. B. in L'Amour médecin (1665), Le Bourgeois gentilhomme (1670), Le Malade imaginaire (1673), wobei diese nicht als Beiwerk dienen sollten (s. die entsprechenden Untertitel), sondern konstitutiver Bestandteil des Gesamtwerks waren.

Henri Gouhier macht folgende Aussage zur Funktion des Tanzes im dramatischen Spiel:

C'est avec ses qualités propres que la danse, sans mimer le théâtre, demeure comme composante dans la synthèse dramatique. Elle lui apporte son pouvoir d'expression qui, très limité comme faculté de signification, a, comme faculté de communication, le privilège d'être la seule langue à peu près universelle. Elle lui apporte surtout sa grâce qui s'ajoute à la vertu divertissante du drame : car la tragédie la plus sombre est, par essence, divertissement.²

1 G. d'Houville, Rezension der Aufführung der Compagnie des Quinze, Le Figaro (3 mai 1933), in Histoire de la Compagnie des Quinze, vol. 5, Bibliothèque Nationale, handschriftlich angegebene Seitenzahl, S. 127.

2 Henri Gouhier, L'Essence du théâtre (procédé de quatre témoignages par Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty) (Paris, 1943), S. 150.

Die entfesselten Wasserfluten überschwemmen Häuser, Dörfer, das ganze Land; weder Mensch noch Tier werden verschont. Im Anschluß an die Darstellung der Überschwemmungskatastrophe folgt in Form einer *Enumeratio*, (wie sie schon aus Bataille de la Marne bekannt ist) eine von den Loiretöchtern psalmodierend vorgetragene, detaillierte Aufzählung der Zerstörungen, die sie angerichtet haben, die hier nur auszugsweise angeführt werden soll:

OGESTHE

Tous le pays qui va des montagnes à la mer, du sud au nord, de l'est à l'ouest, Roanne, Orléans, Blois, Tours, Saumur, Angers...

ORILLE

Chisseaux, Chenonceaux, Civray-sur-Cher, la Croix-de-Bléré, Dierres, Francueil, Saint-Martin, Véretz, Larçay, Saint-Avertin, Villandry, Savonnières, Joué...

[...]

OGILVE

Les rives, les champs, les bois, les prés, les jardins, les parcs, les maisons, les fermes, les châteaux, les forêts, Saché, Artannes, Cormery, Montbazou, Azay...

OGILUSE

Tours en ruines ! Le séminaire, les églises, les couvents, les cimetières, les casernes, la prison, la gare, les rues, les places, les ponts, les usines, l'hospice, le lycée...

LOIRE

Hooo !

LES FILLES

Ravagés !

LES EAUX

Hooo !

LES FILLES

Ravagés ! Ruinés! Démolis! Rasés!

LOIRE, LES EAUX, LES HOMMES, LES BÊTES, LE CHÊNE

Hooo !... (Loire, S. 111- 112).

Loire fühlt sich wieder zurückversetzt in die Zeit ihrer Entstehung:

LOIRE

Ah! Je me souviens ! Je me souviens ! C'était ainsi au commencement. Vous m'avez rendu la mémoire. Dansez ! Dansez ! Dansez ! C'est bien ainsi que nous dansions. Et les montagnes dansaient aussi. Elles nous faisaient danser... sur leurs genoux. Elles étaient plus remuantes que la mer. Il y avait de grandes tempêtes de montagnes. (Loire, S. 115).

Es gibt eine Reihe poetischer Bilder, die, in rhythmische Prosa gefaßt, manchmal an Claudel erinnern.

Der Duktus des Szenenaufbaus folgt einem Konstruktionsprinzip, das stark in sich zergliedert ist und aus aneinandergereihten Sequenzen kurzer episodenhafter Szenenphasen oder Einschüben besteht, ohne einen zwingenden kausal-logischen Zusammenhang erkennen zu lassen. Das bedeutet jedoch nicht, daß die dramatische Handlung auseinanderzufallen

droht. Die Handlungssegmente sind durch unterschiedliche strukturierende Elemente miteinander verbunden, so daß durch die Interrelation der Zeichensysteme und zusätzliche Verklammerungen eine verdichtete Atmosphäre des Märchenhaften geschaffen wird. Dazu tragen lyrische Einlagen ebenso bei wie die Wirkung der Masken und Kostüme der Figuren, die Kunst der choreographisch gestalteten Auftritte der Chorgruppen mit Pantomimen, Gesten und Körperhaltungen, die zum Ausdruck von verschiedenartigen Gefühlen, Ängsten oder Seelenzuständen eingesetzt werden. Der Ruf der Eule und das Klopfen des Grünspechts, der Regen ankündigt, die Stimme der Eiche, in ihrer eigenen Sprache, die Wut des Flusses, der Chor der Töchter und der Chor der Winterwasser, der Alarm des Glockengeläuts, die Rufe der Dorfbewohner, die rezitativischen Reden und die Schreie der Chöre stellen eine weitere Komponente des Zusammenwirkens der Aufbauelemente dar, die der Dramatiker benutzt, um in der Imagination des Zuschauers die Welt des Märchens zu erzeugen. Dazu kommen noch die optischen Zeichen, wie Beleuchtungseffekte, und die Ausgestaltung des Handlungsorts, letztendlich alle bisher erwähnten Zeichen und Bedeutungen.

Das stilisierte Modell eines Dorfs mit den beiden angedeuteten Flußufern bietet dem Zuschauer assoziativ Anhaltspunkte für die räumliche Strukturierung des Stücks, ohne den Bühnenraum in einen realistischen Rahmen zu zwingen. Eine solche Verfahrensweise läßt der Phantasie freien Lauf und legt sie nicht durch eine illusionistisch aufbereitete Szenerie fest. Auf der von André Barsacq konzipierten Bühne, die in Loire von Théodore Strawinsky übernommen wird, konnte nur ein anti-realistischer Aufführungsstil praktiziert werden, der die Voraussetzung für Obeyes Theaterarbeit war. Das Produktionskollektiv forderte quasi die dramaturgischen Mittel, und der Dramatiker nutzte die Möglichkeiten, die er durch die Aufführungstechniken des Ensembles erhielt. Die Struktur von Loire ist also eng auf die *Compagnie des Quinze* abgestimmt, und es stellt sich einmal mehr die Frage, ob eine Aufführung des Stücks ohne die Perfektion des Ensembles hätte realisiert werden können.

In Loire nehmen expressive künstlerische Techniken wie Pantomime, Tanz und Improvisation, ballettartige Gruppenbewegung, chorische Szenen mit lyrischen Passagen, rhythmisch skandierten Reimen und Gedichten einen dominierenden Raum ein. Dazu kommen mannigfaltige Einschübe von szenischem Spiel, welche die Spanne von pantomimischem Vortrag, infantil-lustigen Wortwechselln mit Kasperletheatereffekten bis zu den skurrilen episodischen Auftritten der *Vielle* umfassen, die den Zuschauer zum Lachen bringen sollen.

Mit den szenischen Einlagen, die der *Commedia dell'arte* entstammen könnten, bewegt sich Obey auf den von Copeau angelegten Pfaden der Improvisation von Rollentypen und der daraus resultierenden Komik durch einen schlagfertigen Dialog. Die Tiere und die Eiche unterhalten sich über ihre augenblickliche Lage nach der großen Flut. Die Eule, die von der Überschwemmung verschont geblieben ist und sich schon als «empereur» der Tierwelt sieht, wird vom Fuchs zurechtgewiesen, als sie mit ihren dämmlichen Kommentaren der Eiche zu nahe tritt.

LE HIBOU

J'ai ren senti, j'ai ren senti!

LE RENARD

Ecoute, toi. Je ne prise guère ta viande : t'es coriace et tu sens la mort, mais je te jure que si tu bées encore du bec, c'est de toi que je déjeunerai. Entends-tu, Hubeau ? roi Hubeau ? (*Au chêne:*) Ouai, tout à l'heure , ce boban-là se croyait roi!...

LE HIBOU

Faut pas le dire ! Faut pas en parler !

LE RENARD

Eh ! ben, clos le bec !

LE HIBOU

Cloc ! (*Bruit du bec qui se ferme.*) (Loire, S. 122).

Die Eule besitzt teichoskopische Fähigkeiten und kann von ihrem angestammten Platz («*sur son dispositif au fond*») die Gegend überblicken:

LE CHÊNE

Peux-tu vouère loin, là où tu es ?

LE HIBOU

Par icite (*gauche*) jusqu'à Tours ; par la (*droite*) jusqu'à Saumur ; par en arrière jusqu'à Azay ; par en devant jusqu'à Bourgueil.

LE CHÊNE

Qu'est-ce que tu vouées ?

LE HIBOU

L'ieau !

LE CHÊNE

Et puis ?

LE HIBOU

Ren que l'ieau !... L'ieau qui marche, l'ieau qui dort, l'ieau qui court. (Loire, S. 107).

Das typenhafte Trio, die weise Eiche, der schlaue Fuchs und die dümmlich wirkende Eule, bringt in dem Stück, durch sein spezifisches *enactment*, den für die *Compagnie des Quinze* charakteristischen Aufführungsstil voll zur Geltung und ist dabei keineswegs mit dem Manko einer *pathetic fallacy* behaftet. Zur Schaffung der im Stück dargestellten Märchenwelt bedient sich der Dramatiker einer dialektal gefärbten, obsoleten, aber effektvollen Sprache mit ungewohnten Bildern, ausdrucksstarker Diktion und wirkungsvollen Wiederholungen. Er integriert immer wieder kleine Szenen aus der Tierwelt in einen Kontext, dessen Akzeptanz durch den Zuschauer von Anfang an gesichert scheint, da die fiktiven Aussageobjekte keinen Anspruch auf eine realistische und damit ernsthafte Interpretation erheben. Der Zuschauer wird sich bereitwillig dem ästhetischen Vergnügen hingeben, das die drei Figuren durch ihren Humor verbreiten und durch die Einblicke, die sie in ihre besondere Lebenswelt gewähren, wenn er sich auf die Konvention einer derartigen Schaustellung eingelassen hat.

Daneben gibt es Spielszenen mit Gedichteinlagen, die das übermütige Treiben der Loiretöchter zeigen und als weiteres spielerisches Element das Stück beleben. Der Zuschauer wird durch die ausgelassene Spielfreude, den Rhythmus und die Intensität, die gesteigerte Eindringlichkeit des Dargestellten mitgenommen in die Welt des Theaters.

OGILVE

Ah! mes petites sœurs, penser que nous revoilà toutes !

OGILUSE

Oui ! Prêtes à rire ! à chanter ! à jouer !

ORGÈLE

On joue ? On joue?

LES TROIS AUTRES

Allez !

ORILLE (*touchant ses sœurs l'une après l'autre*)

Am, Stram, Gram,
pique et pique et colegram

LES AUTRES FILLES (*ravies*)

Bourre et bourre et ratatam. (*Imitant le jazz :*)

Boum da tzinn et tzinn da tzann !

(*Rire, puis bref silence du fond duquel sort la voix d'Ogesthe.*) (Loire, S. 132).

Loire zählt zu den Theaterstücken, die am meisten von der kultivierten Darstellungskunst der *Compagnie des Quinze* profitieren, deren Charakteristikum die von Copeau geforderte kollektive Theaterarbeit war, die sich voll und ganz in den Dienst der dramatischen Produktion stellen sollte.¹ Wie schon an anderer Stelle erwähnt, ging die Kooperation von Dramatiker und Ensemble so weit, daß die aufbautechnische und dramaturgische Konzeption der Stücke auf das vorhandene schauspielerische Potential ausgerichtet und abgestimmt war und somit der Text eines Stücks dessen Realisierung implizierte, was bedeutet, daß die Aufführungstechniken der Theatertruppe zum integrierenden Bestandteil der strukturellen Konzeption der Dramen wurden. Abschließend ist für Loire festzuhalten, daß die aufgeführten äußerst effektvollen kinesischen Bedeutungssysteme, im Verbund mit den anderen ihnen zugeordneten Zeichen, ein substantielles strukturelles Element des Stücks darstellen.

Einige Bemerkungen zum Schluß des Stücks: Die positive Auflösung ergibt sich durch einen Wandel in der Gesinnung von *Loire*. Der Zuschauer wird in diesem Märchenspiel nicht unbedingt eine schlüssige Erklärung für den Rückgang der Fluten erwarten. Es hat den Anschein, als tue *Loire* das Unheil leid, das sie über die Menschen gebracht hat. Vergebens tritt *Aigue-Neire* auf den Plan und beschuldigt *Loires* Töchter des Verrats an ihrer gemeinsamen Sache. Diese erlahmen sichtlich in ihren Attacken, und so treten die aus den Fugen geratenen Naturgewalten den Rückzug in ihre angestammten Standorte an, nachdem sie es ihren Peinigern heimgezahlt haben. Frohlockend kehren die Tiere zurück und bedanken sich bei den Töchtern, daß sie den Wasserfluten Einhalt geboten haben. *Les Filles de Loire* bringen frisch gepflückte Weintrauben von ihren Ausflügen in die Weinregion mit, die *Loire* sogleich sachkundig nach ihrer Provenienz

¹ Copeau beschreibt in seinen Souvenirs du Vieux-Colombier (Paris, 1931) S. 93-94, wie die von ihm praktizierte schauspielerische Grundausbildung, die auf die Bildung eines Teams bzw. eines *Chors* (wie im antiken Drama) ausgerichtet war, und den er als grundlegende Einheit eines Theaterkollektivs ansah, Raum ließ für eine differenzierte schauspielerische Ausbildung. «[...] Selon ses dons, l'un se trouverait davantage poussé vers la musique, l'autre vers l'invention du dialogue, celui-ci vers l'improvisation, celui-là vers l'interprétation, cet autre vers la mise en scène etc. Si bien qu'au terme de l'évolution du groupe, nous nous flattions de recueillir, issus d'une même culture générale, imbus d'un même esprit[...]: le poète, le musicien, le danseur et le mime, les protagonistes et le chœur, tous les artisans de la scène, tous les serviteurs du drame non pas artificiellement regroupés et stylés, mais inspirés du dedans, associés organiquement [...]»

beurteilt: Vouvray, Rochecorbon, Joué versprechen gute Jahrgänge zu werden. Der Alltag nimmt seinen gewohnten Gang, der Fuchs geht wieder auf die Jagd, die Dorfbewohner sind froh über das neu gewonnene Leben, das klare Wasser und das schöne Land. Die im I. Akt eingeführten Figuren treten wieder auf. Alles sieht nach einem *happy-ending* aus, wenn nicht das Schicksal der alten Eiche zu beklagen wäre, die an den Folgen der Flut zugrunde gegangen ist. Der Fischer lädt zu einer Bootsfahrt ein, und so fahren alle in einem imaginären Boot davon.

Zum Abschluß sei nochmals Gérard d'Houville zitiert, der als Kenner der Pariser Theaterszene die Leistung des Produktionskollektivs der *Compagnie des Quinze* und ihres Autors beschreibt:

[...]c'est une tentative des plus intéressantes, un accord théâtral que l'on n'avait encore jamais réalisé, une sorte de ballet, de pantomime allégorique, où le texte sert de musique, où la phrase de prose accompagne étroitement le geste et le mouvement, y réussissant un double rythme dont la perfection déclenche la suggestion scénique. C'est un spectacle des plus curieux, unissant tout à fait l'auteur et les acteurs[...].¹

Mit Loire ist der vorläufige Endpunkt einer Entwicklung dramatischer Techniken erreicht, die Obey für die *Compagnie des Quinze* realisierte. Die Auflösung der Truppe erfolgte 1934. Schon im Vorfeld dieser endgültigen Trennung gab es Anzeichen, die auf ein Auseinandergehen des Ensembles hindeuteten. Aus finanziellen Gründen mußte es auch Stücke fremder Autoren in den Spielplan aufnehmen, um dem Publikumsgeschmack entgegenzukommen.² Dazu kam ein Wechsel zu anderen Bühnen (z. B. eine enge Verbindung mit Charles Dullin und seinem *Théâtre de l'Atelier*), z.T. bedingt durch Auslandstourneen und durch die Tatsache, daß der Eigentümer des *Vieux-Colombier*, Jean Tedesco, die Räumlichkeiten den größten Teil des Jahres als Kinosaal nutzte.

Damit fanden Stücke Eingang in das Repertoire der Schauspieler, die sich

1 G. d'Houville, Rezension der Aufführung der *Compagnie des Quinze*, Le Figaro (3 mai 1933), in Histoire de la Compagnie des Quinze, vol. 5, Bibliothèque Nationale, handschriftlich paginiert, S.127.

2 Zu den Stücken, die von der *Compagnie des Quinze* aufgeführt wurden und nicht von André Obey stammten, gehörten: La mauvaise conduite, von Jean Variot (nach Plautus' *Menaechmi*),

La vie en rose, von Armand Salacrou,
Le lanceur de graines, von Jean Giono,
La paysanne de Vallerias, von Henri Ghéon.

von den Ideen ihres Autors und den gemeinsamen Vorstellungen von Theater bei ihrem Zusammenschluß grundsätzlich unterschieden.

Betrachtet man Loire im Hinblick auf die Verwendung der Erzählrede, so sind Indizien für eine stärker auf das Publikum bezogene Informationsvergabe erkennbar, wie sie für das epische Theater symptomatisch sind, doch läßt sich für die Gesamtstruktur im Vergleich zu den vorhergehenden Stücken eine Abnahme der Erzählfunktion in der Vertextung feststellen, da es keine deutlich als solche gekennzeichneten Kommunikationsstrukturen gibt, weder in Form von spielinternen noch von spielexternen Figuren, die einem vermittelnden System zugeordnet werden könnten. Die beiden Chöre gehören überwiegend der inneren Spielebene an, was aus ihrer Funktion im Stück hervorgeht, da sie in die Spielsituation involviert sind. Der Chor wirkt nicht als ein von der Handlung abgelöstes Element im Drama, sondern soll durch seine lyrischen Gesänge, tänzerischen Einlagen und Repliken ein Teil des Ganzen sein und mithandeln, wie Aristoteles es schon gefordert hatte.

Es entspricht der offenen Form des Dramas, daß die Szene die konstitutive Gliederungseinheit darstellt. Das Stück ist zwar äußerlich in vier Akte eingeteilt, doch korrespondieren die Segmentierung der dargestellten Geschichte und die Segmentierung der Oberflächenstruktur der Darstellung nicht miteinander, was bedeutet, daß die Strukturierung des Plots sich nicht mit den Einschnitten in der Präsentation des Handlungsablaufs deckt. Die Szenengruppierung in Loire ist handlungspragmatisch nicht nach den Regeln einer kausalen Verknüpfung organisiert. Die Sukzession der Szenen und Szenenphasen ist vielmehr durch eine „Aufhebung der linearen Finalität“ charakterisiert, die Pfister folgendermaßen beschreibt:

Die Abfolge der Szenen ergibt sich weniger aus dem pragmatischen Nexus, der häufig durch Einschleichen von handlungsmäßig dysfunktionalen, aber atmosphärisch oder thematisch relevanten Szenen der Milieukonkretisierung oder des Kommentars durchbrochen wird, sondern zielt dominant auf sinnstiftende Korrespondenz- und Kontrastbezüge ab.[...] ... Entfaltet im Drama der geschlossenen Form die Abfolge der Auftritte und Akte linear und kontinuierlich die Entwicklung der Geschichte, so wird sie in der locker gefügten Szenenfolge der offenen Form in vielfachen Brüchen und variierenden Wiederholungen aufgefächert. (S. 324).

Anders als im Drama der geschlossenen Form werden die Handlungs- und Geschehensabläufe durch eine synthetisierende Vorgehensweise

strukturiert, indem der Aufbau und die Gruppierung der Szenen einem Konstruktionsprinzip folgen, bei dem die Erkenntnisgewinnung des Rezipienten aus der Verbindung der Einzelteile zum Gesamtwerk induktiv erfolgt, d. h. vom Besonderen zu Allgemeinen fortschreitend.

In den Fällen, in denen die Erzählrede als dramentechnisches Mittel eingeführt wird, erfährt die theatralische Schaustellung dadurch eine Veränderung, daß in der plurimedialen Aufführung der mimetische Prozeß der Darstellung zurückgedrängt wird und der Zuschauer einen gebrochenen Eindruck von der Fiktion des Dargestellten haben wird. Der Zuschauer erlebt das Dargestellte nicht wie im Drama der Idealform, sondern perspektivisch gesteuert und strukturiert durch eine episch vermittelnde Instanz, wie sie in der Position S2 des Kommunikationsmodells angelegt ist. Es wurde in den bisherigen Ausführungen darauf hingewiesen, daß die Obayschen Dramen jener Zeit, im Gegensatz zu anderen epischen Theaterstücken (wie z. B. die von Bertolt Brecht oder Thornton Wilder) darauf angelegt waren, daß der Schauspieler und die von ihm dargestellte Figur eine Einheit bilden und keineswegs eine anti-illusionistisch verfremdende Realität abbilden sollte, in welcher der Prozeß der Darstellung um seiner selbst willen offengelegt würde. Selbst wenn die *Filles de Loire* und der *Chœur des Eaux* Halbmasken tragen und die typenhaften Darstellungen der Tiere und der Eiche gelegentlich wie Figuren aus der *Commedia dell'arte* wirken, ist die Identifikation mit der Rolle des Schauspielers nicht aufgehoben. Ähnlich wie die Halbmasken der Récitant-Figuren im Lucrèce-Drama haben die Masken der *Loire*-Töchter vorrangig die Funktion, persönliche Züge und somit eine situationsgemäße Mimik der Darsteller zu unterdrücken. In Loire dienen die Masken darüber hinaus dem Zweck, allegorische Figuren zu schaffen (mit typisierten Gesichtszügen und dazu passender Kostümierung), die den besonderen Charakter der fremd anmutenden Märchenwesen - als Töchter von *Loire* - unterstreichen sollten, indem sie die Individualität der Schauspieler aufheben. Gleichwohl ist die Identifikation des Zuschauers mit der Rolle des Schauspielers nicht völlig außer Kraft gesetzt. Das verwendete Zeichen erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen Schauspieler und Publikum, doch findet dabei keine totale Aufhebung der Absolutheit innerhalb des Kommunikations-

prozesses statt. Die Überlagerung der Spielebene des inneren Kommunikationssystems durch ein vermittelndes vollzieht sich nur partiell: Der reale Schauspieler verwandelt sich im inneren Kommunikationssystem in die von ihm verkörperte fiktive Figur in ähnlicher Weise wie der reale Bühnen- und Theaterraum, der zu einem fiktiven Handlungsort wird, an dem sich das Dargestellte entfaltet. Der Unterschied liegt in der dramatischen Konzeption, die nicht auf eine Distanzierung des Zuschauers zum Spielgeschehen abzielt und seiner Identifikation mit der dargestellten Geschichte entgegenwirken will, sondern das spielerische Moment betont und das Publikum durch die theatereigenen Kunstmittel zu vereinnahmen und zu faszinieren sucht.

Revenu de l'Etoile

Ein Drama Obeyes, in dem die dargestellte Geschichte unter veränderten Bedingungen steht, in dem der Schauspieler seine Rolle dem Publikum gleichsam demonstriert, um den Prozeß der Darstellung zu veranschaulichen, wobei die Genese eines Theaterstücks thematisiert wird, ist Revenu de l'Etoile (fertiggestellt im August 1939).¹

Das Stück entstand am Ende der zweiten Dekade von Obeyes Tätigkeit als Dramatiker, etwa zeitgleich mit Thornton Wilders Our Town (1938). In beiden Stücken tritt eine Figur auf, die bei Obey als *Régisseur*, bei Wilder als *Stage Manager* und in einem weiteren Stück Wilders, The Skin of our Teeth (1942), als *Announcer* vermittelnd zwischen dem inneren Kommunikationssystem und dem Publikum fungiert und sich als ein unabhängiges fiktives Aussagesubjekt der Textschicht der inneren Spielebene darstellt, das innerhalb der dramatischen Welt frei schalten und walten kann und sich damit deutlich von den übrigen Figuren abhebt.

Ein derartig strukturell institutionalisiertes, vermittelndes Kommunikationssystem hat für den Rezipienten einen ungleich höheren Grad der Verbindlichkeit hinsichtlich seiner Aussagekraft als andere Bautypen, da es den

¹ Für die Untersuchung wird der von der *Association André Obey* herausgegebene Text Revenu de l'Etoile (Troyes, 1985) herangezogen. Zitate werden direkt im Anschluß an die zitierte Textstelle in runden Klammern in Kurzform mit Angabe der Seitenzahl belegt.

anderen Figurenperspektiven übergeordnet zu sein scheint, was jedoch nicht notwendigerweise mit einer auktorial intendierten Rezeptionsperspektive gleichzusetzen ist. Ein solches Konstruktionsprinzip kann vielfältige Funktionen übernehmen, wie durch die Beschreibung der verschiedenen Techniken der Überformung des inneren Kommunikationssystems durch ein episch vermittelndes bei der Untersuchung der einzelnen Dramen zutage gefördert wurde.¹

Die Forschung ist der Frage nach einer Einflußnahme Obeyes auf Thornton Wilder nachgegangen, die hier allerdings nur *en passant* aufgegriffen werden soll, wegen der Präferenz beider Dramatiker für epische Bauformen des Dramas, die sich in deutlichen Übereinstimmungen im strukturellen Aufbau ihrer Stücke zeigt. Außer der Arbeit von Claus Clüver, die sich ausführlich mit dem genannten Problem auseinandersetzt, existieren noch eine Reihe weiterer unterschiedlicher Hypothesen zu diesem Thema. Der Verfasser dieser Untersuchung möchte keine weitere Variante hinzufügen, sondern sich auf die Sichtweise Obeyes in dieser Frage beschränken, für dessen Aufzeichnung (ein von Madame Obey zur Verfügung gestellter maschinenschriftlicher Text mit der Überschrift *Histoire de Revenu de l'Etoile*)² zugrunde gelegt werden soll, der in der Art eines Protokolls die Unterhaltung André Obeyes mit Thornton Wilder wiedergibt, die anlässlich eines Besuchs zustande kam, den der amerikanische Autor im April 1939 Obey in dessen Haus in Sèvres abgestattet hatte.² Die Aufzeichnung ist m. E. bisher noch nicht ausreichend berücksichtigt worden. Wenngleich ein solches Dokument aufgrund seines subjektiven Charakters Probleme aufwerfen könnte, soll es dennoch herangezogen werden, um die Position Obeyes zu dieser Frage zu verdeutlichen. Aus dem Dokument ergibt sich die Entstehungszeit von Revenu de l'Etoile (15. April 1939 – 21. August 1939), Daten, die mit der Korrespondenz über das Stück mit Marie-Hélène Dasté (*Lettres à Marie-Hélène Dasté*) übereinstimmen und die beweisen, daß das Stück seit Frühjahr 1939 in Arbeit war. Mit den darin enthaltenen Angaben über sein Vorhaben, ein Stück über das Thema der Mutter des *miles ignotus*

1 Die Ausführungen stützen sich auf die Kapitel *Perspektivenstruktur dramatischer Texte* und *Episierung durch spielinterne und -externe Figuren*, in Pfister, S. 90 ff. und S. 109 ff.

2 Man wird notwendigerweise nur auf derartige persönliche Dokumente zurückgreifen können, wenn man die Sichtweise der Betroffenen darstellen will. (Vgl. Clüvers Zitate aus der Korrespondenz mit Wilder, S. 17 und 19.)

zu verfassen, gibt Obey in seiner Aufzeichnung (mit Beispielen für eine lautliche Umschrift der französischen Aussprache Thornton Wilders) beiläufig eine einleuchtende Erklärung für die Verwendung seines Kunstgriffs («le truc des récitants») in seinem Lucrèce-Drama, indem er auf die Unerfahrenheit der jungen Schauspieler der *Compagnie des Quinze* hinweist und daher die Notwendigkeit ableitet, ihnen mit Suzanne Bing und Auguste Bovério erfahrene Schauspieler an die Seite zu stellen.

Um eine Paraphrasierung der Aufzeichnung zu vermeiden, soll eine Passage des Texts zitiert werden, in der Obeyes Standpunkt klar zum Ausdruck kommt bei der Frage, inwieweit er sich Wilder hinsichtlich seiner dramaturgischen Techniken verpflichtet fühlt. Beide sprachen über die Situation des Theaters in Europa am Rand eines sich abzeichnenden Kriegs, der alles „verschlingen“ würde:

«[...] Nous parlâmes théâtre[...]. Je n'ai jamais parlé ni entendu parler d'un art qui m'est si cher avec cette clarté, cet ordre, cette raison, et aussi cette flamme, ce feu, cette invention. Diagnostic extra-lucide, tardif hélas !, de deux médecins au chevet d'un moribond. (J'étais tellement sûr que, si Wilder voyait juste – et je n'en douterais plus – le théâtre, comme le reste, allait être *englouti* !)

Ce que nous dîmes, je ne sais plus. Je me souviens seulement qu'il me parla d'Our Town, dont je ne savais que le titre, pour m'en démontrer la technique et que l'idée de ce *manager* succédant à mes *récitants* pour forcer le public à voir m'enflamma l'imagination.

La pièce de Wilder était The Skin of our Teeth. La mienne fut Revenu de l'Etoile .»

Damit ist nicht mehr, aber auch nicht weniger gesagt, als daß Obey von den dramaturgischen Möglichkeiten angetan war, die Wilder ihm darlegte und die auf den von Obey in Lucrèce angewandten Techniken des epischen Theaters basierten. Weitergehende Aussagen über das *théâtre indirect* und die Urheberschaft neuer szenischer Techniken finden sich nicht in diesem Dokument. Aus den Notizen Obeyes geht hervor, daß über das Thema dramentechnischer Formprobleme in Our Town gesprochen wurde, d. h. über die Technik des geplanten Vorhabens Wilders, die, wie Obey sagt, eine Fortführung der Idee der *Récitants* war. Interessant ist die Tatsache, daß

Obey nicht Our Town als Ergebnis von Wilders Arbeit jener Zeit angibt, sondern The Skin of our Teeth .

Wilder wurde durch seine Besuche der Aufführungen der *Compagnie des Quinze* in London und durch seine Aufenthalte in Paris zu einer Auseinandersetzung mit dem französischen Theater der dreißiger Jahre angeregt. Er hat insbesondere durch Le Viol de Lucrèce, das er ins Englische übersetzte, Impulse erhalten, die sich sinnfällig in seinen Stücken Our Town und The Skin of our Teeth ausdrücken.

Betrachtet man die Komposition von Obeyes Lucrèce-Drama, so ist es nur eine kleine Entwicklungsstufe von den spielexternen Erzählerfiguren (den *Récitants* in Lucrèce) zu einer spielinternen Regiefigur (dem *Régisseur* in Revenu de l'Etoile oder dem *Stage-Manager* in Our Town). Es ist davon auszugehen, daß Obey sehr wohl in der Lage war, diesen letzten Schritt hin zu einer institutionalisierten (spielinternen) epischen Instanz selbständig zu vollziehen, ohne fremde Vorbilder in Anspruch zu nehmen. Die Frage, inwieweit ein Schriftsteller den anderen beeinflusst haben könnte, erscheint nach den vorliegenden Forschungsergebnissen zumindest für Lucrèce geklärt: Hier wurden von Obey Aufbauprinzipien eingeführt, die in ihrer Funktion einer Rezeptionslenkung und ihrer dramaturgischen Darstellungsmöglichkeiten eindeutig als Vorstufe eines epischen Kommunikationsmodells eingeordnet werden können.

Die intensive Beschäftigung Wilders mit Obeyes Lucrèce-Drama legt den Schluß nahe, daß eine Beeinflussung stattgefunden haben wird. Eine solche ist zumindest nicht auszuschließen. Die Frage ob Wilders Einakter, u. a. The Long Christmas Dinner (1931), Pullman Car Hiawatha (1932), als mögliche Vorbilder für Obeyes Drama gedient haben könnten, läßt sich nicht eindeutig beantworten. Diese gehen zwar zeitlich dem Lucrèce-Drama voran, doch Obey hat Anfang der zwanziger Jahre in seinen narrativen Werken und in seinen ersten Dramen ebenfalls mit neuen Strukturen experimentiert. So läßt er z. B. in seinem Stück Ultimatum (1937) eine *Voyante* und einen *Reporter* als Kommentatoren fungieren, die als Vorläufer der Erzählerfigur des *Régisseur* in Revenu de l'Etoile angesehen werden können, wenn auch in einer funktional reduzierten Rolle.

Die in der Einleitung beschriebenen Grundlagen und Voraussetzungen für Obeyes Theater legen zwar den Schluß nahe, daß für die Originalität der Obeyeschen Dramaturgie die erwähnten Vorbedingungen in ihrer Wirkung sicherlich umfassender, nachhaltiger und früher anzusetzen waren als eine angenommene zeitlich nachfolgende Beeinflussung von außen. Letztendlich entzieht sich eine genaue Beurteilung der gegenseitigen Beeinflussung beider Autoren jedoch unserer Kenntnis. Ungeachtet der Tatsache, wer von beiden den einmal eingeschlagenen Weg zu einer modernen Dramaturgie des epischen Theaters entscheidend weiterentwickelt oder ausgebaut hat, ist es gleichermaßen vorstellbar, daß eine zeitgleiche gegenseitige Befruchtung stattgefunden haben kann.

In Revenu de l'Etoile zeigt sich eine konsequente Fortentwicklung der Mechanismen des *théâtre indirect* der vorangegangenen Stücke. Mit der Einführung einer sog. Regiefigur (nach Pfister), im vorliegenden Fall des *Régisseur*, wird aus der passiven Rolle der *Récitants* im Lucrèce-Drama, eine Figur, die sich vom Personal der inneren Spielebene emanzipieren kann, indem sie vermittelnd zwischen die innere Spielebene und das Publikum tritt und damit aktiv ins Spielgeschehen einzugreifen vermag. Die erzählende, kommentierende und reflektierende Funktion des traditionellen Chors wird ersetzt durch Eingriffe einer epischen Instanz ins dramatische Spiel. Durch die häufigen direkten und vertraulich wirkenden Wendungen an das Publikum wird der *Régisseur* zu einem Vermittler zwischen Bühne und Zuschauer. Letzterer erfährt sozusagen aus erster Hand, animiert durch die vereinnahmende Art, in der er angesprochen wird, alles Notwendige über den Fortgang des Geschehens. Der *Régisseur* verkörpert zum einen den Erzähler und Kommentator, zum anderen ist er Bestandteil des eigentlichen Dramas auf der Bühne. Er bestimmt in seiner Eigenschaft als *Régisseur* und Spielleiter die Chronologie des Stücks, indem er sich bemüht, dem Publikum die rückwärts laufende Zeit plausibel zu machen. Er bestimmt den Spielverlauf, indem er die Handlung unterbricht oder umstellt. Er spielt in einigen Szenen selber mit und er sorgt für Hintergrundinformationen über die Hauptdarstellerin, die Mutter; er wird zum Boten, der eine schlechte Nachricht überbringt und er bindet das Publikum durch die Vertraulichkeit

seiner Reden ins Spiel ein. Er entschuldigt sich z. B. für den verspäteten Beginn der Theateraufführung, er bittet um Aufmerksamkeit, und er löscht das Licht im Zuschauersaal, damit die Vorstellung beginnen kann. Er übernimmt sogar vorübergehend die Rolle von Georges, dem Nachbarn der Mutter, und versucht das Publikum zu motivieren, indem er die dramatische Handlung zu dessen besserem Verständnis kanalisiert. Mit dem *Régisseur* hat Obey eine Figur in sein Stück eingeführt, die sich deutlich von den übrigen unterscheidet. Sie bleibt dabei stets ein unaufdringlicher Mitspieler und Erzähler, der äußerst behutsam in den engen und intimen Familienkreis eindringt. Der *Régisseur* stellt nicht nur eine Verbindung zwischen den Schauspielern und dem Publikum her, er übernimmt auch eine Vermittlerrolle zwischen Autor und Schauspielertruppe. Im Vergleich zum *Régisseur* verhalten sich die *Récitants* im Lucrèce-Drama weitgehend passiv: Sie zeigen Emotionen, sie kommentieren und reflektieren, sie erwecken Neugier; die *Récitante* fleht Tarquin an, der *Récitant* macht Tarquin Vorwürfe, ohne jedoch dabei in ein partizipierendes Verhältnis zu den übrigen Figuren zu treten.

In diesem Zusammenhang ist auf eine Besonderheit des Stücks hinzuweisen, in dem zwar das Drama um die Mutter im Mittelpunkt steht, das jedoch von Anfang bis Ende auch das Thema des Theaters selbst zum Gegenstand hat. Beide Themenkreise sind ständig in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung auf der Bühne präsent. Vom Bühnenpersonal, das die Familienangehörigen der Mutter darstellen soll, bleibt jedoch eine Figur ausgenommen. Es ist der Beleuchter (*L'Électricien*), der von seinem Beobachtungsposten über der Bühne sozusagen in der Position des Zuschauers ist und diese auch einnimmt. Der *Régisseur* wendet sich an ihn, der als Beteiligter ohne Rolle in dem zu spielenden Stück übrig bleibt, in der gleichen Weise wie an das Publikum, wenn er Lob verteilt oder Bemerkungen über den Spielverlauf macht. Obey unternimmt den Versuch, aus der Situation einer scheinbaren Improvisation heraus, indem er sich ausschließlich der Möglichkeiten des Theaters bedient, ein Drama entstehen zu lassen. Dem Zuschauer wird dabei zwar ein bestimmtes Maß an

Einfühlungsvermögen in die Situation abverlangt, doch gelingt es dem *Régisseur*, das Publikum zu vereinnahmen und schon am Anfang mögliche rezeptionspezifische Vorbehalte und dramaturgische Probleme zu beseitigen, indem eine Einstimmung auf das Kommende erfolgt. Für den direkten ersten Kontakt des *Régisseur* mit dem Publikum gab es für Obey nur ein einziges erfolversprechendes Mittel: «Un seul moyen de la [sc. la prise de contact] réussir : que le drame soit si vrai, si fort, que le public admette cette *convention* en tant que *convention de pièce*, et non en tant que *convention d'auteur...*»¹

Der *Régisseur* versucht also am Anfang mit einer Erklärung die Weichen zu stellen, indem er den Grund für sein verspätetes Erscheinen nennt: das Zusammentreffen mit der Mutter des Unbekannten Soldaten, für die er mit bewegenden Worten Interesse zu wecken sucht.

Eine zweiter kritischer Punkt, der die Vorbedingungen für das Drama betrifft, ist der Brief eines Freundes, auf den sich der *Régisseur* bezieht. In diesem sind Informationen über das Stück enthalten, die man mit der Skizzierung des Handlungsablaufs und einer Beschreibung der Methode der Inszenierung gleichsetzen kann.

LE RÉGISSEUR

[...] Je me demande ce que le camarade dirait de ça... (*il tire une lettre de sa poche*) Qu'est-ce qu'il me disait, le camarade ?...(*il parcourt la lettre des yeux*) Ah ! oui, voilà ! (*il lit à voix basse*) ...«Tu l'interroges sur son fils...» (*Voyez ? Il dit son fils*)... «Tu l'interroges sans la brusquer... Tu la laisses dire, mon vieux Georges ... Tu écoutes ses petites histoires ... Sensible comme tu l'es, je te promets des surprises... Tu verras ce garçon sortir de l'ombre pas à pas...»[...] (*Revenu*, S. 21).

In seinen Bemerkungen zu Revenu de l'Etoile im *Programme Paris 1964*, aus dem Archiv André Obeyes, hat sich der Autor zur Konzeption des Stücks geäußert:

L'action commence avant la pièce, non seulement avant que des comédiens la représentent, mais même avant que l'auteur l'imagine – ce qui est une fiction, une «donnée dramatique», sans doute inacceptable dans l'étroit univers du réalisme, mais valable, pensons-nous dans un certain monde poétique.²

1 Als Quelle wurden die Aufzeichnungen zu Revenu de l'Etoile im Archiv von André Obey verwendet, die der Verfasser dieser Untersuchung einsehen und kopieren durfte. Zum Problematik der Identifizierung und Distanzierung des Zuschauers vgl. die Ausführungen zur Informationsvergabe und Rezeptionsperspektive S. 122 ff., insbesondere die Einlassungen S. 125-126.

2 Artikel aus dem Archiv André Obeyes, der dem Verfasser dieser Arbeit zur Verfügung gestellt wurde.

Zu den Besonderheiten gehören außer der «à l'envers» verlaufenden Chronologie vor allem die Bedingungen und Vorgaben, die zur Genese des Stücks führen.

De cette action, rien n'existe, sauf une vague idée générale, née du songe d'un auteur lointain (si lointain qu'il en est mythique) et le souvenirs, encore plus lointains de la mère. Ni pièce, donc, ni comédiens : rien que personnel du théâtre – les machinistes, l'électricien, la secrétaire.

Et la comédie se joue, ou plutôt elle s'agence, se compose, se fait sous l'œil du spectateur. Et, par une bizarrerie dernière, elle se joue à l'envers car, partant d'une mère «actuelle», privée depuis longtemps de sa couronne d'enfants, coupée de son passée (qui est le présent voire le futur de la pièce), par une solitude effroyable, il faut que le patron remonte pas à pas, par de patientes questions, les pentes désolées d'une destinée solitaire : et la pièce, avec lui, remonte pas à pas les degrés du souvenir (qui deviennent, à chaque instant, les marches du devenir) jusqu'au « grenier » de l'être, jusqu'au faite de la vie.¹

Wenn der Zuschauer den Theatersaal betritt, erblickt er eine karg ausgestattete Bühne, ähnlich derjenigen des *Vieux-Colombier*-Theaters zur Zeit der *Compagnie des Quinze*. Die allgemeinen Bedingungen für das Aufführungs-kollektiv haben sich allerdings verändert; dem Dramatiker steht nicht mehr das von ihm so geschätzte, technisch perfekt funktionierende Instrument der *Compagnie des Quinze* zur Verfügung. Dennoch finden sich Charakteristika im Stück wieder, wie sie für den Aufführungsstil der *Compagnie des Quinze* und ihres Autors typisch waren, die Rückschlüsse auf die vorangegangene Theaterarbeit zulassen, auf die noch zurück-zukommen sein wird.²

Der Vorhang ist zu Beginn der Vorstellung hochgezogen. Die Zuschauer werden Zeugen einer scheinbar improvisierten Unterhaltung des *Machiniste*, des *Électricien* und der *Secrétaire*, die sich darüber beklagen, daß man nicht anfangen könne, weil der *Régisseur* sich noch nicht eingefunden hat. Dieser kommt kurz darauf auf die Bühne gestürmt, entschuldigt sich für seine Verspätung und erklärt dem Publikum den Grund dafür: Es ist die Mutter des Unbekannten Soldaten.

1 Zitiert aus dem gleichen *Programme Paris 1964*.

2 Die Erstaufführung von *Revenu de l'Etoile* fand 1947 in Baden-Baden, der damals französisch besetzten Zone Deutschlands statt, gespielt von den *Comédiens de Paris*, inszeniert von A. M. Julien, mit Valentine Tessier in der Hauptrolle.

Die ursprüngliche Fassung des Stücks aus dem Jahr 1939 bestand aus zwei Teilen mit einem Zwischenakt und einer Pause. Obey hat das Drama für die Württembergische Landesbühne (1947) zu einem langen Akt umgearbeitet. Dadurch, daß er durch die Herausnahme des Entreakts eine Wiederaufnahme des Handlungsgeschehens vermied, wurde ein stringenter Textfluß erreicht, der für das Stück von Vorteil war.

Der *Régisseur* macht das Publikum mit dem Vorhaben vertraut, die Geschichte der Mutter zu erzählen, indem er Anweisungen an das Personal gibt und dadurch gleichzeitig das Publikum schrittweise in seinen Plan einweihet. Es ist eine weitere Eigenheit des Stücks, daß die Figuren, nicht wie sonst üblich, zu Anfang namentlich aufgeführt werden, womit der Autor zusätzlich den improvisatorischen Charakter des Bühnenwerks betont. Der besseren Übersichtlichkeit halber soll dennoch für den Zweck der Untersuchung das Personal genannt werden:

1^{er} Machiniste (im Spiel Gaston genannt), 2^e Machiniste (Fernand),
 L'Électricien (René),
 La Secrétaire (Mademoiselle Marthe),
 Le Régisseur (Georges),
 Maurice (Jérôme).

Die Mutter (im Stück Marie genannt) hatte zwei Söhne und eine Tochter, Michel, Jean und Marguerite, deren Rollen von Gaston, Fernand und Marthe gespielt werden. Die Rolle des Familienvaters Jérôme wird von Maurice übernommen.

Das Stück gewährt von Anfang an Einblicke in die Arbeit des Produktionsteams und ist durchzogen von allgemeinen Bemerkungen über das Theater: Interna werden ausgetauscht, Meinungsäußerungen einzelner Figuren werden artikuliert und Alltagsprobleme kommentiert. Der *Régisseur* ist darum bemüht, die Theatertruppe für sein vage umschriebenes Projekt zu gewinnen. Zunächst weiht er Maurice in seinen Plan ein und erklärt ihm seine Strategie, wobei er das Publikum noch weitgehend im Unklaren über seine Vorgehensweise läßt. Bestimmte Unzulänglichkeiten des Plans werden mit den Möglichkeiten des Theaters aus der Welt geschafft. So weist der *Régisseur* Maurice, den Bühnenarbeiter an, alles bereitzustellen, damit *La Mère* ihre vertrauten früheren Lebensbedingungen wiedererkennt.

LE RÉGISSEUR

S'agit de la remettre dans sa maison...oui, la maison qu'elle habitait avant la guerre... une idée d'un copain à moi... Paraît que si on la recolle dans son petit monde. D'ailleurs, attends, j'ai là sa lettre... (*il tire la lettre de sa poche*) ...une seconde...voilà, écoute... (*il lit*)... «Tu essaierais, doucement, vieux Georges, de lui faire remonter les pentes de sa vie...» (*à Maurice*) Tu te rends compte! ... «Dès qu'elle nommerait les lieux, les jours, les personnages, tu les lui remettrais sournoisement devant le nez, et alors, peu à peu...» (*à Maurice*) Tu vois le genre ?

MAURICE

C'est rigolo!... Pas encore ça qui foutra le cinéma en l'air, mais enfin c'est... euh !...rigolo. (*Revenu*, S. 26 – 27).

Das Drama Obeys war in den bisher abgehandelten Beispielen immer ganz im Hinblick auf die Bühne konzipiert. Auch die episch kommentierenden und instruierenden Elemente in Revenu de l'Etoile stehen im Dienst des Gesamtwerks, das auf eine optimale Rezeptionslenkung angelegt ist. Insofern ist das Stück eine konsequente Weiterentwicklung der Obeyschen Dramentechnik, wie sie sich schon in den vorangegangenen Stücken gezeigt hat.

Die experimentell anmutende Zeitstruktur des Stücks war allerdings nicht beliebig wiederholbar. So findet sich dieselbe Technik innerszenischer Zeittraffung, nur mit umgekehrten Vorzeichen, in Obeys Drama Don Juan ou l'Homme de Cendres (Uraufführung 1949). Mit der Figur des *Séréno*, des Rufers in der Nacht, relativiert er die dramatische Zeit und erzielt deren extreme Komprimierung, indem er die Chronologie der Handlung in rasanter Weise voranschreiten läßt.¹

Die Strukturierung des Raumes erfolgt nach dem bekannten Muster: Die Überlagerung des inneren und äußeren Kommunikationssystems wirkt sich gleichermaßen auf die Gestaltung des Schauplatzes und der Chronologie aus, wie noch aufgezeigt werden soll. Der Handlungsort wird nicht präzise festgelegt, sondern nur andeutungsweise beschrieben. *La Mère* stammt aus dem Norden Frankreichs; ihr Haus befand sich in der Mitte einer Stadt in unmittelbarer Nähe eines *beffroi*, wie er fast allerorten anzutreffen ist. Das Haus der Mutter wird von Maurice mit einigen Möbeln ausgestattet: Tisch, Stühle, Schemel und Bänke bilden das Mobiliar.

Ein unerwartetes Problem stellt sich, als der *Régisseur* verlauten läßt, daß man den Toten einen Platz auf der Bühne zuweisen müsse.

LE RÉGISSEUR

Écoute ça... (*il lit un passage de la lettre*) «Il faudrait fabriquer, au premier plan droite de la scène, une espèce de petit reposoir pour les morts»...

MAURICE

Les morts!... Quels morts?

LE RÉGISSEUR (*lisant*)

...«une sorte de tonnelle... funèbre...et poétique...et où les morts»...

¹ Don Juan ou l'Homme de Cendres (Troyes, 1977), S. 49.

MAURICE

Mais quels morts?

LE RÉGISSEUR

Eh bien ! ceux de la dame, là : le père et les enfants... (*lisant*) «où les morts seraient parqués, oui, comme au pâturage...dans la verdure... en attendant de remonter les bords arides de la vie»... Qu'est-ce que t'en dis ? (Revenu, S. 34).

Die Bühnenarbeiter übertreffen sich gegenseitig mit Vorschlägen für eine solche Konstruktion, indem sie Dekorationsteile oder Versatzstücke aus anderen Vorstellungen verwenden wollen und dabei unterschiedliche Vorstellungen und Assoziationen beim Zuschauer wecken. Der Gegenstand, der in der Realität keine Entsprechung findet, wird mit unterschiedlichen konnotativen Bedeutungen verbunden, so daß der Zuschauer aus der Vielzahl der aufgezählten Dinge jeweils ein ergänzendes semantisches Merkmal entnehmen kann und nicht sonderlich überrascht sein wird, wenn eine Art Podest aus den Kulissen auf die Bühne geschoben wird, das im weiteren Verlauf des Stücks in den Bühnenanweisungen als *tonnelle* bezeichnet wird, auf dem die Zurückgekehrten Platz nehmen.

Bruit en coulisse.

V'là la tonnelle!...

Entre, à droite, tirée par Maurice, poussée par les machinistes une étonnante construction: un char? une barque? une nacelle?... avec quelque chose de glacial (sapin, isba) et de tropical (hutte, bananes...) et de banlieusard (guinguette) et de grec (barque de Charon) (Revenu, S. 36).

Der Plan des *Régisseur* erfordert die Akzeptanz der histrionischen Möglichkeiten des Theaters, in dem keine Rücksicht auf eine realistische Darstellung genommen wird. Er wählt eine schmucklose Bühne als Aktionsfläche und greift ausschließlich auf schauspielerische Mittel zurück, unter weitgehendem Verzicht auf Kostüme, Requisiten oder Dekoration. Die Schauspieler tragen ihre gewohnte Arbeitskleidung (es sind ja Bühnenarbeiter und Theaterangestellte) und spielen ihre Rollen, ohne daß sie, für das Publikum, im Besitz eines Rollentexts sind. Der *Régisseur* versucht durch einfühlsames Befragen und durch Bereitstellen von Situationen die Lebensbedingungen der Mutter rückwärts in die Vergangenheit zu rekonstruieren, die selber nicht weiß, daß sie die Mutter des Unbekannten Soldaten spielt. Der Zuschauer ist gehalten, den mimetischen Prozeß der Darstellung ihres Lebens mit den Mitteln der

eigenen Imagination nachzuvollziehen, ohne auf einen von der Regie zu sehr im voraus festgelegten und damit rigiden Kurs der Rezeption gebracht zu werden, allerdings nicht mit der Absicht, daß eine Lektion über die Unsinnigkeit des Kriegs erteilt werden soll, sondern indem das Drama um die Mutter szenisch gestaltet wird. Der *Régisseur* verlangt, daß man sich mit dem Darzustellenden identifiziert.¹ Das Spielgeschehen wird jedes Mal, wenn es erforderlich ist, durch das Eingreifen des *Régisseur* in eine neue Richtung gelenkt, wenn Konkretisierungen hinsichtlich des Handlungsverlaufs anstehen bzw. wenn eine für das Publikum notwendige Informationsvergabe erforderlich wird.

Obey läßt die Toten aus dem Jenseits ins Leben zurückkehren, was für die Zeitstruktur des Stücks eine besondere Dramaturgie erfordert: Die dramatische Zeit läuft rückwärts. Die schon aus dem Leben Geschiedenen kehren zurück in die kleine Welt, die einmal ihr Leben umschlossen hielt. Die Bühnenarbeiter verwandeln sich in die bei Verdun vermißten Söhne der Mutter, Michel und Jean; ihr verstorbener Mann, Jérôme, tritt ins Spiel; die Theatersekretärin schließt den Kreis, indem sie die Rolle der zu früh verstorbenen Tochter Marguerite übernimmt. Das Leben der einfachen Menschen mit ihren alltäglichen Handlungen, Pflichten und Arbeiten läuft noch einmal vor dem Auge des Zuschauers ab. Der *Régisseur* läßt die Lebensstationen der alten Frau in der Retrospektive erstehen, die mit jedem Augenblick wieder verblassen und Zukunft, d. h. Vergangenheit werden. Die Summa des Lebens erscheint in der Rückblende in einer veränderten Perspektive, gleichsam *sub specie aeternitatis*. Der Dramatiker beläßt die unterschiedlichen Ebenen der Handlung auf der Bühne und bringt sie behutsam während der gesamten Aufführung in ein kalkuliertes Wechselverhältnis zueinander. Die Wirkung des Stücks beruht nicht zuletzt auf der Interdependenz der fiktiven Welt des Theaters und der realen Welt des Alltags, die Obey durch seine dramaturgische Gestaltung realisierte. Das Bühnenpersonal scheint sich mittlerweile für das Vorhaben zu interessieren und entwickelt sogar Begeisterung für die Idee des *Régisseur*. Das Drama wird immer mehr in die ihm vorgegebenen Bahnen

¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den frühen Stücken S. 122 – 126.

gelenkt, indem der *Régisseur* das Publikum in seinen Plan einweicht, ein abendfüllendes Schauspiel zu präsentieren. Von einem bestimmten Punkt an entwickelt sich das Spiel auf der Bühne selbständig: Der Brief mit den Regieanweisungen des Freundes ist entbehrlich geworden. Die szenische Präsentation des Dramas zeigt Parallelen zu den besprochenen Stücken, die sich auf die Gesamtheit der darin untersuchten Zeichen(systeme) und Bedeutungen erstrecken, mit Ausnahme von Chor- und Tanzszenen und des Gebrauchs von Masken. Es ist auffällig, daß Obey das Stück mit zahlreichen Inszenierungsanweisungen ausstattete und auf diese Weise theatertechnische Hinweise einfügte, die er in der Zeit seiner Zusammenarbeit mit der *Compagnie des Quinze* bei den Proben an Ort und Stelle mündlich gegeben hätte. Der sog. auktoriale Nebentext war somit eine Notwendigkeit, die dramaturgischen und produktionstechnischen Vorstellungen zu konkretisieren und bei der Umsetzung des Textsubstrats eine möglichst werkgetreue Inszenierung zu gewährleisten.

Der Übergang von der expositorischen Informationsvergabe zum eigentlichen Spielgeschehen erfordert nochmals einen Kunstgriff des *Régisseur*. Das Spiel nimmt seinen Gang, als die Mutter wieder aufwacht, nachdem sie kurz eingenickt war, und sich in ihrem Haus wäht.

LE RÉGISSEUR

Un temps... Chant de flûte.

(à la mère) Madame !...Madame !... Eh !... Madame...

LA MÈRE (*s'éveillant*)

Oui... *La flûte cesse.*

Oh ! Qu'est-ce que c'est ?... Où êtes -vous ?

LE RÉGISSEUR

Ne vous tourmentez pas !

LA MÈRE

Comme il fait noir !

LE RÉGISSEUR

Nous avons eu une petite ...oui...panne d'électricité. Mais, voyez, la lumière revient.
(*il claque des doigts vers René*)

La lumière monte.

Vous avez bien dormi ? (*aux morts*) Attention ! les enfants, il faut bien suivre maintenant.

LA MÈRE

Oui, j'ai dormi... J'ai rêvé que je retrouvais ma maison.

LE RÉGISSEUR

Mais vous l'avez retrouvée.

LA MÈRE

C'est drôle,... je me sens comme chez moi.

LE RÉGISSEUR

Vous êtes chez vous.

LA MÈRE

Chez moi... c'est drôle... dans ma maison... Oh ! il me semble... (*elle descend de la chaise dorée... elle hésite un peu, puis se met à marcher dans le salon, gênée d'abord, puis plus à l'aise*) (*d'une voix de plus en plus détendue*) Dites, Monsieur, savez-vous une chose ?... Vous ressemblez... - mais c'est frappant! - à un ami de Jérôme... oui, le tuteur des enfants... Et vous vous appelez Georges, comme lui... un bon ami ! (Revenu, S. 46-47).

Die thematische Entwicklung des Stücks wurde bereits grob umrissen. Es ist deshalb nicht notwendig, an dieser Stelle eine detaillierte Schilderung der Handlungsstruktur zu geben. Abschließend sollte lediglich noch ein Wort zum Titel gesagt werden, der in seiner Vielschichtigkeit einiges über die Intention des Autors verrät. In einem Begleitwort zur neuen Ausgabe von Revenu de l'Etoile finden sich Anmerkungen dazu.

Le titre allemand de la pièce est Vom Jenseits zurück : Revenu de l'Au-delà. Ce qui ne trahit pas le titre français dont la traduction littérale risquait fort de ne rien évoquer à un public étranger.

L'Étoile, c'est la Place de l'Etoile, à Paris, avec, en son centre, l'Arc de Triomphe, sous la grande arcade duquel repose le Soldat Inconnu. Et c'est à partir de la mort de ce soldat inconnu que se déroule la pièce dont la Mère du soldat est le personnage principal.

Revenu de l'Étoile : revenu de l'au-delà. L'Etoile me paraît être le symbole d'un royaume lointain, d'un au-delà d'où surgissent les personnages dramatiques pour prendre possession de la scène.

Il y a, enfin, une troisième Étoile : la comète de Halley, qui traverse la pièce à un moment de paix et d'espoir, comme l'annonce de la catastrophe future...et passée.¹

Die Auswahl der Mittel bestimmt das Rezeptionsverhalten des Zuschauers. Der Dramatiker hat deshalb bei seinem Vorhaben, die Chronologie eines Stücks rückwärts laufen zu lassen, indem die Vergangenheit in die Gegenwart transponiert wird, zum Mittel der Stilisierung gegriffen, um der Phantasie des Zuschauers die notwendigen Freiräume zu lassen. Eine Affinität von Revenu de l'Etoile zum japanischen Nô-Spiel wird deutlich. Obey setzt Elemente des Nô als adäquates Mittel einer stilisierten Darstellungsweise des szenischen Geschehens ein, wie er dies schon zuvor in Le Viol de Lucrece und in Bataille de la Marne getan hatte.

In einer Bühnenanweisung, kurz nachdem die Mutter sich wieder in ihrem

¹ J. Kwaysser, *A propos de Revenu de l'Etoile*, in Revenu de l'Etoile (Troyes, 1985), S. 117.

alten Haus zurechtgefunden hat und einen Kaffee zubereiten will, nimmt der Dramatiker direkt Bezug auf das Nô-Spiel.

La mère sort du salon, suit le couloir et entre dans la cuisine. (Naturellement, tous les déplacements, mouvements et gestes des personnages, dans la maison ou en relation avec elle, seront plus «figurés» que réalisés, un peu à la façon des acteurs de «No».) (Revenu, S. 48).

Es ist ein Charakteristikum des Nô-Theaters, daß der gesprochene Text nur einen Teil der Aussagewirkung ausmacht; sämtliche anderen Codes, vor allem die optischen, akustischen und proxemischen, sind entscheidend an der Sinnggebung beteiligt. Die gestischen, pantomimischen und proxemischen Codes heben sich in den fiktiven Szenen deutlich von denen in den realen Szenen ab. Die Bewegungen werden gedehnt ausgeführt, so daß eine traumhafte, unwirkliche Atmosphäre entsteht. Zur Wirkung des Nô-Theaters auf den Zuschauer hat Arthur Waley in seiner immer noch aktuellen Studie über das japanische Theater einige Feststellungen getroffen, welche die Verwendung bestimmter Elemente der ostasiatischen Dramentechnik im Obeyeschen Theater in einem erhellenden Licht erscheinen lassen.

Again, Nô does not make a frontal attack on emotions. It creeps at the subject wearily. For the action, in the commonest class of play, does not take place before our eyes, but is lived through again in mimic and recital by the ghost of one of the participants in it. Thus we get no possibility of crude realities; a vision of life indeed, but painted with the colours of memory, longing or regret.¹

Die besondere Gestaltung der Erzählnachricht hat für die Zeitstruktur zur Folge, daß der Zuschauer mit einem Handlungs- und Geschehnisablauf konfrontiert wird, dessen zeitliche Fixierung (Zeitrahmen und Zeitpunkt) durch den *Régisseur* bestimmt wird. Dabei sind die beiden Sukzessionsreihen des Dargestellten und der Darstellung nicht kongruent, sondern es ergibt sich eine Verschiebung durch die retrospektive Informationsvergabe. Bei einer derartigen Verfahrensweise tritt der Fall ein, daß der szenisch dargestellte Vorgang sich dennoch auf der Achse der Sukzession progressiv auf die Zukunft zu bewegt, wie dies Peter Pütz im Zusammenhang mit dem Begriff der Spannung als Essenz des dramatischen Stils, und damit eines grundlegenden Aufbauprinzips, neben der jeweiligen Disposition des Lesers und Zuschauers, beschrieben hat. Zur Relation der Zeitmodi macht er folgende einleuchtende Ausführungen:

¹ Arthur Waley, The Nô Plays of Japan (London, 1921), S. 53.

Es ist in jedem Augenblick des Dramas *schon* etwas geschehen, und es steht *noch* etwas aus, das aus dem Vorhergehenden gefolgert und vorbereitet wird. Jeder Moment greift Vergangenes auf und nimmt Zukünftiges vorweg. Die dramatische Handlung besteht in der sukzessiven Vergegenwärtigung von vorweggenommener Zukunft und nachgeholter Vergangenheit.¹

Die szenische Darstellung bedient sich ausschließlich der Mittel des Theaters. In Revenu de l'Etoile hat Obey sein *théâtre indirect* durch den Einsatz szenischer Formelemente und dramaturgischer Techniken in einer Weise vervollkommen, die weit über die Verfahrensweisen in Le Viol de Lucrèce und Bataille de la Marne hinausgehen. Mit Revenu de l'Etoile ist der vorläufige Endpunkt einer fortgeschrittenen Entwicklung erreicht, in der die Komplexität eines Dramas epischer Bauweise voll zum Tragen kommt. Mit der Einführung eines omnipotenten Spielleiters bzw. einer Regiefigur (in Gestalt des *Régisseur*) greift der Dramatiker zu einem Darstellungsmittel, das ihm vielfältige Möglichkeiten für die dramaturgische Gestaltung eröffnet, die ihm zu Anfang seines Schaffens noch nicht zur Verfügung gestanden hatten. Wie in der Einleitung beschrieben, deuten sich erkennbare Vorstufen epischer Bauweise schon in Obeyes frühem Drama Trio (1924) an, die auf bestimmte Verfahrensweisen in Le Viol de Lucrèce vorausweisen.² Louis Jouvet hat eine Analyse von Trio vorgelegt, die seine Sicht der drei verschiedenen Ebenen und Figurengruppen im Stück wiedergeben, die auf der Bühne durch drei verschiedene Zonen und Farben symbolisiert werden.³

Revenu de l'Etoile ist ein Musterbeispiel für die Überlagerung und Durchbrechung der Normalform des dramatischen Kommunikationsmodells durch ein vermittelndes mit allen Auswirkungen auf die Rezeptionssteuerung und, daraus resultierend, auf die besondere Form der ästhetischen Distanz des

1 Peter Pütz, Die Zeit im Drama, Zur Technik dramatischer Spannung (Göttingen, 1977), S. 11.

2 Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung (1.1, Abschnitt *Literarische Anfänge*), S. 10 f.

3 «L'action des blancs, personnages normaux, est corroboré, accompagné par celle des jaunes, (éléments surexcités, grandiloquents), et celle des verts (éléments du sens commun, du gros bon sens). C'est le Don Quichotte et le Sancho.» Entnommen aus *Les Fonds Louis Jouvet*, Bibliothèque de l'Arsenal (lettre, 6/2/1928). Die simultane Darstellung der drei Hauptfiguren in Form einer zweifach gedoppelten Personengruppe macht innere Monologe überflüssig und reduziert die Handlung auf das Wesentliche. Obey erzielt mit dieser Technik einen chorischen Effekt, ohne daß ein Chor als solcher in Erscheinung tritt.

Zuschauers zum Spielgeschehen. Für Obey war die Verwendung epischer Formelemente und dramaturgischer Techniken immer mit der Wirkungsabsicht verbunden, eine *communio* zwischen Publikum und Bühne zustande zu bringen, in welcher der Theaterbesucher durch die Macht der Worte und des Dargestellten ein bedeutungshaltiges Erlebnis erfährt. In Obeyes Theater vollzieht sich die Illusionsbrechung immer in abgeschwächter Form. Diese für Obeyes Theater typische Dramaturgie wird durch die ins Werk eingeführten epischen Kommunikationsstrukturen und in der Art und Weise, wie sie sich offenbaren, überhaupt erst möglich.

In der vorliegenden Untersuchung wurde wiederholt auf das von Obey intendierte Rezeptionsverhalten des Publikums hingewiesen, das von Copeau beeinflusst und stark von dessen Theaterkonzeption geprägt war. Es ist verschiedentlich von der theatralischen Illusion in Obeyes Werk die Rede gewesen, die der Dramatiker mit den Mitteln der Evokation und Suggestion zu erreichen suchte, wobei das Phänomen der Illusionsbrechung eine ganz spezifische Rolle spielte und sich auf besondere Weise in den Stücken manifestierte. Die verfremdenden Elemente sind in ihrer Wirkungsabsicht nur ephemere und sollen den Zuschauer zu einer temporären Richtungsänderung seines Denkens und Fühlens bringen, um einer routinemäßigen Rezeptionshaltung entgegenzuwirken. Obey überschreitet dabei in den hier analysierten Stücken nie das rechte Maß hinsichtlich des zu erzielenden Effekts. Das Publikum soll sich im Theater an einen Ort der Illusion und der Phantasie versetzt fühlen, an dem die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen, und es soll bereit sein, sich von dem ästhetischen Spiel und dem emotionalen Erleben vereinnahmen zu lassen. Am Beispiel einer Szene aus dem Schlußteil von Revenu de l'Etoile kann das Ineinanderübergehen der beiden Sphären, der realen Welt des Bühnenpersonals, das die aus dem Jenseits zurückgekehrten Familienmitglieder verkörpern soll, und der künstlich geschaffenen Welt, am besten veranschaulicht werden, was eingedenk der Tatsache, daß das Theater die Mimesis von etwas Darzustellendem sein soll, für die ausgewählte Passage und andere Szenenphasen die Nachahmung einer Nachahmung bedeutet.

Mithin existieren zwei unterschiedliche Ebenen im Drama, die zeitweise

ineinander übergehen: die vom Zuschauer erlebten realen Figuren (die anwesenden Spielfiguren) und die fiktiven Figuren (die Familienangehörigen der Mutter), deren Geschichte in Szene gesetzt werden soll. Die Verquickung beider Sphären wird im Dialog des *Régisseur* deutlich, der die Rolle von Georges, dem Nachbarn, übernommen hat: René (*L'Électricien*) wird vom Régisseur (*Georges*) beauftragt, eine Hebamme zu holen, als Marie, die Mutter, in den Wehen liegt, nachdem in der Rückblende der Familienvater (*Jérôme*) seinen Nachbarn (*Georges*) um diesen Dienst gebeten hatte.

JÉRÔME

Bon ! Je cours et je reviens ! (*il sort de la maison en courant et tombe sur le régisseur*)

Ah ! Georges ... tu venais chez nous ?

LE RÉGISSEUR

Oui, je ... Qu'est-ce qui se passe ?

JÉRÔME

Cours chez la sage-femme, tu sais , la mère Pater, et ramène la vite !

LE RÉGISSEUR

Comment !... Est-ce que Marie ?

JÉRÔME

Oui ! Marie !... Vite, Georges, vite !... Et merci, hein, mon vieux ... (*il rentre dans la maison*)

LE RÉGISSEUR

Dis, René !

VOIX DE RENÉ

Oui, patron.

LE RÉGISSEUR

Arrive un peu ici !

VOIX DE RENÉ

Qui ? Moi ? Il faut que je...

LE RÉGISSEUR

Arrive, je te dis !

René descend de sa cabine.

JÉRÔME (*rentrant dans le salon*)

Me revoilà !... Georges y va... je l'ai rencontré qui venait... Comment te sens-tu, Marie ?

LE RÉGISSEUR (*à René*)

Tu vas courir tout de suite chez une dame Pater, oui, c'est une sage-femme et tu la ramèneras.

RENÉ

Mais comment voulez-vous, patron ? Je ne connais pas...

LE RÉGISSEUR

T'as une langue ? Débrouille-toi!... Allez, mon garçon, file !

RENÉ

Mais, patron, je ne sais pas...

LE RÉGISSEUR

Il n'y a donc pas de sage-femme, à Sèvres, dans ton patelin ?

RENÉ

Si, bien sûr, mais à Sèvres...

LE RÉGISSEUR

Ici, c'est comme à Sèvres... Allons, René, bondis ! (*il le pousse vers le fond*)

René part en se retournant et s'efface dans le noir. Silence. [...]

(*Revenu*, S. 108 – 110).

Als René nach einiger Zeit zurückkommt und berichtet, daß er keine Hebamme gefunden habe, fragt er erstaunt, wo die am Spiel Beteiligten sind, worauf der *Régisseur* antwortet, daß alle fortgegangen seien (S. 114). Es zeigt sich, daß das Drama ohne *dénouement* auskommt. Eine kausalogische Verknüpfung der Handlungs- und Geschehnisabfolge oder ein streng organisierter Plot sind nicht gewollt. Obey hatte die Einheit der Fabel, die geschlossene Form einer stufen- oder pyramidenförmigen Tektonik, wie sie sich im Drama der geschlossenen Form findet, schon in Bataille de la Marne und in Loire auf andere Weise kompensiert, indem er eine hierarchisch geordnete Struktur durch ein neues Ordnungsprinzip ersetzte. In Revenu de l'Etoile wird die lineare Finalität der Geschichte völlig aufgehoben, und es bedarf deshalb keiner Gesamtkomposition mit einer Einleitung (wenngleich es eine solche auch gibt), eines sich entwickelnden Konflikts mit sog. erregenden Momenten und einer Steigerung, eines Handlungshöhepunkts mit darauffolgendem Umschwung und der Auflösung. Der Akt als Segmentierungseinheit spielt keine Rolle mehr in einem Drama, dessen Aufbau sich nicht mehr axial-symmetrisch darstellen läßt und dessen Struktur nicht mehr hierarchisch gegliedert ist, sondern aus einer lockeren Aneinanderreihung von Szenen und Szenengruppierungen unterschiedlicher Gewichtung und Länge besteht.¹ Die Bewegung des Dramas der offenen Form ist induktiv und folgt einem Aufbauprinzip, das sich „von unten nach oben“ entwickelt: Die Offenheit wirkt sich dahingehend aus, daß die Erzählnachricht sich nicht mehr als ein handlungspragmatisch strukturiertes Textganzes präsentiert, sondern als ein Szenengefüge, dessen einzelne Komponenten oftmals autonom und unverbunden nebeneinander stehen können.²

1 Vgl. bei Pfister die Darstellung zur Komposition des Dramas der offenen Form, S. 322 - 326.

2 Vorläufer und Beispiele für ein *Spiel vor dem Spiegel*, wie Jacques Schérer es in seiner Studie Dramaturgie de Beaumarchais (Paris, 1954) S. 234, nennt, gibt es zuhauf in der Geschichte des Theaters, angefangen beim ersten prominenten Beispiel mit The Spanish Tragedy (1589) von Thomas Kyd (wenn man die Rolle des antiken Chors und Prologs im antiken und mittelalterlichen Theater unberücksichtigt läßt), bis hin zu Corneilles Illusion comique (1636), deren Aufführung durch die *Copiaus* in Lyon einen nachhaltigen Eindruck auf Obey ausgeübt hatte. Als typischer Vertreter eines Theaters, in dem sich Realität und das Abbild der Realität ständig vermischen, ist Luigi Pirandello, ein Zeitgenosse Obeyes, anzusehen.

Ebenso typisch wie die Formkonzeption ist die Thematik des Stücks. In Revenu de l'Etoile wird das gesamte Produktionsteam vorgeführt, d. h. das Theaterpersonal ist mit Arbeiten auf der Bühne beschäftigt. Das Publikum erlebt den *Régisseur*, der sich direkt an die Zuschauer wendet und den Schauspielern Anweisungen gibt; es wird Zeuge, wie die Probleme der Ausstattung und Beleuchtung diskutiert werden; es spürt die Anspannung der einzelnen Akteure und erfährt einiges über die Geheimnisse der Theaterkunst.

Hinzu kommt, daß der Zuschauer den Entstehungsprozeß eines Theaterstücks aus erster Hand miterlebt: Das technische Personal soll das Leben der Familie der Mutter darstellen, was eine Doppelung der Fiktion bedeutet, mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen: Die Schauspieler werden dabei zu Akteuren und Zuschauern gleichermaßen, die wiederum von einem Publikum beobachtet werden. Das Stück bezieht seine Wirkungskraft und seinen besonderen Reiz sicherlich zu einem nicht geringen Teil aus dieser Tatsache und aus dem Umstand, daß der *Régisseur* ein Projekt realisieren will, von dem er keine genauen Vorstellungen hat und das er ohne vorgegebenes Szenario ins Werk setzen muß. Die Gefahr, daß ihm das Vorhaben entgleitet oder fehlschlägt, ist allgegenwärtig, und das Publikum, für das die Fiktion der Darstellung des Lebens der Mutter eigentlich bestimmt ist, findet sich nunmehr in der Rolle, daß es die Illusionen der alten Frau, die ihr Haus und ihre gewohnte Umgebung wiedergefunden zu haben glaubt, nachvollzieht und mit ihr leidet, ebenso wie die Schauspieler, die sich mit den ihnen zugeteilten Rollen identifizieren und emotional Anteil zu nehmen scheinen.

Ewa Barańska hat auf diesen Aspekt hingewiesen, in dem der Zuschauer gegenüber den Darstellern der Handlung im Vorteil ist, weil ihm der Ausgang des Spielgeschehens bereits bekannt ist. Das Publikum als Komplize des Spiels wird durch den Spielleiter in das Stück eingeweiht und auf dessen besondere Bedingungen hingewiesen. Es hat einen Informationsvorsprung gegenüber den beteiligten Schauspielern (dies gilt im vorliegenden Fall besonders im Hinblick auf die Mutter) und findet sich infolgedessen in einer neuen Rolle. Das ästhetische Erleben vollzieht sich auf andere Weise als bei einem Stück mit einer unbekanntem Geschichte

und steht im Gegensatz zu den Beispielen, die weiter oben für „Theater im Theater“ genannt wurden.

Ewa Barańska charakterisiert die Position des Publikums und dessen Rezeptionshaltung folgendermaßen:

[...] Son plaisir est maintenant nouveau et différent, plus raffiné aussi. Connaissant déjà toute la vie des personnages, il les regarde agir, en réfléchissant en même temps sur leur destin.[...] et connaissant déjà toute la vie des personnages, il les regarde agir, en réfléchissant en même temps sur leur destin. En les regardant se débattre entre leurs joies et leurs tragédies, et connaissant déjà toute la vanité de leurs efforts, le spectateur, tout en s'identifiant par moments aux personnages, en est en même temps détaché et éprouve pour eux la tendre affection du sage.¹

Kritiker haben verschiedentlich versucht, eine Verwandtschaft zwischen Revenu de l'Etoile und Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) herzustellen. Dazu ist zu bemerken, daß es ungeachtet mancher struktureller und stofflicher Parallelen, die in den Dramen beider Autoren erkennbar sind, einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Theater Obeyes und dem Pirandellos gibt. Für Pirandello ist der Konflikt zwischen Schein und Sein von wesentlicher Bedeutung. Speziell in *Sei personaggi in cerca d'autore* und *Enrico IV* (1922) geht es um das Thema „Theater im Theater.“ Guy Dumur hat eine treffende Beschreibung des Pirandellismus gegeben, der darauf abzielt, durch das szenische Spiel mit Scheinwahrheiten, Unerklärlichem und Lügen das Theater jeglicher Glaubwürdigkeit zu berauben, um ihm damit, durch die Betonung der Rolle des Schauspielers, eine neue Funktion zuzuschreiben.

Mieux que dans le roman ou la nouvelle où ce sont seulement les mots qui traduisent les images, le théâtre justifie pleinement cette consistance du personnage, à mi-chemin du rêve et de la réalité, de l'illusion et de la vie – c'est-à-dire au point exact où se manifestent la réalité et la vie. D'abord, bien qu'il soit fait de chair et d'os, c'est un acteur qui endosse une personnalité étrange. Ce n'est donc pas quelqu'un de réel. Mais nous verrons comment Pirandello se sert de cette irréalité pour renforcer au contraire son pouvoir d'illusion sur le spectateur, pour nous faire croire, paradoxalement, à force de scepticisme, en démontrant sous nos yeux mêmes le mécanisme de la création scénique, à la réalité extra-théâtrale du personnage.²

Pirandello fand im Medium Drama die Aussagemöglichkeiten, seine Sicht

1 E. Barańska, La dramaturgie d'André Obey (Krakau, ohne Jahr), S. 207.

2 Guy Dumur, Luigi Pirandello, dramaturge (Paris, 1955), S. 53. Luigi Pirandello war durch die Aufführungen von *Sei personaggi in cerca d'autore* (inszeniert von Georges Pitoëff im *Théâtre des Champs Elysées* (1923), und von *Enrico IV*, ebenfalls in der Inszenierung von G. Pitoëff im *Théâtre des Arts* (1925), in Frankreich bekannt geworden. Dazu kommen zwei weitere Werke, die sich mit der gleichen Thematik befassen: *Ciascuno a suo modo* (1924) und *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

des Lebens darzustellen, indem er die Absurdität der menschlichen Existenz und die Ambiguität von Realität und Fiktion in eine neue dramatische Form brachte.

Die Funktion der Maske in Pirandellos Theater, das Mittel der Improvisation, die Dramaturgie der Stücke schlechthin, zeigen, daß sich die Wirkungsabsicht und die Theaterauffassung von Pirandello nicht mit der Konzeption und Intention des Obeysschen Theaters gleichsetzen lassen.¹

¹ Zur Konzeption des Obeysschen Dramas vgl. die Ausführungen in der Einleitung: *Besondere Bedingungen für Obeyss Theater* (S. 43 ff.).

3. SCHLUSS

Die in der Einleitung beschriebene Zielsetzung der Arbeit bestand darin, relevante epische Vermittlungsstrukturen und, verbunden damit, semiotische Zeichen(systeme) und Bedeutungen anhand eines ausgewählten Textcorpus einer chronologisch zusammenhängenden Theaterproduktion für ein bestimmtes Ensemble zu untersuchen, wobei das Untersuchungsverfahren dazu diente, die manifesten Strukturmerkmale zu beschreiben und deren Funktion zu analysieren.

Ausgehend von Pfisters Kommunikationsmodellen für die narrative und dramatische Gattung, die auf den von Fieguth angestellten Überlegungen zur Rezeptionslenkung basieren, wurden die Texte unter Zugrundelegung der für das Drama beschriebenen Differenzkriterien (Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, performative Kommunikation, plurimediale Inszenierung, kollektive Produktion und Rezeption) im Hinblick auf die in ihnen wirkenden rezeptionslenkenden kompositorischen und dramaturgischen Elemente untersucht. Für das Erfassen der Geschichte der betreffenden dramatischen Texte, d. h. der Makrostruktur, die diesen zugrunde liegt, wurde bewußt auf Formalisierungsverfahren verzichtet und eine diskursive Vorgehensweise gewählt. Damit ist nicht notwendigerweise eine impressionistische, subjektive Textbeschreibung verbunden, da die Untersuchung entsprechend dem Kommunikationsmodell von einem „idealen Rezipienten“ in der Position E3 ausgeht, „der als ideale Dekodierungsinstanz alle im Text verwendeten Codes mit uneingeschränkter Kompetenz beherrscht und dessen Dekodierung ausschließlich durch den Text gesteuert und nicht durch abweichende ideologische, soziologische oder psychologische Dispositionen gestört oder verzerrt wird“ (Pfister, S. 66).

Die Auswahl der Paradigmen erfolgte nach dem Prinzip der Spezifität und Plausibilität, d. h. zwar nach Kriterien, die in jedem Fall eine individuelle Selektion beinhalten, deren oberstes Prinzip es jedoch war, durch eine exakte Beschreibung und Erklärung, die denotative Bedeutung der Zeichen zu veranschaulichen.

Die Ausführungen zu den theatralischen Zeichen, die für die Informationsvergabe relevant sind, zeigen, daß der plurimedial inszenierte dramatische Text, aufgrund der Vielzahl und Vielfalt der bedeutungstragenden Elemente, einen ungleich höheren Anteil an Signifikanten enthält als das literarische Textsubstrat. Im Verlauf der Untersuchung wurde wiederholt auf die Anordnung und Verflechtung der Zeichen hingewiesen, die sich während der Aufführung eines Stücks zu einem Korrelat strukturierender Elemente verbinden. Dabei wirkt in jedem Augenblick der Theateraufführung eine Fülle von Zeichen und Bedeutungen auf den Rezipienten ein, von denen er, entsprechend seiner Kompetenz, ein Maximum für sich erschließen wird. Er wird jedoch kaum in der Lage sein, die Gesamtmenge der Zeichen aufzunehmen, mit denen er konfrontiert wird. Dies umso weniger, wenn seine Aufmerksamkeit durch dominierende Erscheinungsformen von Codes in Anspruch genommen wird, noch dazu, wenn dieselben ihm weniger vertraut sind. Die Vielschichtigkeit der einzelnen bedeutungstragenden Elemente, deren Vermittlung in einer Aufführung über alle verfügbaren Kanäle und Codes erfolgt, ist dabei deutlich geworden.

Die spezifische Dramaturgie des Obey'schen Theaters, in dem episch gestaltete und szenisch dargestellte Szenen nebeneinanderstehen und in wechselseitiger Beziehung miteinander verflochten sind, wirkt sich dahingehend aus, daß mit der Einführung eines vermittelnden Kommunikationssystems in ein Drama, das ursprünglich durch seine Absolutheit definiert ist (entsprechend der Terminologie von Szondi), ein innovatives Rezeptionslenkungspotential in die Vertextung einfließt, das auf der Position S2 und E2 des beschriebenen Kommunikationsmodells eine Reihe von Funktionen übernehmen kann, die in der Untersuchung zur Sprache gekommen sind.

Die in der Einleitung projizierte methodische Verfahrensweise legte zwei Schritte für die Erfassung des strukturellen Aufbaus der zu untersuchenden Stücke fest. Als erstes wurde der Text in Form einer Notierung erfaßt, welche die Handlungsstruktur auf der Achse der Sukzession beschreibt. Die Betrachtung der Geschichte auf der Ebene des Dargestellten, d. h. die Aufeinanderfolge der einzelnen Aufbauteile des Dramas, der Inhaltselemente der Geschichte, wie Pfister sie nennt, vermittelt orientierende

Einblicke in die Tektonik des Stücks, indem sich die kompositorische und inhaltliche Organisation und Gliederung des Texts durch die Darstellung des Erzählinhalts mitteilt. Die operationale Methode wurde gewählt, weil die Betrachtung der Geschichte nach dem Prinzip der Sukzessivität sich als probates Mittel anbietet, die Strukturierung eines Dramentexts aufzuzeigen. Durch die Darstellung des Aufbaus der Geschichte und ihrer Realisierung in dem vorgegebenen Rahmen können Einsichten in die „formale“ und „nicht formale“ Struktur des Dramas gewonnen werden, indem die Handlungs- und Geschehensabläufe in linearer und akkumulativer Weise erfaßt werden, ebenso wie das Zusammenwirken der verschiedenen Segmente, ihre innere Gliederung, ihre Verknüpfung, d. h. die Gesamtkonstruktion. Die Beschreibung der im Drama wirkenden Ebenen - die Konfiguration, die Charakterisierung der Figuren und ihre Interaktion auf der Bühne, die Entfaltung des gesamten Handlungsverlaufs - kommt auf diese Weise zur Veranschaulichung. Bemerkungen zur Bühnenaktivität und -realisierung, wie sie in den theater-funktionalen Inszenierungsanweisungen erscheinen, wurden in die Untersuchung einbezogen, wenn sie Handlungen und Gesten betrafen, die als Hinweise für die Rolle eines Schauspielers oder des Bühnengeschehens anzusehen sind. Durch ihre interpretatorische Funktion haben sie den Charakter eines vermittelnden Kommunikationssystems, da sie den Figurenperspektiven übergeordnet sind und damit zu den strukturierenden Elementen zählen, die einer intendierten Rezeptionsperspektive nahe kommen.

Die Geschichte entfaltet sich während des Rezeptionsprozesses für den Zuschauer als das Dargestellte und ist das, was er während der Theateraufführung erlebt. Die Abfolge der einzelnen Szenen, ihrer Phasen und Sequenzen bilden die Grundlage für die Bedeutungskonstitution durch den Rezipienten..

Mit der Beschreibung, dem Überblick über die Gesamtstrukturierung des jeweiligen Stücks, wurden die Grundlagen und Voraussetzungen für die weiterführende Untersuchung geschaffen. Dabei sollten bestimmte dramenspezifisch relevante Positionen innerhalb des Handlungsverlaufs

markiert werden, Wende- und Höhepunkte ausgemacht und Situationswechsel beschrieben werden, um potentielle Schnittstellen für eine systematische Textuntersuchung zu liefern.

In dem daran anschließenden zweiten Arbeitsschritt der Textbetrachtung sollte mittels der bereits gewonnenen Einsichten in die Gliederung, Anordnung und Verbindung der einzelnen Segmente und des Zusammenwirkens der verschiedenen Ebenen des Texts eine Beschreibung und Analyse der theatralischen Codes sowie der zugrundeliegenden Strukturprinzipien erfolgen, die der Dramatiker zum Zweck der Rezeptionslenkung verwendet. Mit dem letztgenannten Aspekt ist das Repertoire epischer Kommunikationsstrukturen angesprochen und die Art und Weise, wie sich derartige Strukturen in den Stücken auswirken.

Ein Strukturmerkmal, das sich im gesamten untersuchten Textcorpus zeigte, ist die Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems, das jeweils in modifizierter Form zum Ausdruck kam und sich als konstitutives Element der Rezeptionslenkung herausgestellt hat.. Die Untersuchung der Überformung des inneren Kommunikationssystems durch ein vermittelndes führte zu dem Ergebnis, daß mit der variablen Fortentwicklung dieser dramaturgischen Technik und seiner funktionalen Verquickung mit der Gesamtstruktur der Dramen ein Maximum an rezeptionslenkenden Mitteln erzielt wurde.

Ein Blick auf das in der Einleitung erwähnte Kommunikationsmodell und die Ausführungen zu den in der Untersuchung analysierten strukturellen Charakteristika verdeutlicht, daß die im Drama übermittelte Erzählnachricht aus der Gesamtheit der Zeichen und Bedeutungen resultiert, die sie enthält. Dabei wurde wiederholt auf die unterschiedlichen Faktoren hingewiesen, die in die Decodierung der Gesamtnachricht eingehen und damit für die Informationsvergabe von Wichtigkeit sind. Die codierten Strukturelemente des Dramas erhalten ihre Aussagekraft und Bedeutung erst durch die Interrelation der Codes, d. h. durch ihr Zusammenwirken mit anderen Zeichen, wobei ihre jeweilige Stellung innerhalb des Werks (z. B. Dominanz eines Zeichens oder Abhängigkeit von verschiedenen anderen Zeichen) zu beachten ist.

Die in der Einleitung beschriebenen Rahmenbedingungen für die Textuntersuchung beinhalten, daß die Makrostruktur des Textsubstrats für die Arbeit zugrundegelegt werden soll.¹ Aus diesem Grund wurden die charakteristische dramatische Sprache Obeyes im allgemeinen sowie die spezifische sprachlich-stilistische Gestaltung der Dramentexte und die von ihr ausgehenden Signale für die Aussageintention eines Stücks und dessen Wirkung auf den Rezipienten nur beiläufig erwähnt, da der mikrostrukturelle Aspekt bei der Textbetrachtung weitgehend ausgeklammert blieb.

Zur Sprache Obeyes soll nur allgemein festgestellt werden, daß die dramatische Komposition der Stücke von dem Bemühen um einen wirkungsvollen Stil und dem Bestreben getragen war, eine aussagekräftige Sprache zu verwenden. Der Autor gestaltete seine Stücke je nach den dramatischen Erfordernissen: Neben einer poetisch-künstlerischen Sprachebene findet auch die der Alltags- bzw. Umgangssprache Eingang. Seine Sprache bleibt immer die Sprache der Bühne; Geste, Bewegung, Rhythmus und Wort sind stets eng miteinander verbunden. Der unmittelbare Einfluß der *Compagnie des Quinze*, ihres Aufführungsstils und ihrer Darbietungstechniken, der enge Kontakt zur Bühnenrealität und der Welt der Schauspieler, hat im gesamten dramatischen Werk des Autors Spuren hinterlassen. Er scheint zwar nach der Beendigung der Zusammenarbeit mit der Theatertruppe mehr Gewicht auf die Textualität seiner Stücke gelegt zu haben, doch bleiben der Gebrauch von konventionellen theatereigenen Mitteln und das sichere Gefühl für die Erfordernisse und Gesetze der Bühne ein Charakteristikum seiner Dramen. Das literarische Textsubstrat ist die Grundlage der theatralischen Aufführung. Das bedeutet im Hinblick auf Obeyes Theater für die *Compagnie des Quinze* (aber auch für das der nachfolgenden Zeit), in dem eine Synthese mannigfaltiger theatralischer Codes (verbalen oder non-verbalen Typs) stattfindet, daß die szenische Bearbeitung seiner Dramen *eo ipso* in einem ganz besonderen Verhältnis zur Bühnenform, dem Theaterstil und dem textinternen Verfahren bei der Verwendung der stil- und strukturbildenden Elemente stehen mußte. Obeyes Stücke der Zwischenkriegszeit sind sicherlich auch in einem geschichtlichen

¹ Vgl. dazu die Einleitung, Zielvorstellungen und methodische Überlegungen, insbesondere die Ausführungen zur Erschließung eines dramatischen Texts, die auf Kracauer basieren (S. 62 – 63).

Zusammenhang zu sehen, als Ausdruck einer Reaktion auf das naturalistische Theater, indem er Inhalt, Technik und Form, sowie Rhythmus und Symmetrie auf einer adäquaten Bühne, in den Dienst seines Werks stellt und so eine Gegenposition zu den damaligen Theaterproduktionen bezieht. Dabei bleibt seine Sprache immer die des Theaters, d. h. daß die dramatische Schreibweise auf die performative Sprechsituation ausgerichtet ist. Sprache ist im *théâtre indirect* Obeyes, in dem es an Erzählmomenten nicht mangelt, immer in dominanter Weise auch Handeln: Sie steht in permanenter Verbindung mit der mimisch-gestischen Performanz der Akteure auf der Bühne, sowohl in den rein szenisch gestalteten als auch in den episch vermittelten Passagen der Stücke. Obey setzt bei der Vertextung alle Möglichkeiten ein, die das Aussagemedium besitzt. Die Beantwortung der Frage, inwiefern die charakteristische Textualität und die herausragende Bedeutung der Musik für seine Dramen als rezeptionslenkendes künstlerisches Gestaltungsmittel von Belang ist, konnte nicht behandelt werden und müßte einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben.

Bedingt durch die Kollektivität der Produktion, die alle Funktionen der Theaterarbeit umfaßte, konnte eine wechselseitige Beeinflussung im Hinblick auf die Strukturiertheit der Stücke und deren Rezeption durch das Aufführungsteam nachgewiesen werden. In der Untersuchung wurde wiederholt der Versuch unternommen, die Aufführungsdimension einzubeziehen, um die Typizität der Inszenierung zu schildern, wie sie authentisch von Zeitzeugen überliefert wurde, und um die Rezeptionssituation vor Augen zu führen, wie sie sich dem Publikum des *Vieux-Colombier*-Theaters darstellte, allerdings ohne dabei den Anspruch zu erheben, daß die beschriebenen Strukturelemente bei ihrer Umsetzung in Bühnenaktivität umfassend zu analysieren wären.

Will man den Beitrag der Obeyeschen Dramen hinsichtlich der von ihm eingebrachten spezifischen künstlerischen Elemente beschreiben, so ist dazu folgendes anzumerken: Für das dramatische Frühwerk ist es von Bedeutung, daß die Stücke für die Theatertruppe „auf Bestellung und nach Maß“ verfaßt wurden. Diese Tatsache verlangte bestimmte Rücksichtnahmen auf den Ausbildungs- und Personenstand des Ensembles,

was sich auf die Wahl der Besetzung bestimmter Rollen auswirkte. Die fünfzehn Schauspieler waren eine feste Konstante, die Obey bei der Konzeption seiner Stücke zu berücksichtigen hatte. So mußte z. B. ein und derselbe Schauspieler mehrere Rollen übernehmen. Dabei war es von Vorteil, daß die Theatergruppe neben erfahrenen Mitgliedern auch über Eleven mit einem hohen homogenen Ausbildungsstand verfügte.

Dem engen und direkten Verhältnis des Publikums zum Bühnengeschehen diente in besonderer Weise die Bühnenform des *Vieux-Colombier*-Theaters, deren örtliche Gegebenheiten der Dramatiker stets vor Augen hatte und die dank des inszenatorischen Einfallsreichtums von Michel Saint-Denis das Publikum in Bann schlug.¹ Die Obey'schen Stücke machten sich die schlichte und einfache Bühnenform des *Vieux-Colombier* zunutze, um das intendierte suggestive Theater zu bieten. Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß Obey maßgeblich von den ästhetischen und programmatischen Vorstellungen Copeaus beeinflußt war, was sich bis in produktionstechnische Details aber auch in textspezifischen Charakteristika auswirkte.

Zur Konzeption des Obey'schen Dramas gehören insbesondere in seinem Frühwerk bestimmte künstlerische Mittel, die fast durchgehend anzutreffen sind. Obey's Suche nach einer neuen Ästhetik des Schauspiels und, verbunden damit, die Rückbesinnung auf die Quellen des Theaters, brachten ihn dazu - konform mit Copeaus Anschauungen - solche Gestaltungselemente in seine Stücke aufzunehmen, wie sie aus traditionellen Theaterformen bekannt sind. Die Verwendung und Wiedereinführung althergebrachter Ausdrucksmittel und die besondere schauspielerische Darbietungsweise, deren Ursprünge bis zum Theater der Antike, dem klassischen Theater Frankreichs, dem fernöstlichen Theater und zur *Commedia dell'arte* zurückreichen, verdeutlichen, daß sich in seinen Dramen ein spezifischer Kunstwille äußert, der von der Intention getragen ist, „suggestives Theater“ zu kreieren, ein Theater, das den Zuschauer ins dramatische Spiel „hineinreißen“ sollte, indem seine Einbildungs- und

¹ Vgl. Abbildungen zur Bühnenarchitektur und –ausstattung im Anhang (5.2, Abb. 2 – 4).

Vorstellungskraft aktiviert wird. Die Theateraufführung sollte, nach Copeau, immer den Charakter eines feierlichen Gemeinschaftserlebnisses haben. Diese Auffassung findet ihren unmittelbaren Niederschlag in der Theorie des Obey'schen Theaters. Die Neuorientierung durch Rückbesinnung auf Traditionen ist hierfür charakteristisch. Die Beschreibung und Analyse der isolierbaren Mittel und Techniken, die der Autor zum Erzielen der Aussagewirkung seines Theaters verwendete, war Gegenstand der Untersuchung. Dabei stellte sich heraus, daß die rezeptionslenkenden Aspekte aus sehr unterschiedlichen Elementen bestehen. Neben Improvisations-, Tanz- und Gesangsszenen sind es vor allem stilisierte, pantomimische und chorische Einlagen, die Verwendung von Masken und die besondere theatralische Realisierung, d. h. der Einsatz aller Möglichkeiten der Bühnentechnik und Ausstattung wie Kulisse, Beleuchtung, Musik, Geräusche und Kostüme, die der Dramatiker zur Erzeugung der Fiktion einsetzt, um ein Gemeinschaftserlebnis auf der Bühne zu präsentieren und gleichzeitig allgemeine Wahrheiten zu exemplifizieren.

Die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit verschiedenartigen dramatischen Richtungen haben stimulierend auf Obey gewirkt. Er ging eklektisch vor, indem er bestimmte Elemente übernahm, andere abwandelte bzw. umgestaltete, und so ein Theater eigener Prägung schuf. Obey will ein breites Publikum ansprechen, ohne daß sein Theater den Charakter eines Volkstheaters hat.

Für die zu untersuchenden Theaterstücke bot sich als methodische Prämisse das Vorhandensein episierender Tendenzen an. Im Verlauf der Textbeschreibungen und Analysen ließ sich deren Existenz in allen zur Debatte stehenden Stücken nachweisen. Die epischen Kommunikationsstrukturen wurden im Hinblick auf ihre Funktionalität untersucht, mit dem Ergebnis, daß durch die Einführung eines vermittelnden Systems eine breite Palette variabler Aussagemodi und damit neuer Möglichkeiten der Rezeptionslenkung zur Verfügung stand. Selbst wenn man bei Noé Einschränkungen machen muß, da sich das Stück trotz seiner episierenden Tendenz nicht auf die allgemein verbindliche Formel einer epischen Grundstruktur bringen läßt, so lassen sich dennoch *in nuce* bestimmte Kompositionselemente erkennen,

die in den folgenden Dramen wieder verwendet und weiterentwickelt wurden. Es hat sich herausgestellt, daß in Obeyes dramatischem Frühwerk ein bevorzugter Strukturtypus anzutreffen ist, der den Gesetzen der sog. offenen Dramaturgie folgt und dem epischen Theater zuzuordnen ist. Obey gehört ohne Zweifel zu den Repräsentanten der offenen Dramaturgie bzw. des *théâtre épique* in Frankreich, ein Theater, in das spielinterne oder -externe Figuren eingeführt werden, die dem Dramatiker vielfältige gestalterische Möglichkeiten eröffnen. Wenngleich diese Konzeption in Frankreich auch nicht die Rolle spielte wie später in Amerika, England oder Deutschland, ist dennoch festzustellen, daß Obeyes Werk nicht ohne Resonanz geblieben ist. Generell ist zu bemerken, daß er einen beträchtlichen Teil seiner Theatererfolge vor allem im Ausland hatte. Ein Blick auf die Bibliographie dieser Arbeit zeigt den hohen Anteil englischsprachiger Sekundärliteratur und neuerer Übersetzungen ins Englische bzw. Amerikanische, was auf ein besonderes Interesse angelsächsischer Länder an der Thematik und Form des französischen Theaters und speziell des Obeyeschen Dramas schließen läßt. Hinweise sprechen dafür, daß Obey einen Einfluß auf Thornton Wilder¹ und möglicherweise auf Tennessee Williams ausgeübt hat. Die Parallelen sind nicht nur in der epischen Grundstruktur wiederzuerkennen. Wilder identifiziert sich auch in anderen wichtigen Punkten seiner Dramentheorie mit dem Kunstideal Obeyes, z. B. mit der Wiedereinführung von Theaterkonventionen aus zurückliegenden Epochen, der Übernahme von Elementen aus dem Nô-Theater und der Ablehnung der Guckkastenbühne. Überblickt man die Ausführungen zu dem behandelten Textcorpus, so läßt sich feststellen, daß Obey ein moderner Autor ist, der mit seinem Theater wieder an alte Traditionen anknüpft und neue Wege in der sich verändernden Theatersituation zu Anfang des 20. Jahrhunderts beschreitet.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß er als Dramatiker zwar mit seinen Werken das Theater retheatralisieren wollte, doch hat er sich zu keinem Zeitpunkt - auch nicht in seinem späteren Schaffen - mit dem experimentellen bzw. absurden Theater befaßt. Obey hat als Repräsentant des epischen Theaters in Frankreich zu gelten, bemüht um eine

¹ Vgl. dazu die Ausführungen über Revenu de l'Etoile.

Erneuerung des Theaters, in der von Copeau vorgegebenen Richtung.

In den Ausführungen wurde versucht, die Theaterarbeit Obeyes in seiner ersten Schaffensperiode darzustellen und mit der Untersuchung der Struktur eine Beschreibung und Analyse der verwendeten kompositorischen und dramaturgischen Mittel zu verbinden, mit dem Ergebnis, daß eine reichhaltige Auswahl theatralischen Materials und innovativem rezeptionslenkenden Potentials in den Stücken festgestellt wurde, Charakteristika, die für das gesamte Werk des Dramatikers gelten.

Versucht man eine Formel für Obeyes Theater zu finden und es typologisch zu klassifizieren, so muß man die offene Form der dramatischen Komposition als dominierendes Gestaltungsprinzip ansehen. Die a-tektonische Bauweise der Stücke wurde im Zusammenhang mit der Darstellung der epischen Kommunikationsstrukturen aufgezeigt.

Der bekannte amerikanische Theaterwissenschaftler John Gassner bezeichnet das Drama Obeyes als *“histrionic art“* und den Dramatiker als *theatricalist*. Er begründet seine Aussage mit Obeyes geistiger Verwandtschaft mit Copeau sowie der engen Zusammenarbeit mit der *Compagnie des Quinze* und stützt seine Überlegungen dabei auf Betrachtungen zu den beiden Dramen Vénus et Adonis und Noé, die er jedoch grundsätzlich voneinander unterscheidet.

He [sc. Obey] deserves our attention here not merely because he has written with charm and grace, but he is one of the heroes of the theatricalists and, above all, because his playwriting derives from one of the most influential of movements in European theatre. [...]Obey was greatly taken with the *Compagnie's* command of rhythm, gesture, mime, dance, and music. Not discourse, but primordial miming, doing, or showing, was the aim of these followers of Copeau. Obey, in other words, was drawn to a theatre which is antipodal to the theatre of ideas or discussion-drama of Shaw, who attributed its origin to Ibsen.²

Dem letzten Hinweis Gassners auf Shaws Theater, das er in eine Gegenposition zu Obey bringt, soll hier nicht weiter nachgegangen werden, da es Obey nicht um „die Ausklammerung außertheatralischer Wirklichkeit, sondern um die Darstellung dieser Wirklichkeit“ gehe.² Obeyes Theater ist in der Tat, wie in der Einleitung ausgeführt wurde, frei von philosophischen

1 John Gassner, The Theatre in our Times (New York, 1954), S. 211 – 212.

2 Vgl. dazu Clüver, S. 233 – 236, Nachwort: “Das histrionische Theater André Obeyes“.

oder literarischen Thesen und Programmen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß seine Stücke bar jeden intellektuellen Anspruchs oder ohne Substanz wären. Die Bedeutung des dramatischen Texts für das theatralische Gemeinschaftserlebnis ist ersichtlich: Für Obey ist die Architektur der Stücke untrennbar mit der jeweiligen Textform verbunden, wobei dem Schauspieler als Instrument zur Realisierung der dramatischen Handlung eine vorrangige Bedeutung zukommt und das Rezeptionsverhalten des Publikums maßgeblich durch den Einsatz verbaler aber auch aller übrigen künstlerischen Mittel bestimmt wird. Die Vision Copeaus von der Erneuerung des Theaters basierte auf einer Retheatralisierung des Theaters, was für ihn eine Rückkehr zu traditionellen Theaterformen und eine grundlegende Neuorientierung in der Schauspielerausbildung bedeutete. Für einen Regisseur wie Michel Saint-Denis, der das Werk Copeaus fortsetzte und die Stücke Obeyes zusammen mit dem Produktionsteam der *Compagnie des Quinze* in Szene setzte, galten weitgehend dieselben Voraussetzungen. Linda Modyman de Vries kommt in ihrer Arbeit über den Einfluß Jacques Copeaus auf Michel Saint-Denis' Schauspielerausbildung zu der Schlußfolgerung, die sich auf die Arbeit des Produktionskollektivs im *Vieux-Colombier*-Theater übertragen läßt.

Their shared vision of the theatre placed its primary emphasis on a reverence for the text, creating productions whose form and style arose directly from those inherent in the playwright's creation. The emphasis that Copeau and Saint-Denis placed upon the actor and his training came as a result of seeing the actor as the bodily presence of the text and the voice for the vision of the author.¹

Damit kann auch Gassners Argument begegnet werden, der Vénus et Adonis gering einschätzte, weil er das Stück als ein Produkt des *l'art pour l'art* ansieht, ein Theater, das von ästhetischem Selbstzweck bestimmt ist, in dem kein Raum für die Belange menschlicher Realität sei.

Für Noé gelten nach Gassners Meinung andere Maßstäbe, wenn er feststellt:

Obey may tell me all he wants about his admiration for the theatre of mime, dance, gesture, and movement. But it will be difficult to convince me that the success of *Noah* as theatre does not owe at least as much, if not a great deal more, to his concern with the extra-theatrical phenomenon of the human species, which is all the "reality" we know intimately and the only reality we need on the stage.²

1 Linda Modyman de Vries, The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis (Los Angeles, 1973), S. 396.

2 John Gassner, The Theatre in our Times (New York, 1954), S. 215.

Anzumerken ist, daß John Gassner Obeyes Position innerhalb des modernen Theaters zwar als "minor" bezeichnet, ihn jedoch im Vergleich mit Thornton Wilder in einem positiven Licht erscheinen läßt...

But he [sc. Obey] provides a good demonstration of how the sense of theatre and the sense of extra-theatricality can be fused, with one element drawing benefits from the other. And he is not the only writer drawn strongly to the theatricalization of playwriting who can give us this demonstration. Thornton Wilder has done so on the American scene with *Our Town* and *The Skin of our Teeth*. Wilder, who adapted Obey's *The Rape of Lucrece* for Katharine Cornell, has felt the same modernist influence that draws artists away from realism. He may have even felt the influence of Obey, although Wilder has not achieved the perfection of *Noah* in either of his full-length plays.¹

Obeyes Streben nach neuen Formen der Dramaturgie und Tektonik richtet sich vor allem gegen das Illusionstheater des Naturalismus. Unter *theatricalism* versteht man eine Gegenbewegung gegen jenes Theater in allen Bereichen: Bühnenform, Bühnentechnik, Aufführungsstil und Vertextung. Eine Vorbedingung für das Theater der *theatricalists* war, daß die Zuschauer die dramaturgischen Techniken und Konventionen des Theaters akzeptierten. Nach Aristoteles bedeutet Drama die Imitation einer Handlung, doch keine noch so genaue Nachahmung der Realität kann den Zuschauer darüber hinwegtäuschen, daß er sich im Theater befindet. Für die Repräsentanten des *theatricalism*, der in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts *en vogue* war und zu denen bekannte Theaterleute wie Gordon Craig in England, Max Reinhardt und Leopold Jessner in Deutschland und außer Copeau noch Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff sowie Aurélien Lugné-Poë in Frankreich zählten und, nicht zu vergessen, Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Tairov und Evgueni Vakhtangov in der Sowjetunion, war das Theater das Medium der dramatischen Kunst, dessen Aussagekraft in der freimütigen Verwendung der künstlerischen Mittel desselben lag und nicht in deren Verschleierung unter dem Deckmantel der Realität. Dazu gehörte für Copeau eine Bühne, die durch den Wegfall der Rampe und einer in den Zuschauerraum vorspringenden Vorderbühne einen direkteren Kontakt des Publikums zum Spielgeschehen schuf, um auf diese Weise möglichen psychologischen

1 John Gassner, The Theatre in our Times (New York, 1954), S. 215 - 216.

Barrieren entgegenzuwirken und ein *Feedback* an die Schauspieler zu ermöglichen.

Obeys Theater ist in dem Sinn *histrionisch*, daß es ein hohes Maß an schauspielerischen Fertigkeiten und künstlerischem Talent von den Darstellern fordert, damit beim Zuschauer die imaginativen Kräfte und die *histrionic sensibility* geweckt werden, um ihn an einem ästhetischen Theatererlebnis und einer bedeutungshaltigen Nachricht teilhaben zu lassen.

Das gilt auch für Vénus et Adonis, obwohl Obey mit diesem kurzen Einakter sicherlich kein großes Theaterschauspiel schaffen wollte, was schon aus dem äußeren Rahmen hervorgeht, in dem es zur Erstaufführung (im Juli 1932) gelangte: der Wohnsitz von Lady Cunhard in London. William Becker hat in einer Anmerkung zu seiner englischen Übersetzung eine treffende Charakterisierung des Stücks gegeben, die sich auf das Gesamtwerk Obeys übertragen läßt.¹

[...] the reader must match Obey's acute understanding of the actor's craft and enter into an imaginative visualization of the action – see the play, that is, with its theatrical togs on. The ease with which it is possible for the willing reader to grasp this theatrical perspective in Venus and Adonis is one measure of the play's success. (It also constitutes a rewarding lesson in how to read plays generally.) For Obey writes out of a deep sense of the possibilities not only of verbal language but of physical language too. There is constantly present in this play a kind of joy in making actors do what they *can* do, in forcing the language their acting speaks to be as poetic and entrancing as their words.

Resümierend läßt sich im Rückblick auf das untersuchte Segment der Theaterproduktion Obeys feststellen, daß sich von Anfang an die Tendenz zu einer Einführung epischer Strukturen zeigt, wenn auch in Noé nur in einer abgeschwächten Form. Es ist dabei besonders zu vermerken, daß die in der Einleitung beschriebenen Grundlagen und Voraussetzungen, die für ein kongeniales Produktionskollektiv notwendig waren (wozu Autor, Regisseur, Schauspielerensemble, technisches Personal und Produktionsstätte zählten), eine seltene Konstellation war, die dank der Koinzidenz der verschiedenen Faktoren zu einem Resultat führte, das in der Theatergeschichte Frankreichs

¹ Anmerkungen zu Venus and Adonis übers. von W. Becker, hrsg. von Eric Bentley in: From the Modern Repertoire, Series Two (Indiana University Press, 1957), S. 494.

in den dreißiger Jahren eine Sonderstellung einnimmt.

Wenngleich Obey auch nicht die Popularität anderer Dramatiker erreichte, so hat er mit seinem Theater dennoch große Bühnenerfolge gefeiert und das Bühnenschaffen seiner Zeit bereichert. Seine Theaterstücke wurden von den bekanntesten Regisseuren in den Spielplan ihrer Theater aufgenommen, z. B. von Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, Pierre Dux, Michel Vitold, Jean-Laurent Cochet, Peter Brook, um nur die bekanntesten zu nennen, und von renommierten Schauspielern auf den Bühnen in Frankreich und im Ausland dargestellt. Sieben seiner 22 Stücke wurden in der *Comédie Française* aufgeführt.

Obeys Theater ist Ausdruck eines besonderen Kunstverständnisses. Er verbindet tradierte Kompositionselemente mit neuen Themen, macht aber auch Gebrauch von mythologischen Stoffen. Seine Dramen sind zwar als Produkt einer bestimmten Theaterperiode anzusehen, sie nehmen jedoch keine weltanschaulich oder dramengeschichtlich fixierte Position ein, die in den Augen des modernen Zuschauers obsolet sein könnte. Die Theaterstücke weisen eine rezeptionsspezifische Typizität auf, die im Zusammenhang mit der Beschreibung und Analyse der strukturellen Zeichen und Bedeutungen abgehandelt wurde. Selbst wenn eine authentische Inszenierung (wie unter Michel Saint-Denis und der *Compagnie des Quinze*) unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen kaum noch möglich sein wird, so wäre das Theater Obeys auch für den heutigen Theaterbesucher sehenswert. Die rezeptionsästhetische Konzeption der Dramen kann durch die Fusion von tradierten dramaturgischen Elementen mit innovativen kompositorischen Strukturen und der zeitlosen Thematik auch der Erwartungshaltung eines modernen Theaterpublikums gerecht werden. Obeys Theater wendet sich an ein Publikum, das willens ist, sich auf die Welt des Theaters einzulassen, auf einen Kommunikationsprozeß, in dem aus der Synthese aller in ihm wirkenden Zeichen und Bedeutungen, die sich in der dramatischen Darbietung entfalten, eine ästhetische Erfahrung wird.

4 BIBLIOGRAPHIE ¹

4.1 Verzeichnis der benutzten Literatur

4.1.1 Primärliteratur / Quellen

4.1.1.1 Obey

Theaterstücke

Théâtre I (Noé, Le Viol de Lucrèce, Bataille de la Marne, Vénus et Adonis) (Paris, 1948). *

Loire, *Nouvelles Editions Latines* (1933).*

Revenu de l'Etoile, Bd. IV, 1.Teil, hrsg. von der *Association André Obey* (Troyes, 1985).*

La Carcasse ; La souriante Madame Beudet (Gemeinschaftsarbeit mit Denys Amiel), (Paris, Albin Michel, 1926). *

Artikel, Aufsätze, Interviews ²

Vorwort zu Noé, 'Le Viol de Lucrèce' und 'Bataille de la Marne' in André Obey, Théâtre I (Paris, Gallimard 1948).

«A propos de 'souvenirs'», pour France-Inter André Obey raconte ses souvenirs d'«Entre Cours et Jardin» à Henri Dutilleux, in O.R.T.F. Cahiers littéraires, 3^e année, No. 19 (juillet 1964). *

«A propos du 'Huit Cents Mètres'», O. R. T. F. Cahiers littéraires, 3^e année, No. 1, (sept. 1964) (Vorgeschichte zu *Le Huit Cent Mètres de Paul Martin*). *

«La tragédie du 800 Mètres», Comœdia (juin 1941). *

Vorwort zu Noé, 'Le Viol de Lucrèce' und 'Bataille de la Marne' in André Obey, Théâtre I (Paris, Gallimard 1948).

¹ Die mit Asterisk (*) gekennzeichneten Titel verweisen auf schwer zugängliche gedruckte Texte, Kopien unveröffentlichter Typoskripte aus dem Nachlaß Obeyes sowie auf Kopien von AV-Materialien. Sie befinden sich sämtlich im Besitz des Verfassers.

² Aus der großen Zahl der journalistischen Arbeiten Obeyes werden nur solche Artikel aufgeführt, die einen Bezug zur vorliegenden Untersuchung und ggf. zum literarischen Schaffen des Autors haben.

«A propos de 'souvenirs'», pour France-Inter André Obey raconte ses souvenirs d'«Entre Cours et Jardin» à Henri Dutilleux, in O.R.T.F. Cahiers littéraires, 3^e année, No. 19 (juillet 1964). *

«A propos du 'Huit Cents Mètres'», O. R. T. F. Cahiers littéraires, 3^e année, No. 1, (sept. 1964) (Vorgeschichte zu *Le Huit Cent Mètres de Paul Martin*). *

«La tragédie du 800 Mètres», Comœdia (juin 1941). *

«Un grand éclat de rire inspiré» , O. R. T. F. Cahiers littéraires, 5^e année, No. 14 (avril 1967) (Artikel zu *La Paix*). *

«Le travail de l'aube», Verger 1^{re} année, 1 (avril 1947) (Gedanken über das Theater). *

«Le Théâtre : un jeu rigoureux, mais un jeu» ! Le Livre de l'Occident, hrsg. von Herman Grégoire, IV, 7 (Paris, Editions la Grange-Batelière, 1966) (Über die Kunst des Dramaturgen). *

«Jacques Baumer», Choses de théâtre, 1^{re} année, No. 3 (déc. 1921). *

«Hypothèses musicales. Ce qui pourrait être un 'Quinze Cents Mètres' d'Igor Strawinsky,» L'Impartial Français (oct. 1924)*

«D'un art sportif», L'Impartial Français (nov. 1924). *

«Musiques intimes, Le Triangle», L'Impartial Français (4 juillet 1925, 11 juillet 1925, 18 juillet 1925, 25 juillet 1925). *

«Guiges, Images pour le cinéma, nées de la musique de Claude Debussy», L'Impartial Français (avril 1924). *

Geleitwort zur Ausgabe von Alexander Yale Kroff und Karl Bottke, *André Obey Noé* (Boston, New York, 1955).*

«Molière s'agrandit», Gala pour l'inauguration de la Salle de Luxembourg, Les Lettres françaises, 6^e année, No. 135 (nov. 1946). *

«André Obey vous présente 'Œdipe-Roi'», L'Aurore (déc. 1947).

«Entretien avec André Obey», Le Spectateur (8 juillet 1947). *

On va donner 'Loire' à la Compagnie des Quinze, par André Obey, Excelsior, (23 avril 1933). *

"Can a dramatist's craft be learned?" Réactions françaises par André Frank, in World Theatre, vol. I, No. III (Paris, 1950), S. 23 – 27.*

Obey, A., „Bemerkungen über das Theater“, übers. von K. Schulte am Hülse, Die Quelle, Heft 1 (1947). *

Obey, A., « La pièce sur commande; Entretiens d'André Obey et Claude Santelli », World and Theatre, vol. VIII, No. 3 (1959). *

Obey, A., «Histoire de Revenu de l'Etoile», Notizen über den Besuch Thornton Wilders bei Obey aus dem Archiv von Madame Obey. *

Obey, A., Lettres à Marie-Hélène Dasté (2 avril 1939 – 5 octobre 1939), über Revenu de l'Etoile, aus dem Archiv von Madame Obey. *

Obey, A., Korrespondenz mit J. Kwaysser (Montsoreau, 1968 – 1974). *

Obey, A., Programme de Loire, «Confidence», (Paris, ohne Jahr), Bibliothèque de l'Arsenal, Département des Arts du Spectacle (RT 3732). *

Obey, A., Unveröffentlichte autobiographische Aufzeichnungen (Sèvres, 1939 und Montsoreau, ohne Jahr). *

AV- Medien

André Obey, Homme de Théâtre, exposition à la Bibliothèque municipale de Douai (Douai, 8 nov. – 21 déc. 1985). *

Hommage à André Obey, (3 Compact Cassetten), Zum 100. Geburtstag (Douai, 1992). *

Obey, A., Louis XIV (Institut National de L'Audiovisuel, Paris, ohne Jahr). *

Obey, A., Bildmaterial und Programme (Odéon 1961) von Madame Obey zur Verfügung gestellt. *

Obey, A., Fotos und Abbildungen von Kostüm- und Maskenentwürfen aus dem Archiv von Madame Catherine Dasté. *

Kostüm- und Maskenentwürfe entnommen aus Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, No. 5 (15 fév., 1931). *

Pour le Soixante-Dizième Anniversaire de Jacques Copeau, Contribution à l'histoire de la scène française, La Scène du Vieux-Colombier (Paris 1913-1914 ; New York 1917 –1919 ; Paris 1919 – 1924 ; La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier 1931 – 1933, in Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, III, année 1948 – 1949 (Paris, 1948), S. 172 ; (S. IX – XVI). *

4. 1. 1. 2 Andere Autoren

Aischylos, Die Perser, übers. von H. Voß, Die Tragödien, Fischer Bücherei, Exempla Classica (Bd. 30) (Frankfurt a/ M. und Hamburg, 1961).

Aristoteles, Poetik, übers. und hrsg. von M. Fuhrmann (Stuttgart, 1982).

Aristoteles, Rhetorik, übers. und hrsg. von G. Krapinger (Stuttgart, 1999).

Artaud, A., Le théâtre et son double (Paris, 1964).

Barrault, J.-L., Journal de bord (Paris, 1961).

Barjac, C., « Nos débutants d'hier: M. André Obey », La Grande Revue, t. 145 (août, 1934).

Barsacq, A., «Le dispositif scénique du Vieux-Colombier», Plans, 3 (mars 1931).

Claudé, P., Le livre de Christophe Colomb (Paris, 1935).

Claudé, P., Œuvres complètes, vol. III et IV (Paris, 1952).

Claudé, P., Théâtre, vol. II (Paris : Pléiade, 1956).

Collection Jacques Copeau, Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque Nationale. *

Copeau, J., La Danse de la Ville et des Champs, Spectacle bourguignon en un Prologue et trois Parties (réglé par Michel Saint-Denis et Jean Villard), Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale. *

Copeau, J., «Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin,» in Jeux, Tréteaux et Personnages, No. 19 (15 avril 1932). *

Copeau, J., L'Anconitaine ou Les Amoureux de Padoue (Comédie en 5 Actes d'Angelo-Beolco Ruzzante), arrangée par J. Copeau avec deux Prologues, une Introduction mimée et un Divertissement, Service Photographique, Bibliothèque Nationale. *

Copeau, J., L'Illusion (nach L'Illusion comique von Pierre Corneille und La Célestine von Fernando de Rojas), adapté par J. Copeau, Service Photographique, Bibliothèque Nationale. *

Copeau, J., Les Souvenirs du Vieux-Colombier (Paris, 1931). *

Copeau, J., Lettres inédites, Revue Théâtrale, No. XI (Paris, 1949 - 1950). *

Copeau, J., Registres V, Les Registres du Vieux-Colombier, Troisième partie 1919 à 1924 (Paris, 1993). *

Cremers, P.-J., Die Marneschlacht (Berlin, 1933).

Diderot, D., Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le fils naturel (Paris, 1981). *

Genevoix, M., Rémi des Rauches (Paris, 1993).

Gielgud, J., Early Stages (London, 1987).

Lugné-Poe, A. F., La Parade (Paris, 1930).

Nerval, G. de, Sylvie, Larousse, Texte intégral (Paris, 1999).

Pirandello, L., Sechs Personen suchen einen Autor, Heinrich IV, übers. von G. Richert (Frankfurt a/M, 1967).

Pirandello, L., Théâtre complet, 2 vol. (Paris, 1977).

Platon, Sämtliche Werke, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, hrsg. von Ursula Wolf, Band 1-4, insbesondere Bd. 3 (Reinbek, 1994).

Le Roman de Renart (Auszüge in neufranzösischer Übertragung), in Classiques Larousse, hrsg. von Marc Boyon und Jean Frappier (Paris, 1937).

Saint-Denis, M., Histoire d'une troupe vivante, La Compagnie des Quinze, in Revue Française (22 mars 1931), S. 267 – 269.

Saint-Denis, M., « Mes années au Vieux-Colombier », Europe (avril, 1962).

Saint-Denis, M., Theatre: The Rediscovery of Style (London, 1960).

Saint-Denis, M., "The English Theatre in Gallic Eyes", The Texas Quarterly, übers. von J.F.M. Stephens, jun., IV (Herbst, 1961).

Saint-Denis, M., "The Question of style of plays and of their interpretation", in World Theatre, XIV (July - August 1965).

Shakespeare, W., The Complete Works, A new edition, edited with an introduction and glossary by Peter Alexander (London and Glasgow, 1959).

Shakespeare, Lucretia, übers. von F.Bodenstedt, Shakespeare Sämtliche Werke, Bd. 4 (Heidelberg, ohne Jahr).

The Townerley Plays, hrsg. von G. England und A. W. Pollard (London, 1897).

Wilder, Th., "Some Thoughts on Playwriting", hrsg. von Augusto Centeno The Intent of the Artist (Princeton, University Press, 1941).

Wilder, Th., The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Vol. I (New York, 1997).

Wilder, Th., Our Town, The Skin of our Teeth, The Matchmaker (Penguin Books, London, 1964).

4. 1. 2 Sekundärliteratur

Achard, Mr., « Obey et le sens du tragique » (Les Lettres françaises, 1,8 (4. Juni 1959).

Amerikanische Dramaturgie, hrsg. von H. Frenz (Hamburg, 1962).

Agate, J., First Nights (Bungay, Suffolk, 1934).

Andreotti, M., Traditionelles und modernes Drama (Bern, Stuttgart, Wien, 1998).

Attinger, G., L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français (Paris und Neuchâtel, 1950).

Aykroyd, Ph., The dramatic Art of la Compagnie des Quinze (London, 1935).

Baluchatyj, S., „Probleme der dramatischen Analyse“, in Moderne Dramentheorie, ed. A. van Kesteren/ H. Schmid (Kronberg /Ts., 1975).

Balcerzan, E., Osiński, Z., Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie, hrsg. von W. Kroll und A. Flaker, Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System (Kronberg / Ts., ohne Jahr).

Barańska, E., La dramaturgie d'André Obey, fotokopierte Dissertation (Krakau, ohne Jahr).

Barańska, E., Annales de Lettres et Sciences Humaines, Volume XV, fasc.3./ Roczniki Humanistyczne, «Le rôle de la mise en scène dans le théâtre d'André Obey» (Lublin, 1967).

Barańska, E., «Le mythe dans le théâtre d'André Obey», in L'Ascension du Sinaï (Troyes, 1981).

Barańska, E., Annales de Lettres et Sciences Humaines, 20-023,26(5) Roczniki Humanistyczne, «Le problème de l'illusion scénique dans le théâtre d'André Obey» (Lublin, 1978).

- Beer, Jean de, André Obey, No. 39 (Comédie Française, 1975).
- Benjamin, W., „Was ist das Epische Theater?“, Akzente, Heft 2 (1954).
- Bentley, E., From the Modern Repertoire, Series Two (Indiana University Press, 1957).
- Blanchar, P., «L'amour et la mort chez André Obey», Paris-Théâtre, No. 73 (Juni 1953).
- Blanchart, P., Le Groupe du Canard Sauvage, Volonté (29 mai 1926).
- Bibliothèque de l'Arsenal, Dossier RT 3732, Histoire de la Compagnie des Quinze, 5 vol. (Paris, ohne Jahr).
- Bibliothèque de l'Arsenal, «Origine du Viol de Lucrece», Programme Odéon (Paris, 1961).
- Boxill, R., Tennessee Williams (London, 1987).
- Bradley, D., Modern French Drama (Cambridge, 1984).
- Brasillach, R., Animateurs de Théâtre (Corrêa, 1936).
- Bremond, C., «Le message narratif», Communications, 4 (1964); dts. : in J. Ihwe, hrsg. (Frankfurt, 1971) Bd. III.
- Brisson, P., Au hasard des soirées (Paris, 1937).
- Bruno, F., Exposition à la Bibliothèque municipale de Douai (1985).
- Budel, O., Contemporary Theatre and Aesthetic Distance, PMLA, 3 XXVI (June, 1961).
- Carey, M., The Wakefield Group in the Towneley Circle (Baltimore, Göttingen, 1930).
- Castronovo, D., Thornton Wilder (New York, 1986).
- Chancerel, J., « Jacques Copeau, l'œuvre et l'esprit du Vieux-Colombier », Revue des Jeunes XXVII (15 mars 1935; 15 avril 1935).
- Chiary, J., The Contemporary French Theatre (London, 1958).
- Clouard, H., Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, t. II 1915-1940 (Paris, 1947-1949).
- Clowney, Earle D., The Plays of André Obey: an analytical Study, Dissertation (Columbia University of Missouri, 1968).
- Corvin, M., Le théâtre nouveau en France (Paris, 1966).

- Corvin, M., Dictionnaire encyclopédique du théâtre, 2 vol. (Paris, 1998).
- Corvin, M., Approche sémiologique d'un texte dramatique «La Parodie» d'Arthur Adamov, in Littérature, 9 (1973).
- Clüver, C., Thornton Wilder und André Obey, Untersuchungen zum modernen epischen Theater, Dissertation (Hamburg, 1971). Veröffentlicht in Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 174, Bouvier (Bonn, 1978).
- Crémieux, B., « La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier », La Nouvelle Revue française, t. 38 (Jan. – Juni 1932).
- Crémieux, B., « La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier », La Nouvelle Revue française, t. 36 (Jan.-Juni 1931).
- Crumbach, F. H., Die Struktur des Epischen Theaters (Braunschweig, 1960).
- Cuddon, J. A., Literary Terms and literary Theory (London, 1991).
- Dasté, M.-H., «Obey et la Compagnie des Quinze», in Le Viol de Lucrece und Vénus et Adonis (Taulignan, 1990).
- Delpit, L., Paris-Théâtre contemporain ; Tableau du mouvement dramatique en France de 1925 – 1938, Smith College Studies in Modern Languages, vol. XX (Northampton, 1938-1939).
- Delpit, L., « Les derniers épigones de Jacques Copeau; La Compagnie des Quinze et le Théâtre des quatre Saisons », Smith College Studies in Modern Languages, vol. XXI (Northampton, 1939 -1940).
- Derrida, J., L'Écriture et la différence (Paris, 1967).
- Dietrich, M., Das moderne Drama (Stuttgart, 1974).
- Dorcy, J., The Mime (New York, 1961).
- Dukes, A., "The Scene in Europe", Theatre Arts Monthly, XIX, 10 (Oct. 1935).
- Eckhardt, J., Das Epische Theater (Darmstadt, 1983).
- Eco, U., Einführung in die Semiotik (München, 2002).
- Ekman, P. / Friesen, W., "The Repertoire of nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding", Semiotica 1 (1969).
- Elwert, W. Th., Die europäische Rolle der Commedia dell'arte, in Holthus, G. (Hrsg.) Theaterwesen und dramatische Literatur (Tübingen, 1987).
- English, H.M.M., The Theatre of André Obey, Dissertation (Brighton, University of Sussex, 1971).

Esslin, M., The Field of Drama (London, 1987), übers. C. Schramm, hrsg. (Reinbek b. Hamburg, 1989).

Ewig W., "Shakespeare's, *Lucrece*": Eine literarhistorische Untersuchung, Anglia, XXII (1899).

Fechter, P., Das europäische Drama; Geist und Kultur im Spiegel des Theaters, Bd. III (Mannheim, 1958).

Fergusson, F., The Idea of a Theatre; A Study of ten Plays (Princeton, 1949).

Fergusson, F., „Three Allegorists: Brecht, Wilder, and Elliot.“ The Sewanee Review, LXIV (Sewanee, Tenn., 1956)

Fieguth, R., „Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken,“ Sprache im technischen Zeitalter, 43, (1973).

Fischer-Lichte, E., Semiotik des Theaters, 3 Bde. (Tübingen, 1998).

Fowlie, W., Dionysos in Paris; das französische Theater der Gegenwart (München, 1961).

Franzen, E., Formen des modernen Dramas (München, 1961).

Frenz, H., Amerikanische Dramaturgie, (hrsg. von H. Frenz unter Mitarbeit von C. Clüver) (Hamburg, 1962).

Frenzel, E., Stoffe der Weltliteratur (Stuttgart, 1963).

Frey, D., Kunstwissenschaftliche Grundfrage; Prolegomena zu einer Kunstphilosophie (Wien, 1946).

Galinsky, H., Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur (Breslau, 1932).

Gassner, J., The Theatre in our Times (New York, 1963).

Gassner, J., Directions in Modern Theatre and Drama (New York, 1966).

Ghéon, H., « Noé chez les Quinze », Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, No. 5 (15 fév., 1931).

Ghéon, H., « Lucrèce chez les Quinze », Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, No. 5 (15 fév., 1931).

Ghéon, H., «La seconde saison des Quinze», Jeux, Tréteaux et Personnages, 3^e année, No.17 (15 fév., 1932).

Ghéon, H., «Le geste et le mot», Latinité, 3^e année, No.3 (mars 1931).

Goldstein, M., The Art of Thornton Wilder (Omaha, University of Nebraska Press, 1965).

- Gontard, D., Le journal de bord des Copiaus 1924 – 1927 (Paris, 1974).
- Goodman, P., The Structure of Literature (Chicago, 1954).
- Gouhier, H., «La Bataille de la Marne d'André Obey», La Nouvelle Revue des Jeunes, No. 1 (15 jan., 1931).
- Gouhier, H., L'Essence du Théâtre (Paris, 1943).
- Grégoire, H., « L'œuvre d'André Obey », Paris-Théâtre, No. 73 (Juni 1953).
- Grégoire, H., « André Obey ou la recherche du théâtre perdu», in Don Juan ou l'homme de cendres (Troyes, 1977).
- Grégoire, H., «Le théâtre indirect», in Maria (Troyes, 1987).
- Grégoire, H., «La dramaturgie de la mort», in Lazare (Troyes, 1979).
- Grégoire, H., «Introduction à *Une Fille pour du vent*», in Une Fille pour du vent und Perséphone (Troyes, 1979)
- Greimas, A. J., Sémantique structurale: Recherche de méthode (Paris, 1966).
- Grimm, J., Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895 – 1930 (München, 1982).
- Grimm, R., Episches Theater (Köln, 1966).
- Grossvogel, D. I., 20th Century French Drama (New York, 1970).
- Hamburger, K., „Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung,“ Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 25 (1951).
- Hamburger, K., Logik der Dichtung (Stuttgart, 1957).
- Hauptmann, F., „Obey und Cocteau französisch und deutsch gesehen“, Antares, I. Jg. No 2 (Juni 1961).
- Headington, Ch., The Rape of Lucrecia, in The Britten Companion (Cambridge UP, 1984).
- Hegner, A., Jacques Copeau und das Théâtre du Vieux-Colombier, Dissertation (Wien,1953).
- Hein, N., „Ansatz zur strukturellen Dramenanalyse,“ in Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie, hrsg. von W. A. Koch (Hildesheim, 1976).
- Hesse, E., „Das Nô-Spiel und das poetische Theater,“ in Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, XVII Jahrgang 1963.

- Hinck, W., Die Dramaturgie des späten Brecht (Göttingen, 1977).
- Holthus, G., (Hrsg.) Theaterwesen und dramatische Literatur, Beiträge zur Geschichte des Theaters (Tübingen, 1987).
- Ingarden, R., Das literarische Kunstwerk (Tübingen, 1960).
- Jones, R. E., The alienated Hero in French Drama (Athens, Georgia, 1962).
- Kaucher, D. J. "Modern dramatic Structure", The University of Missouri Studies, vol III (Okt. 1928).
- Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk (Bern, 1964).
- Kayser, W., Die Vortragsreise (Bern, 1958).
- Kemp, R., La vie du théâtre (Paris, 1951).
- Kesting, M., Das epische Theater (Stuttgart, 1989).
- Kiehl, J., Les ennemis du théâtre (Neuchâtel, 1951).
- Kitchin, L., Drama in the Sixties: Form and Interpretation (London, 1966).
- Klotz, V., Geschlossene und offene Form im Drama (München, 1960).
- Konstantinović, Z., Literary Communication and Reception (Innsbruck, 1980).
- Kowzan, T., «Le signe du théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle», Diogène, No. 68.
- Kroff, A. Y., "The Playwright", in André Obey Noé, Hrsg. A. Y. Kroff und K. G. Bottke (Boston, 1955).
- Kracauer, S., „Für eine qualitative Inhaltsanalyse“, in Ästhetik und Kommunikation, 7 (1972).
- Kurtz, M., Jacques Copeau, Biographie d'un théâtre (Paris, 1950).
- Lachmann, R., Die Verfremdung und das „Neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij, in Poetica, Bd. 3 (München, 1979).
- Lalou, R., Le théâtre en France depuis 1900 (Paris, 1965).
- Lesky, A., Die griechische Tragödie (Stuttgart, 1957).
- Lewis, A., The Contemporary Theater (New York, 1962).
- Lumley, F., Trends in 20th Century Drama (London, 1956).

Maas, U. Wunderlich, D., Pragmatik und sprachliches Handeln (Frankfurt a/M., 1972).

Melchinger, S., Drama zwischen Shaw und Brecht; Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel (Bremen, 1957).

Mignon, P.-L., « Le théâtre de A jusqu' à Z: André Obey », L'avant-Scène, No. 188 (Jan. 1959).

Mignon, P.-L., Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier (Paris, 1993).

Morton, L., "An Experiment in Classicism: André Obey and La Compagnie des Quinze", American Review, IV,5 (March 1935) und V,1 (April 1935).

Moudouès R.-M., « Jacques Rouché », Europe (avril - mai 1962).

Müller, G., Dramaturgie des Theaters und des Films (Würzburg, 1952).

Mukařovský, J., „Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters“, in A. van Kersteren/ H. Schmid, Moderne Dramentheorie (Kronberg/Ts., 1975).

Obey, N., «Mémoires de mon père», Verger, No. 1 (avril 1947).

O'Casey, Sean, "Three Cheers for Noah," in The Flying Wasp (London, 1937).

Palomo, D., "Scholes, Barthes, and Structuralist Criticism", Modern Language Quarterly, No. 36 (1975).

Papajewski, H., Thornton Wilder, (Frankfurt a/M., 1965).

Petsch, R., „Der Chor im Drama“, Helicon, t. III (1941).

Pfeiffer, A., Ursprung und Gestalt des Dramas; Studien zu einer Phänomenologie der Dichtkunst und Morphologie des Dramas (Berlin, 1943).

Pfister, Manfred, Das Drama, Theorie und Analyse (München, 2000).

Pignarre, R., Histoire du théâtre (Paris, 1964).

Pillement, G., Anthologie du théâtre français contemporain, Le théâtre français d'avant-garde, Bd. I (Paris, 1945).

Poll, B., Deutsches Schicksal 1914 -1918 (Berlin, 1937).

Pottecher, H.-F., Comment on se prépare à l'art du théâtre à la Compagnie des Quinze, Un entretien avec M. Dasté sur leur école de Ville-d'Avray, Comœdia (2 juin 1932).

Pound, E. and Fenollosa E., The Classic Noh Theater of Japan (New York, 1959).

- Price, T., Dramatic Structure and Meaning in Theatrical Productions (San Francisco, 1992). (Für die Arbeit weniger wichtig.)
- Pronko, L. C. Theater East and West (Berkeley, Los Angeles, 1967).
- Propp, V., Morphologie des Märchens, ed. K. Eimermacher (München, 19712).
- Pütz, P., Die Zeit im Drama (Göttingen, 1977).
- Querlen, P., Un grand du théâtre le Douaisien Obey, in Nord, 7 (juin 1986).
- Rey, E., « Bataille de la Marne », Comœdia (3. Dez. 1931).
- Rossiter, A. P., English Drama from early Times to the Elizabethans, Its Background, Origins and Developments (London, 1958).
- Rouveyre, A., «Sur la renaissance du Vieux-Colombier », Mercure de France (février 1931).
- Ryngaert, J.-P., Lire le théâtre contemporain (Paris, 2000).
- Ryngaert, J.-P., Introduction à l'analyse du théâtre (Paris, 2000).
- Schérer, J., La Dramaturgie Classique en France (Paris, 1986).
- Schérer, J., La Dramaturgie de Beaumarchais (Paris, 1954).
- Serreau, G., Histoire du « nouveau théâtre » (Paris, 1981).
- Simon, K. G., Pantomime: Ursprung, Wesen, Möglichkeiten (München, 1960).
- Smith, Ch., Obey and Benjamin Britten, in Aldeburgh and around, Local Studies, hrsg. von Ch. Smith (Yare Valley Publications, 1993).
- Smith, Ch., «Obey's Battle Play», hrsg. von Klein, Holger, in Modern War on Stage and Screen, (Lewiston, New York: Mellen, 1997).
- Sofer, J., „Claudels Anschauungen über Theater und Drama“, Maske und Kothurn, 6. Jg. Heft 4 (1960).
- Souriau. E., Les deux cent mille situations dramatiques (Paris, 1950).
- Styan, J. L., Modern drama in theory and practice, Expressionism and epic theatre (Cambridge University Press, 1998).
- Suther, J. D., "Introduction", in André Obey 3 Plays (Fort Worth, 1972).
- Suther, J. D., Myth in the French Theatre: Iphigenia, Dissertation (University of Missouri, Columbia, 1967).

- Szondi, P., Theorie des modernen Dramas (Frankfurt a. M., 1970).
- Szondi, P., Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert (Frankfurt a.M., 1973).
- Tack, P., Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie (München, 1931).
- Talmon-Gros, W., Das moderne französische Theater (München, 1947).
- “The Glass Menagerie”: A Collection of Critical Essays, hrsg. von E. R. Parker (Englewood Cliffs, NJ, 1983).
- Thibaudet, A., Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours (Paris 1936).
- Titzmann, M., Strukturelle Textanalyse (München, 1993).
- Touchard, P.-A., « Jacques Copeau » Europe (April 1962).
- Turettes, C., «Ambigüité d'une Iphigénie moderne», *Une fille pour du vent*, de André Obey, in Revue d'histoire du théâtre (Paris, 1999).
- Ubersfeld, A., Lire le théâtre, 3 Bde. (Paris,1996).
- van Kesteren, A./ Schmid, H. (Hrsg.) Moderne Dramentheorie (Kronberg/Ts. 1975).
- Veltruský, J., „Das Drama als literarisches Werk“, in Moderne Dramentheorie, hrsg. A. van Kesteren und H. Schmid (Kronberg/Ts. ,1975).
- de Vries, L. M.,The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis, Dissertation (University of California Los Angeles, 1973).
- Veinstein, A., Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet (1887-1934) (Paris, 1955).
- Villard, J., (Pseudonym: Gilles), La chanson, le théâtre et la vie (Lausanne, 1944).
- Villard, J., (Pseud.: Gilles), Mon Demie-Siècle (Lausanne, 1954).
- Waley, A., The Nô Plays of Japan (London, 1921).
- Walter, J., «Le Viol de Lucrece», Plans, 4 (avril, 1931).
- von Wilpert, G., Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart, 1989).
- Zur Nedden, O., Drama und Dramaturgie im 20. Jh. (Würzburg, 1940).

4.2 Bibliographische Ergänzungen zu Obeyes Theater

Gesamtausgabe¹

- Band I: Don Juan ou l'Homme de Cendres (Troyes, 1977).
- Band II 1. Teil: Lazare (Troyes, 1979).
- Band II 2. Teil: Une Fille pour du Vent; Perséphone (unvollendet) (Troyes, 1979).
- Band III 1. Teil: L'Ascension du Sinaï (Troyes, 1981).
- Band III 2. Teil: La Fenêtre; Les Retrouvailles (Troyes, 1983).
- Band IV 1. Teil: Revenu de l'Etoile;
La Nuit des Temps (unvollendet) (Troyes, 1985).
- Band IV 2. Teil: Maria; Prélude à un Faust (Troyes, 1987).
- Band V 1. Teil: Le Viol de Lucrece;
Vénus et Adonis (Taulignan, 1990).
- Band VI 2. Teil: Loire; Vacances (Grignan, 1991).

Chronologisches Register der Theaterstücke

Trio, Typoskript von Madame Obey zur Verfügung gestellt. *

Les Amis de la dernière Heure, *La Revue Européenne*, 41 (Paris, 1^{er} juillet 1926) (nur II. und III. Tableau).

Les Amis de la dernière Heure(ursprüngliche Fassung, ein Akt; Kopie eines Typoskripts aus dem Archiv von André Obey). *

Noé, *Les Étincelles* (Paris, 1931).

Noé, hrsg. von A. Y. Kroff und K. G. Bottke, *André Obey Noé* (Boston, New York, 1955).

¹ Sie wird von der *Association André Obey* veranstaltet und ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen.

Noé, *Collection éducation et théâtre*, 48 (Théâtre de répertoire, Paris, 1962).

Noé, in *Théâtre I*, Gallimard (Paris, 1948).

Noah, *A Play by André Obey*, übers. von A. Wilmurt (New York, Los Angeles, London, 1935) ursprüngliche Fassung.

Noah, übers. von A. Wilmurt, in *The Drama Library* (London, 1949; Neuauflagen bis 1967).

Noah, in *Twenty Best European Plays on the American Stage*, hrsg. von J. Gassner (New York, 1957).

Noah, in Suther, J. D. und E. D. Clowney, *André Obey 3 Plays: One for the Wind, Noah, The Phoenix* (Fort Worth, Texas, The Texas Christian University, 1972).

Noah, *Schauspiel in fünf Akten von André Obey*, übers. von F. Geiger (nur im Theater Verlag Desch, München, ohne Jahr). (Die Übersetzung ist ungenau und fehlerhaft. Aus diesem Grund werden auch die zahlreichen fremdsprachlichen Übertragungen von Noé (insgesamt 12) außer den aufgeführten Titeln, die der Verfasser dieser Untersuchung eingesehen hat, in der Bibliographie nicht berücksichtigt).

Le Viol de Lucrece, in *Théâtre I* Gallimard (Paris, 1948).

Le Viol de Lucrece, *Nouvelles Editions Latines* (Paris, 1931).

Le Viol de Lucrece (Gesamtausgabe: Bd.V,1).

Lucrece, übers. von Thornton Niven Wilder in *Le Viol de Lucrece* by André Obey (London, New York, Toronto, 1933).

Le Viol de Lucrece, in *Latinité*, 3^e année, 3 (mars 1931) (nur der I. Akt).

Le Viol de Lucrece, in *Plans*, 3 (mars 1931) (nur der II. Akt).

Bataille de la Marne, *Revue des Deux Mondes*, sér. 8, t. 7 (Paris, 1932).

Bataille de la Marne, in *Théâtre I* (Paris, 1948).

Vénus et Adonis, Pièce en un acte, in *Théâtre I* (Paris, 1948).

Venus et Adonis, übers. von William Becker, in *From the Modern Repertoire*, hrsg. von Eric Bentley (Indiana University Press, 1957). *

Don Juan (Erstaufführung am 12. Januar 1934 im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel von der *Compagnie des Quinze*, Reprise im *Globe Theatre* in London am 26. Februar 1934) Prologue et trois actes, (Typoskript aus dem Archiv von André Obey mit handschriftlichen Korrekturen; nicht komplett vorhanden). Diese Don-Juan-Version wurde in Frankreich weder veröffentlicht noch gespielt. *

Le Trompeur de Séville, Erstaufführung am 27. Januar 1937 im *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, in der Regie von Jacques Copeau. Neue Fassung des Don Juan-Dramas. Der Text existiert nur als Bühnenskript für die Schauspieler und war für die Untersuchung nicht verfügbar.

L'Homme de Cendres, Pièce en trois actes et un Prologue, Neufassung des Dramas Le Trompeur de Séville (Typoskript aus dem Archiv von André Obey, ohne Jahr). *

L'Homme de Cendres, *L'Opéra, hebdomadaire du cinéma, des lettres et des arts*, Supplément théâtral No. 16 (Paris, 1950).

Don Juan ou L'Homme de Cendres (Gesamtausgabe: Bd. I).

The Phoenix, (L'Homme de Cendres), in *André Obey 3 Plays*, übers. von J. D. Suther und E. D. Clowney (Fort Worth, Texas, The Texas Christian University Press, 1972).

Loire, *Nouvelles Editions Latines* (Paris, 1933).

Loire (Gesamtausgabe: Bd. VI).

Ultimatum, Textes inédits de André Obey, *Aspects du théâtre contemporain en France, 1930 – 1945*, III^{ème} Cahier), hrsg. von P. Arnold (enthält nur den I. Akt), Editions du Pavois (Paris, 1945).

Ultimatum, Pièce en deux actes (Datum der Abfassung 1937 – 1939) (Fotokopie eines Typoskripts aus dem Archiv von André Obey). *

Revenu de L'Etoile, Pièce en deux actes (ursprüngliche Fassung von 1939) (Fotokopie eines Typoskripts z. T. mit handschriftlichen Korrekturen versehen). *

Revenu de L'Etoile (Gesamtausgabe: Bd. IV,1).

Vom Jenseits zurück. Autorisierte Übersetzung von Susa Ackermann, *Die Quelle*, I, 1, 1947. *

Introduction au Cid (1940), *L'Illustré Théâtre*, 2^e année, 7 (1956).

Introduction au Cid, Pièce en un acte, Vorspiel zu Corneilles' Cid (Fotokopie eines Typoskripts mit handschriftlichen Anteilen aus dem Archiv von André Obey). *

Huit Cents Mètres, Drame sportif, (1941) Fotokopie eines Typoskripts aus dem Archiv von André Obey). *

Prélude à un Faust (1948 – 1949), Fotokopie eines Typoskripts aus dem Archiv von André Obey). *

Maria, Pièce en deux actes, *La Revue Théâtrale*, No. 2 (Paris, août-septembre 1946).

Lazare, (*France-Illustration. Le Monde Illustré*, Suppl. théâtral et littéraire, No. 98 (Paris, 12 jan. 1952).

Lazare, *Les Oeuvres Libres*, Nouv. série No. 68 (Paris, 1952).

Lazare (Gesamtausgabe: Bd. II, 1.).

Une Fille pour du Vent (1951-1952), Pièce en trois actes sans rideaux, *Paris-Théâtre*, No. 73 (Paris, 1953).

Une Fille pour du Vent, Édition annotée par J.-R. van der Linden (Bussum, Pays Bas, 1954), hrsg. von Bibliothèque française de Paul Brand, Série jaune, Band 6, 1954; 2. Ausgabe Hilversum, Paul Brand 1960).

Une Fille pour du Vent (Gesamtausgabe: Bd. II,2).

One for the Wind (Une Fille pour du Vent), übers. von J. D. Suther, und E. D. Clowney, in *André Obey 3 Plays: One for the Wind, Noah, The Phoenix* (Fort Worth, Texas, The Texas Christian University, 1972).

Sacrifice to the Wind, übers. von John Whiting, in Three Dramatic Legends, hrsg. von Elizabeth Haddon (London, Heineman Educational Books, Hereford Plays Series, 1964).

Les trois Coups de Minuit, Pièce en deux actes, *L'Avant-Scène*, Fémina – Théâtre, No.188 (Paris, 1^{er} jan. 1959).

Les trois Coups de minuit, *Festival du Roman*, No. 26 und No. 27 (Paris, nov. et déc. 1959). *

Les trois Coups de minuit, *Les Œuvres Libres*, Nouvelle Série, 152 (Paris, jan. 1959).

Frost at Midnight, (Les trois coups de minuit), übers. von Warren Tute (London, Samuel French, 1960).

La Nuit des Temps (ursprünglicher Titel: Le Jardin suspendu), Entstehungszeit zwischen 1939 und 1943). Der Text ist als Fotokopie im Besitz des Verfassers dieser Arbeit und existiert als Manuskript im Archiv von André Obey. *

La Nuit des Temps, pièce inachevée (Fotokopie eines Typoskripts (Gesamtausgabe: Bd. IV, I).

La Fenêtre, Pièce en un acte, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* No. 33 (Répertoire IV, Julliard, février, 1961). *

The Window, (La Fenêtre), in *André Obey 3 more Plays: The Reunion, Moses and the Mountain, The Window*, übers. von J. D. Suther und E. D. Clowney (Fort Worth, Texas, The Texas Christian University, 1977).

L'Ascension du Sinaï, Pièce en deux parties (Fotokopie eines Typoskripts (ohne Datum) aus dem Archiv von Madame Obey). *

Moses and the Mountain, L'Ascension du Sinaï (Act I – V), in *André Obey 3 more Plays: The Reunion, Moses and the Mountain, The Window*, übers. von J. D. Suther und E. D. Clowney (Fort Worth, Texas, The Texas Christian University, 1977).

L'Ascension du Sinaï, (Gesamtausgabe: Bd. III,1).

Les Retrouvailles, oder Le Jour du Retour (Fotokopie eines Typoskripts (ohne Datum) aus dem Archiv von Madame Obey). *

Les Retrouvailles (Gesamtausgabe: Bd. III, 2).

Hörspiele, Übersetzungen, Adaptationen

Louis XIV (Image radiophonique en deux parties, 1937) *Bibliothèque Centrale Dramatique*, Direction Générale de la Radiodiffusion de l'Etat, Paris). *

(Eine CC ist erhältlich bei INA, Institut National de l'Audiovisuel, Département Droits et Archives, Paris). *

L'Arche de Noé reprend la Mer (Pièce radiophonique en 6 tableaux, 1940), *Bibliothèque Centrale Dramatique*, Direction Générale de la Radiodiffusion, Paris) (Eine CC ist erhältlich bei INA, s. o.) *

Richard III (Pièce en 4 actes d'après William Shakespeare), *Nouvelles Editions Latines* (Paris, 1933).

Henry IV (Pièce en 4 actes, adaptation du drame de Shakespeare), *Bibliothèque Centrale Dramatique*, Direction de la Radiodiffusion d'Etat); das Hörspiel wurde 1933-1934 im französischen Rundfunk gesendet. *

Le Voyage de Lafontaine (Image radiophonique, 1942), (Text und CC bei INA, s. o.) *

Perséphone (pièce inachevée, 1947) (Gesamtausgabe : II, 2).

Œdipe Roi (1947), *Théâtre antique*, vol. 3, Bibliothèque nationale de France.

Œdipe Roi, de Sophocle, Texte français de André Obey d'après la traduction de Paul Mazon, (fotokopierter schreibmaschinengeschriebener Text aus dem Archiv von André Obey). *

L'Orestie d'Eschyle, adaptation d'André Obey (Agamemnon, Les Choéphores, Les Eumenides), *Théâtre Antique* (Paris, 1955).

La Chatte sur un toit brûlant (Cat on a hot Tin Roof) de Tennessee Williams (Pièce en trois actes, texte français de André Obey, 1956), *Paris-Théâtre*, 11^e année, No. 119 (ohne Jahresangabe).

La Chatte sur un toit brûlant, version française de André Obey zusammen mit

Un tramway nommé désir, adapt. de Paule de Beaumont (Paris, Livre de Poche, 163).

Douze Hommes en Colère, (Twelve Angry Men) de Reginald Rose, (version française de André Obey, 1958), *L'Avant – Scène*, Fémina – Théâtre, No. 184 (1^{er} nov. 1958).

Douze Hommes en Colère, adaptation de André Obey, *Les Œuvres Libres*, Nouvelle Série, No. 150 (Paris, nov. 1958).

Douze Hommes en Colère, adaptation de André Obey, in *Vingt pièces en un acte* choisies dans le théâtre contemporain (Paris, Editions Seghers, 1959).

Nikos et Marika, de Léopold Ahlsen, version française de André Obey (Pièce en 4 actes, 1962, Fotokopie eines Typoskripts aus dem Archiv von André Obey). *

La Jolie Demoiselle de l'Occident, Comédie en 4 actes de André Obey, d'après Thomas Heywood (*Agence Générale de Copies Dramatiques et Littéraires*, *Compère*, Paris, 1965). *

La Paix, d'Aristophane, version française de André Obey, 1967 (*Services de Documentation, Bureau des Manuscrits, Radio France*, Paris). *

Synopse der Rezensionen und Artikel zu den untersuchten Stücken

Noé

Agate, J., Noé, 'Noé', The Sunday Times (London) (14th Feb., 1931).

Antoine, Noé, L'Information (27 jan. 1931).

Armory, Les Nouveaux Temps (8 avril 1941).

Atkinson, Brooks, 'The Play : Noah.' New York Times (14th Feb., 1935).

Banks, P., New Age, XLIX, 9 (2nd August, 1931), S. 103.

- Banks, P., New Age, XLIX, 12 (23rd Jan., 1931), S. 141 – 142.
- Berland, J., Paris-Soir (31^{er} mai 1943).
- Brown, I., Manchester Guardian (23th June, 1931).
- Brown, I., The Observer (7th August, 1935).
- Bauer, G., Les Annales politiques et littéraires (1^{er} fév. 1931), S. 102.
- Bidou, H., La Compagnie des Quinze : Noé, Feuilleton du Journal des Débats, (19 jan. 1931).
- Boissy, G., Sur 'Les Quinze' et l'interprétation de Noé, Comœdia (20 jan. 1931).
- Bost, P., Chroniques, La Revue hebdomadaire, 40^e année (fév. 1931), S. 230 – 236.
- Brisson, P., Théâtre du Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze). – Noé, Feuilleton du Temps (26 jan. 1931).
- Brown, I., Charade and Fantasy, The Weekend Review, III (27th June 1931).
- Champeaux, G., La Gerbe (10 avril 1941).
- Carr, Ph., Balieff, Copeau and a Query in Art, New York Times (8th Feb., 1931).
- Casadeus, J., Avant-Première, Avant 'Noé' et 'Le Viol de Lucreèce', Volonté (8 jan. 1931).
- Castelot, A., La Gerbe (3 juin 1943).
- Cogniat, R., Au Vieux-Colombier, Les Beaux-Arts, IX (fév. 1931).
- Cookman, A. V., The Theatre: Noah, The London Mercury, XXXII, 190 (August, 1935).
- D., W. A., Daily Telegraph (13th June, 1931).
- Dauven, L.-R., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, Amis du peuple du soir (1^{er} jan. 1931).
- Delini, J., Est-ce le retour aux Confréries du Moyen Age ?, Volonté (27 jan. 1931).
- Denis, I., A Paris, Copeau et la Compagnie des Quinze, au Vieux-Colombier, Nouvelle Equipe (Bruxelles), V, 1 (1931)
- d'Houville, G., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, Figaro (5 jan. 1931).

- Doumic, R., La Revue des deux mondes, 101^e année, 1 (15 fév. 1931).
- Dr. B., Sintflut – französisch, Obeyes ‚Noé‘ in den Kammerspielen, Deutsche Erstaufführung (Artikel ohne Quellenangabe; Hamburg, 31. Okt., 1949).
- Dumaine, P., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, Revivre (5 fév. 1931).
- Dubech, L., Le théâtre: Noé, Action française (23 jan. 1931).
- Dubech, L., Noé, La Revue universelle, XLIV, 22 (15 fév. 1931), S. 509 – 510.
- Engler, G., Französische Dramatik, Die Neue Zeitung (18. Okt., 1949).
- Farjeon, H., The London Stage, The Graphic, CXXXII (27th June 1931).
- Farnoux – Reynaud, L., Du vieux au nouveau Colombier, Le Théâtre Jeu, Ordre (21 jan. 1931).
- Gouhier, H., Propos sur le Théâtre: ‚Noé‘ dans la barque des Quinze au Vieux-Colombier, La Nouvelle Revue des Jeunes (15 fév. 1931), S. 198 – 206.
- Hocquard, J. V., Les Quinze jouent Noé en plein air, Jeux Tréteaux et Personnages, 2^e année, 9 (15 juin 1931).
- H., H., The Observer (14th June, 1931).
- H., R., Das Spiel vom Weltuntergang, Die Welt (1. Nov., 1949).
- Isaacs, E., J. R., Merry Feast of Playgoing, Theatre Arts Monthly, XIX, 4 (April, 1935).
- J., R., Les Premières à Bruxelles, Nation belge (11 mars 1932).
- Jennings, R., The Spectator, CXLVI (20th June, 1931), S. 996 – 997.
- Jennings, R., The Times (13th June, 1931).
- Kemp, R., Noé, Liberté (19 jan. 1931).
- Kemp, R., ‚Noé‘ de M. André Obey Le Temps (27 avril 1931).
- Korn, K., Noé, der Patriarch (Deutsche Erstaufführung in Wiesbaden), Allgemeine Zeitung (15. Okt., 1949).
- Krutch, J. W., Noah has his doubts, The Nation, CXL (27th Jan., 1935).
- Lamour, L., La fin du déluge, Plans, 3 (mars 1931), S. 63 – 70.

Lazareff, P., Les 'Copiaus' vont s'installer au Vieux-Colombier de leur maître, Paris Midi (30 mars 1931).

Le Bret, A., Un événement théâtral, Les Copiaus au Vieux-Colombier, Petit Parisien (10 jan. 1931).

Lewson, Ch., 'Noah', The Times (London) (4th April, 1973).

Le Dynamisme théâtral et la Compagnie des Quinze, Le Mois (jan. 1931), S. 220 – 225.

Lenormand, H.-R., Théâtre du Vieux-Colombier, Noé, Chantecler (24 jan. 1931).

L., J., Le Figaro littéraire (11 fév. 1961).

Malherbe, H., La Résurrection du Vieux-Colombier, La Revue des Vivants (jan. 1931), S. 21 – 25.

Martin du Gard, M., Le théâtre : Noé d'André Obey au Vieux-Colombier des Quinze, Les Nouvelles littéraires, 10^e année, No. 432 (24 jan. 1931).

Mas, E., 'Noé', une curieuse et artistique tentative qui mériterait d'obtenir un gros et durable succès, Petit Bleu (22 fév. 1931).

M., K., Les Quinze, Neue Zürcher Zeitung (23 jan. 1931).

Morgan, Ch., London takes the Ark to Heart, New York Times (4th August, 1935).

Morgan, Ch., 'Noah' at the New Theatre, The New Statesman and Nation, X (13th July, 1935).

Morgan, Ch., A Parisian Theatre makes an Impression in London, New York Times, VIII, 1 (5th July, 1931).

New Play in Manhattan, Time, XXV, 8 (25th Feb., 1935), S. 56 – 57.

'Noah at the New Theatre, The New Statesman and Nation, X (13th July, 1935).

'Noah at the New', Illustrated London News, CLXXXVII (20th July, 1935).

'Noah', Northwestern University, Players Magazine, XXIII (Sept. – Oct., 1946).

Nozière, Noé, Avenir (27 jan., 1931).

Orthys, F., Au Théâtre du Vieux-Colombier, Le Matin (22 jan. 1931).

Pioch, G., L'Œuvre (12 avril 1941).

P. L., Abandonnant la Bourgogne les Copiaus se sont installés à Sèvres, Paris Midi (23 Juin 1930).

P. L., Devant que les chandelles, Avant 'Noé' au Vieux-Colombier, Paris Midi (5 jan. 1939).

Reboux, P., Noé, Une arche qui ne saurait couler puisqu'elle a le meilleur lest : la vigoureuse et confiante jeunesse de ceux qui la mirent à flot, Paris Soir (20 jan. 1931).

R. D., 'Noé' – der Versuch einer Welterneuerung, Freie Presse (31. Okt., 1949).

R. G., Retour des Copiaus, Ami du peuple du Soir (3 nov. 1930).

Rengeard, C., Une Résurrection, Au Théâtre du Vieux-Colombier la Compagnie des Quinze joue 'Noé', La Revue française (25 jan. 1931).

Rey, E., 'Noé', Comœdia (20 jan. 1931).

Reynaud, J., Latinité, 3^e année, 2 (fév. 1931), S. 210 – 216.

Rostand, M., La Compagnie des Quinze, 'Noé', Le Soir (20 jan. 1931).

Saint-Jean, Robert de, La Revue de Paris (1^{er} jan. 1931).

Sch., D., Noah und die Einsamkeit, Die Welt, 170 (18. Okt., 1949).

Sée, E., Première au Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze) 'Noé', LEuvre (19 jan. 1931).

Sée, E., La Revue de France, 11^e année, 8 (15 avril 1931), S. 712- 713.

Septime, Théâtre du Vieux-Colombier, Noé, Ami du peuple (23 jan. 1931).

Stoffer, R., Les spectateurs d'avant-garde au Vieux-Colombier, Le Soir (1^{er} mars 1931).

Stoffer, R., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, Le Soir (16 nov. 1930).

Stoffer, R., Au Vieux-Colombier, Le Soir (18 avr.1930).

'The Play of the Moment: Noah', Theatre World, XXIV (August, 1935).

T., P., Life and Letters, XIII, 1 (1st Sept., 1935).

Treich. L., 'Noé', Ordre (30 jan. 1931).

Trewin, J. C., From the French, The Observer, No. 8372 (18th Nov., 1952).

- Villeneuve, A., La Compagnie des Quinze, Action française (2 jan. 1931).
- Stoffer, R., Les spectateurs d'avant-garde au Vieux-Colombier, Le Soir (1^{er} mars 1931).
- Stoffer, R., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, Le Soir (16 nov. 1930).
- Stoffer, R., Au Vieux-Colombier, Le Soir (18 avr.1930).
- Vernon, G., 'The Play: Noah', Commonweal, XXI, 18 (1^{rst} March, 1935).
- Verschoyle, D., The Spectator (12th July, 1935).
- Verschoyle, D., The Times (3rd July 1935).
- Verschoyle, D., New Statesman, X, 229 (13th July, 1935).
- Villeneuve, A., La Compagnie des Quinze, Action française (2 jan. 1931).
- Wakefield, G., The Theatre International, The Saturday Review (London), CLI (27th June, 1931).
- 'We went to the Play: Noah', The Stage, XII (March, 1935), S. 15 – 16.
- Young, Stark., New Republic, LXXXII, 1057 (6th March, 1935),

Le Viol de Lucrèce

- Agate, J., The Sunday Times (London), (21st June, 1931).
- Alter, A., Témoignage chrétien (10 fév. 1931).
- Antoine, L'Information (17 mars 1931).
- Atkinson, B., 'Cornell's Lucrece: From Chaucer to Shakespeare to Obey to Wilder – Greek Tragedy, Pantomime, and Acting', New York Times, IX (1st Jan., 1933).
- Atkinson, B., 'The Play : Katherine Cornell presenting Thornton Wilder's Translation of André Obey's *Lucrece*', New York Times (21st Dec., 1932).
- Audiat, P., Le Viol de Lucrèce, Paris-Midi (13 mars 1931).
- Banks, P., New Age, XLIX (23rd July, 1931), S. 141 – 142.

Barrett, K., Finnegan's Teeth, The Saturday Review of Literature, XXVI, 13 (27th March, 1943).

Bastia, J., Les masques de la Mi-Carême au Vieux-Colombier, Comœdia (16 mars 1931).

Benét, W. R., Lucrece, The Saturday Review of Literature, IX (14th Jan., 1933).

Berland, J., Paris-Soir (31 mai 1943).

Berton, C., Aspects du Théâtre, Marges, LI, 195 (jan. 1933).

Borgex, L., Le succès de la Compagnie du 'Vieux-Colombier', Comœdia (18 juillet 1931).

Bost, P., Spectacles et promenades, Le Viol de Lucrece de M. André Obey, La Revue hebdomadaire, 40^e année, 6 (avril 1931), S. 106 – 108.

Bourget-Pailleron, R., Revue dramatique, Revue des deux Mondes (15 fév. 1961).

Brisson, P., Chronique théâtrale – Théâtre de l'Atelier : Spectacles de la Compagnie des Quinze, Le Temps (12 déc.1932).

Brown, I., The Play, Week-End Review, VIII (1st July, 1931).

Bullett, G., The Tragedy of Tarquin, Week-End Review (London), VIII, (8th July, 1933).

Bullett, G., The Tragedy of Tarquin, Week-End Review (London), VIII, (8th July, 1933).

Caldwell, C., Lucrece, New Outlook, CLXI (Feb., 1933).

Carb, D., Seen on the Stage: Lucrece, Vogue, LXXXI (15th Feb., 1933).

Carmer, C., Without Benefit of Curtain, Theatre Arts Monthly, XVII (May, 1933).

Castelot, A., La Gerbe (3 juin 1943).

Chaveau, P., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier : Le Viol de Lucrece, Les Nouvelles Littéraires, 10^e année, No. 441 (28 mars 1931).

Constant, J., La Compagnie des Quinze, L'Esprit français (10 avril 1931).

DeCasseres, B., Broadway up to date, Arts and Decoration, XXXVIII (Feb., 1933).

Crémieux, B., Je suis partout (21 mars 1931).

Delini, J., Les avant-premières, Avant 'Le Viol de Lucrece' au Théâtre du Vieux-Colombier, Comœdia (12 mars, 1931).

D'Houville, G., Le Viol de Lucrece d'André Obey, Le Figaro (20 mars 1931).

Doumic, R., La Revue des deux mondes, 10^e année, 6 (1^{er} avril 1931), S. 106 – 108.

Dubech, L., Le Viol de Lucrece, Action française (20 août, 1931).

Ducrocq, P., Le Viol de Lucrece, Ordre (14 mars 1931).

D., F., La Soirée théâtrale, Le Temps (14 mars 1931).

Dukes, A., Lucrece, Theatre Arts Monthly, XV, 9 (Sept., 1931).

Duliani, M., Le Viol de Lucrece, Paris Nouvelles (13 mars 1931).

Farja, La Tournée de la Compagnie des Quinze en Suisse et à Londres, Paris-Midi (19 juin, 1931).

Farjeon, H., The London Stage, The Graphic, CXXXII (27th June, 1931).

Farnoux-Reynaud, L., Le Viol de Lucrece au Vieux-Colombier, Paris Soir (17 mars 1931).

F. D., La Soirée théâtrale, Le Temps (14 mars 1931).

Franc-Nohain, Le Viol de Lucrece, Echo (27 mars 1931).

French Players in London, Morning Post, Special Photograph; mit kurzem Artikel (Die Datumsangabe fehlt, sie kann aber durch den Hinweis auf die Aufführung im *Ambassador's Theatre* erschlossen werden: The Times berichtet über die Aufführungen am 25. Juni, 1931.)

Gautier, J.-J., Le Figaro (23 jan. 1961).

Ghéon, H., Rencontres, A Londres : Le triomphe des Quinze, Latinité (août 1931), S. 428 – 432.

Hammond, P., The Theaters: Wondering about 'Lucrece', New York Herald Tribune (1st Jan., 1933).

Jakobi, J., Indirektes Theater, Die Zeit (3. Feb., 1949).

J., R., Les Premières à Bruxelles au Palais des Beaux-Arts, Nation belge (11 mars 1933).

Kelly, R., 'Lucrece' Music easy to Stretch, Cleveland Plain Dealer (29th Nov., 1932).

Kemp, R., Au Vieux-Colombier : les 'Quinze' représentent Le Viol de Lucrece, pièce en quatre actes de M. André Obey, Liberté (14 mars 1931).

Krutch, J. W., 'Lucrece', The Nation, CXXXVI (11th Jan., 1933).

L., J., Le Figaro littéraire (11 fév. 1961).

Lerminier, G., Le Parisien libéré (30 jan. 1961).

Lalou, R., Lucrece, Je suis partout (21 mars 1931).

MacCarthy, D., The Greek Chorus, New Satesman and Nation, I (27th June 1931). S. 646 – 647.

MacCarthy, D., The Times (18th June, 1931).

MacCarthy, D., The Times(27th June, 1931).

Mangeot, A., Théâtre du Vieux-Colombier, Le Viol de Lucrece, Le Monde musical (31 mars 1931).

Mas, E., 'Le Viol de Lucrece', Cette œuvre qui renferme de fort belles scènes est chaleureusement accueillie. Petit Bleu (17 mars 1931).

McDermott, W. F., Katharine Cornell Gathers up her full Resources for Cleveland Premiere, Cleveland Plain Dealer (27th Nov., 1932).

McDermott, W. F., Distinguished Premiere fills Hanna, Cleveland Plain Dealer (30th Nov. 1932).

Omansen, W., André Obey's 'Lucretia'-Drama, Deutsche Erstaufführung in Wuppertal, Die Neue Zeitung (4. Feb., 1949).

Orthys, F., Théâtre du Vieux-Colombier, Le Matin (14 mars 1931).

Perrez Ferrero, M., La Compagnie française des 'Quinze' s'est présentée avec Le Viol de Lucrece, Héraldo de Madrid (8 avril 1933).

Pioch, G., Le Viol de Lucrece, Volonté (14 mars 1931).

P., La Compagnie des Quinze joue à 'La Comédie' Le Viol de Lucrece, Journal de Genève (27 avril 1931).

Poiroit-Delpech, R., Le théâtre : 'Le Viol de Lucrece' d'André Obey, Le Monde (29 – 30 jan. 1961).

Porché. F., Le mouvement dramatique, Revue de Paris (1^{er} avril 1931), S. 693 – 696.

P. R.-L., La Compagnie des Quinze au Théâtre de la Comédie, Tribune de Genève (28 mars 1931).

Reboux, P., Le Viol de Lucrece, Il serait mérité que, sur le Vieux-Colombier, la colombe d'un jeune succès vînt quelque temps battre des ailes, Paris Soir (15 mars 1931).

Rey, E., Le Théâtre, Le Viol de Lucrece au Vieux-Colombier, Comœdia (14 mars 1931).

Ricou, G., La France socialiste (1^{er} juin 1943 et 3 juin 1943).

Rostand, M., Le Viol de Lucrece, Le Soir (16 mars 1931).

R. S., Le Viol de Lucrece à l'Atelier, Le Soir (15 mai 1931).

Sée, E., Première au Théâtre du Vieux-Colombier, Le Viol de Lucrece, L'Œuvre (14 mars 1931).

Skinner, R., D., 'Lucrece', Commonweal, XVII (11th Jan., 1933).

Smith, A., Human Puppets and Puppet Humans: Broadway in Review, Theatre Arts Monthly, XVII (March 1933).

Steinberg, T., André Obeyes 'Tarquinius und Lucretia' in Wuppertal erstaufgeführt, Die Welt (Jan., 1949).

Stoffer, R., La Compagnie des Quinze en tournée, Le Soir (26 juin 1931).

Tiac de, R., La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, L'Ami du peuple du Soir (19 mars 1931).

Varillon, P., Au Vieux-Colombier : Le Viol de Lucrece, Action Française (20 mars 1931).

Walter, J., Plans, 4 (avril 1931), S. 78 – 83.

Walter, J., Le Théâtre, série A, 2 (avril 1931).

Wyatt, E. van Rensselaer, 'Lucrece the Chaste', Catholic World, CXXXVI (Feb. 1933).

Young, S., 'Sorrow's Sharp Sustaining', The New Republic, LXXIII, 946 (18th Jan., 1933), S. 268 – 269.

Bataille de la Marne

Agate, J., The Sunday Times (7th Feb., 1932).

Antoine, L'Information (8 déc. 1931).

Beaumont, J., Le Jeu des Quinze, Spectacles (jan. 1932), S. 3 – 5.

Boissy, G., Interpretation de 'Vie en Rose' et de 'Bataille de la Marne', Comœdia (5 déc. 1931).

Bost, P., Spectacles et Promenades, Chroniques, Théâtre du Vieux-Colombier, Bataille de la Marne de M. André Obey, La Revue hebdomadaire, 41^e année (jan. 1932), S. 106 – 109.

Brisson, P., Bataille de la Marne, Feuilleton du Temps, Chronique Théâtrale (14 déc. 1931).

Cantillon, La Compagnie des Quinze au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Indépendant belge (28 fév. 1932).

Clère, J., Les Quinze, Spectacles (4 fév. 1932), S. 4 – 7.

Delini, J., Avant 'Bataille de la Marne' au Vieux-Colombier, Comœdia (3 déc. 1931).

D'Houville, G., Hâtez-vous d'applaudir les spectacles de la Compagnie des Quinze..., Le Figaro (7 déc. 1931).

Diez-Canedo, E., De un Teatro Ejemplar, Lectureas de la Semana, Sol de Madrid (24 febr. 1932).

Dubech, L., Bataille de la Marne, Action française (1^{er} jan., 1932).

Dukes, A., Bataille de la Marne, Theatre Arts Monthly, XVI, 4 (April 1932).

D., W. A., Daily Telegraph (2nd Feb., 1932).

F., D., La Soirée Théâtrale, 'Bataille de la Marne' au Vieux-Colombier, Le Temps (5 déc. 1932).

Franc-Nohain, Bataille de la Marne, Echo (5 déc. 1931).

Grünberg, I., Die 'Marneschlacht', Das neueste Spektakel der Compagnie des Quinze, Berliner Zeitung (29 Dez., 1931).

H., H., The Observer (7th Feb., 1932).

Kemp, R., Au Vieux-Colombier : la Compagnie des Quinze représente 'Bataille de la Marne', Liberté (5 déc. 1931).

La Compagnie des Quinze aux Célestins de Lyon, Avant Première, Aux Célestins. La Compagnie des Quinze, Progrès (17 jan. 1932) ; Célestins –

Noé, Progrès (19 jan. 1932) ; Célestins – Bataille de la Marne, Progrès (21 jan. 1932) ; Célestins – Le Viol de Lucrece, Progrès (23 et 25 jan. 1932).

Le Cardonnel, G., 'Bataille de la Marne' et 'La Vie en Rose' au théâtre du Vieux-Colombier, Le Journal (7 déc. 1931).

Martin du Gard, M., Les Nouvelles littéraires (12 déc. 1931).

Mas, E., Bataille de la Marne et La Vie en Rose, Un spectacle curieux et par instants émouvant dans sa simplicité. Petit Bleu (5 déc. 1931).

Porché, F., La Revue de Paris, 39^e année, 2 (15 jan. 1932), S. 435 – 437.

Rey, E., Bataille de la Marne, Comœdia, (5 déc. 1931).

Reynaud, J., Le Théâtre, Les Quinze jouent : La Mauvaise Conduite de M. Jean Variot ; Bataille de la Marne de M. André Obey, Latinité, 3^e année, 12 (déc. 1931), S. 369 – 373.

Reboux, P., Au Vieux-Colombier, 'Bataille de la Marne' est une des manifestations théâtrales les plus originales et les plus importantes qu'il m'ait été donné de voir, depuis plusieurs années. Paris Soir (8 déc. 1931).

Salomé, R., La Compagnie des Quinze, Chronique Dramatique, Etudes (20 fév. 1932), S. 453 – 458.

Sauguet, H., L'Europe nouvelle, 14^e année, 722 (12 déc. 1931), S. 1657.

Sée, E., Première au Vieux-Colombier, Bataille de la Marne, L'Œuvre (9 déc. 1931).

S., J., Manchester Guardian (2nd Feb., 1932).

S., J., The Times (2nd Feb., 1932).

Septime, Au Vieux-Colombier La Bataille de la Marne, pièce en deux actes de M. Obey, Ami du peuple (20 déc. 1931).

Strowski, F., Spectacle de la Compagnie des Quinze, La Vie en Rose, impromptu en un acte de M. Armand Salacrou, Bataille de la Marne, pièce en deux parties d'André Obey, Paris - Midi (9 déc. 1931).

Torrès, H., Bataille de la Marne, Gringoire (25 déc. 1931).

Treich, L., Bataille de la Marne, Volonté (6 déc. 1931).

Veber, P., Vieux-Colombier, Compagnie des Quinze, La Bataille de la Marne, Journal (5 déc. 1931).

Wisner, R., Théâtre du Vieux-Colombier, Carnet (13 déc. 1931).

Loire

Agate, J., The Sunday Times (25th June, 1933).

Antoine, Loire, L'Information (2 mai 1933).

Audiat, P., Aux Vieux-Colombier 'Loire', quatre actes de M. André Obey, Paris-Soir (29 avril 1933).

Bellessort, A., Théâtre du Vieux-Colombier, Loire, La Semaine Dramatique, Feuilleton du Journal des Débats (1^{er} mai 1933).

Berton, C., Marges, LI (juin 1933), S. 262 – 263.

Delini, J., Avant 'Loire' au Vieux-Colombier, Comœdia (31 avril 1933).

Descaves, L., Loire, Intransigeant (29 avril 1933).

d'Houville, G., Loire est une des manifestations d'art théâtral des plus curieuses..., Le Figaro (3 mai 1933).

Farfadet, Les Quinze vont jouer 'Loire', Paris-Midi (27 avril 1933).

Franc-Nohain, Loire, Echo (29 avril, 1933).

Frantel, M., Interpretation de 'Loire', Comœdia (29 avril 1933).

H., H., The Observer (25th June, 1933).

Kemp, R., Loire, pièce en quatre actes représentée au Théâtre du Vieux-Colombier par la Compagnie des Quinze, Liberté (30 avril 1933).

Laurent, J., Avant-Première, 'Loire' par la Compagnie des Quinze, Volonté (27 avril 1933).

Le Cardonnell, G., 'Loire' par la Compagnie des Quinze au théâtre du Vieux-Colombier, Journal (28 avril 1933).

Le Verrier, C., Loire, L'Europe nouvelle, 16^e année, 796 (13 mai 1933).

Lièvre, P., Revue de la Quinzaine, Mercur, (1^{er} juin 1933).

Lièvre, P., Mercur de France, CCXLIV, 839 (1^{er} juin 1933), S. 423 – 424.

Orthys, F., La soirée théâtrale, 'Loire' au théâtre du Vieux-Colombier, Le Temps (30 avril 1933).

Orthys, F., Théâtre du Vieux-Colombier, Loire, Le Matin (30 avril 1933).

Porché, F., Le Théâtre, 'Loire', d'André Obey, La Revue de Paris, 39^e année, 2 (1^{er} juin 1933), S. 435 – 437.

Rey, E., 'Loire' pièce en quatre actes de M. André Obey, Comœdia (29 avril 1933).

Sée, E., Première au Vieux-Colombier, Loire, poème dramatique de M. André Obey, L' Œuvre (29 avril 1933).

Septime, Au Vieux-Colombier, Loire, Ami du peuple (30 avril 1933).

Strowski, F., Théâtre du Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze), 'Loire', Paris-Midi (1^{er} mai 1933).

Treich, L., Loire, Ordre (29 avril 1933).

Shackelton, E., Time and Tide, XIV, 25 (24th June, 1933).

Shackelton, E., The Times (20th June, 1933).

Revenu de l'Etoile

Beutel, G., Welturaufführung in Baden-Baden, Frankfurter Rundschau (3. Mai, 1945).

Camp, A., La Quinzaine dramatique, L'Avant-Scène, No. 346 (1^{er} déc. 1965).

Dutourd, J., Revenu de l'Etoile, (Théâtre d'Antony), France-Soir (5 fév. 1967).

Gautier, J.,- J., Le Figaro (6 fév. 1967).

Korn, K., Vom Jenseits zurück, Die Weltenuhr rückwärts gedreht, Landesbühne Hannover, Allgemeine Zeitung (9. Feb., 1960).

Lemarchand, J., Revenu de l'Etoile d'André Obey, Le Figaro littéraire (9 fév. 1967).

Litschel, R.,-W., Blick zurück - um zwanzig Jahre, Theater Linz (14. Dez., 1952).

P., H., Uraufführung in Baden-Baden, Stuttgarter Zeitung (10. Mai, 1947).

Pollatschek, W., Vom Jenseits zurück, Frankfurter Rundschau (18. März, 1948).

Poirot-Delpech, B., Revenu de l'Etoile d'André Obey, Le Monde (5 nov. 1965).

Say, M., Une première mondiale à Baden-Baden : 'Revenu de l'Etoile' par André Obey, Verges, No. 2 (juin 1947).

Sion, G., Derniers feux de la rampe, Revue générale belge, 20 (juin 1947), S. 304 – 305.

Sylvain, Chronique des quatre saisons, Revue générale belge, 20 (juin 1947).

Tschechne, W., Die Mutter des Unbekannten Soldaten, Landesbühne Hannover, Hannover Rundschau (9. Feb., 1960).

5 A n h a n g

5.1 Übersicht über die späteren Stücke Obeyes

In der dritten Dekade des literarischen Schaffens von Obey entsteht 1940

Introduction au Cid,

ein Einakter, der als Einführungsspiel zu einer Aufführung von Corneilles Cid dienen sollte. Handelnde Personen sind Corneille, der Regisseur und Schauspieler, die im Cid auftreten. Obey führt dem Zuschauer in einer Art Spiel

im Spiel die Zweifel des Autors am Gelingen seines Werkes vor Augen. Beide Stücke wurden 1940, in der Inszenierung von Copeau, an der *Comédie Française* aufgeführt, mit Jean-Louis Barrault in der Hauptrolle des Don Rodrigue.

1941 entsteht ein Stück, das für einen besonderen Anlaß verfaßt wurde:

800 Mètres.

Es basiert auf einem Sportbericht aus Obeyes L'Orgue du Stade und wurde zusammen mit Copeaus Bearbeitung von Aischylos' Suppliants (Die Hiketiden) als Open-Air Veranstaltung im Stadion Roland-Garros aufgeführt, mit der Musik von Arthur Honegger, unter der Leitung von Charles Münch.

In der Zeit zwischen 1939 und 1943 schreibt Obey ein Stück, das den Kampf des Guten gegen das Böse zum Gegenstand hat:

La Nuit des Temps (der ursprüngliche Titel war: Le Jardin suspendu).

Handelnde Personen sind Adam und Eva sowie ihre Söhne Brunot und Albin. Das unvollendete Stück ist zu Lebzeiten Obeyes nicht gespielt worden; es existierte nur in Form eines Manuskripts, mit zwei Versionen des I. Akts. (s. Gesamtausgabe, IV, 1).

1943 folgt

Maria

ein Drama in 2 Akten, nach der Vorlage einer Erzählung von William Faulkner mit dem Titel Mistral. Das Stück war umstritten bei den Kritikern. Es gab nur etwa 20 Aufführungen im *Théâtre des Champs Elysées*. Der Grund dafür lag zum einen in Animositäten gegenüber Obey, der damals öffentliche Ämter innehatte, eine Tatsache, die offensichtlich ausreichte, um Anfeindungen ausgesetzt zu sein; zum anderen hatte Obey sein künstlerisches Credo in das Stück eingebaut, was in einer Zeit der Polarisierung künstlerischer Standpunkte das Mißfallen der Kritik hervorrufen mußte.

1945 verfaßt Obey noch einmal ein Stück mit dem Titel

Les Gueux au Paradis

in Gemeinschaftsproduktion mit G. M. Martens, das erfolgreich im *Studio des Champs Elysées* gespielt wurde. Die volkstümlich anmutende Komödie, mit Chansons, Musik und Tanz, erfuhr 1950 eine Neuinszenierung im *Théâtre de la Porte Saint-Martin* und wurde landesweit von den *Compagnons de la Joie* aufgeführt.

Im gleichen Jahr übernahm Obey die Funktion eines Direktors für den Bereich Theater und Schauspiel im Bildungsministerium. In der Zeit von 1944 bis 1947 legte Obey eine Schaffenspause ein, die notwendig geworden war, da er durch seine zahlreichen Ämter zu sehr in Anspruch genommen worden war.

Er wird Direktor für literarische und dramatische Sendungen beim französischen Rundfunk und erwirbt während seiner Amtszeit große Verdienste um die Neustrukturierung und Dezentralisierung dieser Behörden. Schließlich bekleidet er ab 1945 noch das Amt eines Verwaltungsdirektors

an der *Comédie Française*.

1947 scheidet Obey aus gesundheitlichen Gründen aus der *Comédie Française* aus. In demselben Jahr wird er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Man könnte die nun folgende Nachkriegszeit, im Gegensatz zu dem eher kollektiven Wirken Obeyes in den Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, seine individuelle künstlerische Schaffensperiode nennen. Die schriftstellerische Arbeit Obeyes wird nur kurz unterbrochen und reicht vom Kriegsende bis in die siebziger Jahre.

In dieser Zeit entsteht das unvollendet gebliebene Stück

Perséphone.

Aus der Nachkriegszeit 1947/1948 stammt die dritte und endgültige Don-Juan-Version

L'Homme de Cendres.

Das Stück wird 1949 an der *Comédie Française* aufgeführt, unter der Regie von Pierre Dux, mit Julien Bertheau in der Hauptrolle. Es erlebt 1976 eine Reprise im *Théâtre Antique* beim *Festival Vaison-la-Romaine*, präsentiert von Jean-Pierre-André. Diese dritte Don Juan-Fassung, war das von Obey am meisten geschätzte Werk, da es seine gesamte künstlerische Botschaft enthielt.

1948 /1949 bringt Obey

Prélude à un Faust

heraus. In diesem Vorspiel, bestehend aus 2 Teilen, geht es im wesentlichen um die Gestalt des Faust, einen Mann, für den Zeit und Raum nicht existieren, der allein ist, der unter seiner Einsamkeit leidet, der sich aber stets seines absoluten Wertes bewußt ist.

1950/1951 greift Obey mit

Lazare

abermals einen biblischen Stoff auf. Das Handlungsgeschehen unterscheidet sich jedoch erheblich von dem Bericht in der Bibel. Lazarus wird wieder zum Leben erweckt und kehrt in sein Haus zurück. Die Handlung erhält durch die Einführung der Jesus-Figur eine neue ungewöhnliche Perspektive.

Das Stück wird erstmals 1951 von der *Compagnie Renaud-Barrault im Théâtre Marigny* aufgeführt. Die Kritik ist ablehnend, da sowohl gläubige Christen als auch Atheisten das Stück mißverstehen. 1953 wird es in Genf im *Théâtre du Caducé* mit Beifall aufgenommen.

1952 gestaltet Obey das Iphigenie -Thema mit seinem Stück

Une Fille pour du Vent,

das allerdings beträchtlich von seinen literarischen Vorwürfen wie z. B. dem von Euripides, Racine oder Goethe abweicht. Das Schauspiel wird 1953, von Julien Bertheau inszeniert, an der *Comédie Française* aufgeführt.

1953/1956 entsteht

Les trois Coups de Minuit,

ein Drama in 2 Akten. Schauplatz ist ein kleiner Ort in England, im Jahr 1499. Es geht um ein Weihnachtsspiel, das alljährlich von den Dorfbewohnern aufgeführt wird. Probleme bei der Rollenverteilung führen dazu, daß die Aufführung beinahe nicht zustande kommt. Die Uraufführung des Stücks findet 1958 im *Théâtre de l'Œuvre* statt, inszeniert von Pierre Dux. Die Hauptrolle des Bradshaw spielt Fernand Ledoux. Obey erhielt für dieses Stück den *Prix Pelman*, der in gleichem Maße sein dramatisches Gesamtwerk auszeichnen sollte.

1958 widmet sich Obey mit dem Drama

La Fenêtre

einmal mehr einem seiner Hauptthemen, dem Tod. In dem Einakter wird der Jeanne d'Arc-Stoff behandelt. Das Geschehen vollzieht sich vor einem Fenster, das den Blick auf den Marktplatz von Rouen freigibt. Der Zuschauer „erlebt“ das Autodafé durch die Reaktionen der Familienmitglieder, die das grausame Treiben auf dem Marktplatz von ihrem Fenster aus betrachten. Die Hauptdarstellerin, La Pucelle, erscheint nicht auf der Bühne. Das Stück wurde 1962 im Rundfunk vom Sender *France Culture* gesendet. Theateraufführungen fanden 1983/1984 statt, inszeniert von der *Compagnie Jacques L. Cochet*.

1969 wählt Obey mit dem Drama

L'Ascension du Sinai

wiederum ein biblisches Thema, und zwar den Aufstieg des Propheten Moses auf den Berg Sinai und den Tanz um das Goldene Kalb. Moses leidet unter dem Schweigen Gottes, was ihn bis zum Zweifeln an dessen Wirken führt.

Das Stück wird 1977, gespielt von den *Comédiens Français*, vom Radiosender *France Culture* ausgestrahlt.

1970 bedient sich Obey wieder eines Stoffes der griechischen Mythologie mit seinem Drama

Les Retrouvailles oder Le Jour du Retour,

wie der ursprüngliche Titel lautete. Es ist eine Neubearbeitung der Geschichte von der Heimkehr des Odysseus zu Penelope. Das Stück wird erstmals 1972 an der *Comédie Française* aufgeführt, in einer Inszenierung von Pierre Dux.

1974/1975 verfaßt Obey mit dem Drama

Trois Soldats Morts

sein letztes Theaterstück. Es enthält die Gespräche von drei Veteranen und gehört in die Reihe seiner Stücke, die vom Tod handeln. Obey hatte eine Lesung des Textes im Beisein von Marie-Hélène Dasté für den 12. 04.1975 geplant. Er verstarb einen Tag zuvor in seinem Landhaus «L'Hirondelle» in Montsoreau an der Loire.

In der umfangreichen dramatischen Produktion Obeyes finden sich außer diesen skizzenartig beschriebenen Theaterstücken eine Anzahl von Neubearbeitungen und Übersetzungen literarischer Vorlagen, wie z. B. Alceste, L'Orestie (1955) und Œdipe Roi (1947) bearbeitet nach den Vorlagen von Euripides und Aischylos und Sophokles (1947). Œdipe Roi wurde von Obey zu einer gekürzten Fassung umgearbeitet, da die Spieldauer von einer Stunde (ohne Zwischenakt) nicht überschritten werden sollte. Als Textgrundlage diente die französische Übersetzung von Paul Mazon. Die Uraufführung fand 1947 in Lyon im *Théâtre des Célestins* statt. Danach wurde das Stück in Brüssel im *Théâtre Royal des Galeries* aufgeführt (1947), bevor es im gleichen Jahr in Paris im *Théâtre des Champs Elysées* zur Aufführung kam, inszeniert von Pierre Blanchar, ausgestattet mit der Dekoration von Pablo Picasso, unterlegt mit der Musik von Arthur Honegger.

L'Orestie

wurde erstmals 1955 in Bordeaux aufgeführt, allerdings gekürzt um den 3. Teil, Les Euménides, wegen der Länge der einzelnen Teile. Die gesamte Trilogie, Agamemnon, Les Choéphores und Les Euménides wird 1955 im *Théâtre Marigny* in Paris gespielt. Die *Compagnie Renaud-Barrault* bringt die Obey-Überarbeitung 1985 erneut im *Théâtre Marigny* auf die Bühne, mit der Musik von Pierre Boulez, mit Jean-Louis Barrault in der Rolle des Orest und Marie Bell in der von Klytämnestra.

Weitere Bearbeitungen schließen sich an. So verfaßte Obey auf Bitte von Charles Dullin eine Überarbeitung von Shakespeares Historien Richard III (1933) und Henri IV (1934). Richard III erlebt 120 Aufführungen im *Théâtre de l'Atelier* und erscheint auf dem Spielplan von verschiedenen Theaterhäusern. Henri IV wird nur im Rundfunk gesendet.

Hinzu kommen Überarbeitungen wie La Chatte sur un Toit brûlant (1956) von Tennessee Williams und Douze Hommes en Colère (1958), nach der Vorlage von Reginald Rose. Erstere wird in Paris im *Théâtre Antoine* aufgeführt, in der Regie von Peter Brook, ein Jahr nachdem es in New York im *Morosco Theatre* einen großartigen Erfolg hatte. Der Film Twelve angry Men, von Sidney Lumet (1957, u. a. mit Henry Fonda) war nur wenige Monate vor Obeyes Überarbeitung in Paris aufgeführt worden. Die *adaptation* von Obey wurde erstmals 1958 im *Théâtre de la Gaité-Montparnasse* gespielt und bekam begeisterten Beifall von der Presse.

Eine Reihe von Dramen ist noch zu erwähnen, die jedoch nicht in die Öffentlichkeit gedrungen sind, weil sich bisher kein Regisseur ihrer angenommen hat. So z. B. La Jolie Demoiselle de l'Occident, eine phantas-tische Komödie in 5 Akten, nach Thomas Heywood, die 1967 lediglich als Hörspiel gesendet wurde.

Obey hinterließ zahlreiche Manuskripte, die oftmals nur in Bibliotheken zugänglich sind, wenn sie denn dort überhaupt verfügbar sein sollten. Zu diesen Theaterstücken gehören:

Le Bibliothécaire (1970/1971),

La Nuit des Chevaux (1971/1972),

La Paix (1967),

Jules César (1958),

La petite Lune d'Alban (1961),

Phèdre Série Noire (1962) und

Nikos et Marika (1962/1963),

ein Stück, das im *Théâtre de l'Île de France* aufgeführt wurde. Immerhin besteht die Aussicht, daß auch diese Stücke von der *Association André Obey* verlegt und bekannt gemacht werden.

Zu erwähnen sind noch zwei erfolgreiche Hörspiele, die im französischen Rundfunk ausgestrahlt wurden:

Louis XIV (1937) und
Le Voyage de La Fontaine (1942).

1965 gab es im französischen Rundfunk eine 13-teilige autobiographische Sendereihe mit dem Titel Entre Cour et Jardin, in der Obey im Zwiegespräch mit Henri Dutilleux über seine Erfahrungen und Erinnerungen als Theaterdichter berichtete.

Bis in die sechziger Jahre gab es keine auch nur annähernd vollständige Bibliographie des Obey'schen Werks und seiner Rezeption. Dies hat sich inzwischen dank der Arbeiten von Martin H.H. English (1971) und Claus Clüver (1976) geändert.

Im Jahr 1975 hat sich eine Gruppe von Schauspielern, Schriftstellern und Theaterleuten zusammengetan und die *Association André Obey* (mit Sitz in Montsoreau) gegründet. Dieser Kreis von Theaterinteressierten, unter der Schirmherrschaft von Jean-Louis Barrault und einer Reihe namhafter Persönlichkeiten der Theaterwelt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, das dramatische Werk André Obey's neu aufzulegen und zu verbreiten, damit es beim Publikum den Bekanntheitsgrad erlangt, den es verdient hat. Die bisher erschienenen Neuveröffentlichungen sind in der Bibliographie (4.2: Gesamt-ausgabe) aufgeführt und sollen fortgesetzt werden.¹

¹ Siehe Anhang 5.2, Abb. 9: Die Gründungsmitglieder und ihre Ziele.

5.2 Abbildungen

Abb. 1. Bühne des *Théâtre de l'Athénée Saint-Germain* vor dem Umbau zum *Vieux-Colombier*-Theater 1913



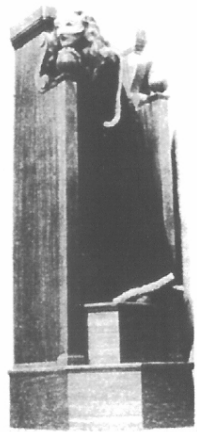
Le théâtre de l'Athénée Saint-Germain, tel que Jacques Copeau le découvre avant de le transformer en Vieux-Colombier en octobre 1913. (Bibliothèque de l'Arsenal.)

Le théâtre se transforme. Le Vieux-Colombier a son sigle sur la façade, image symbolique : un médaillon aux deux colombes affrontées. Maria Van Rysselberghe l'a découvert à Florence, sur le pavement de l'église de San Miniato. Le hall, débarrassée des appareils à sous, est sombrement tendu de batik, prêt à présenter des expositions. Les guirlandes qui courent sur les parois ont été couvertes d'un badigeon beurre frais. Dans la salle, les lyres aux dorures défraîchies ont disparu. Le batik jaune ocre, ornage – la couleur de la façade, des affiches – recouvre les murs. Les trois cent soixante places gardées sur les cents de l'Athénée Saint-Germain, s'avancent frontalement, en profondeur, vers le plateau.

Un encadrement, ouvert à ses extrémités, cerne l'espace scénique : un proscenium, de toute la largeur de la salle, devant le cadre de la scène, percé, lui-même, de portes, la scène enfin, que dissimule un rideau en reps vert. Plus de lustre de tradition désuète, un éclairage indirect, tamisé, jouant sur des pendrillons en toile d'amiante, gris, roses....

(Entnommen aus Paul-Louis Mignon, Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier (Paris, 1983) S. 84. Vgl. dazu Anhang 5.2 Abb.9, S. 336, Das Emblem des Vieux-Colombier-Theaters.

Abb. 2. Bühnenbild von André Barsacq für *Le Viol de Lucrèce*



La Récitante sa main de la est sous sa cour de rose

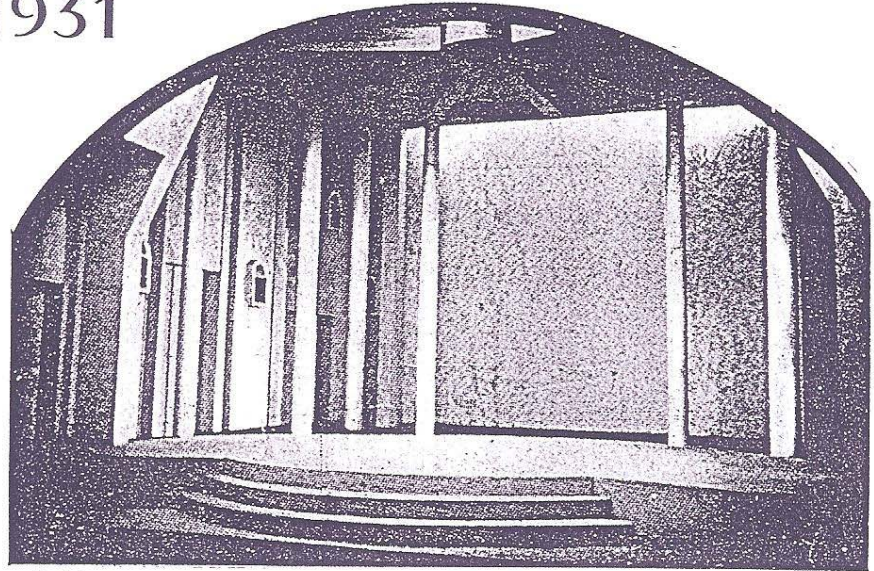
(A chaque bout de l'avant-scène, il y a une haute et lourde chaire, celle de droite pour la Récitante, celle de gauche pour le Récitant...) (Théâtre I, S. 133).

(... de lyriques cochers qui assis sur leurs sièges, observeraient la route, de derrière leurs masques, et tiendraient dans leurs mains gantées les guides et le fouet du spectacle.) (Théâtre I, S. 122).

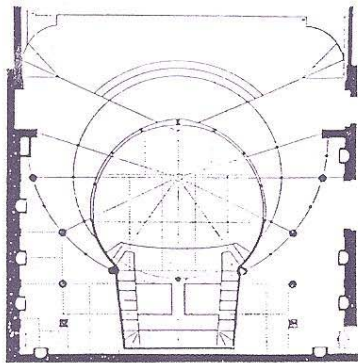
Abb. 3. Bühne des *Vieux-Colombier-Theaters*

1930
1931

LA COMPAGNIE DES QUINZE



Dispositif fixe construit par André BARSACQ. (Noter les boîtes à lumière établies dans les murs de scène).



Plan de la scène avec le dispositif d'André BARSACQ équipé pour le deuxième acte de « Noé ».

« Sur la scène de ciment du Vieux-Colombier, nous avons construit, en rentrant à Paris, un « dispositif », c'est-à-dire un lieu où l'imagination du poète et les jeux des comédiens pussent s'accorder. Nous avons voulu un dispositif architectural qui fut une donnée fixe, comme une salle de palais ou la terrasse d'un jardin sont des proportions constantes. »

Michel SAINT-DENIS.

La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier
(Plans, N° 3, Mars 1931.).

Décor du deuxième acte de « Noé »
d'André OBÉY
(première le 17 janvier 1931).

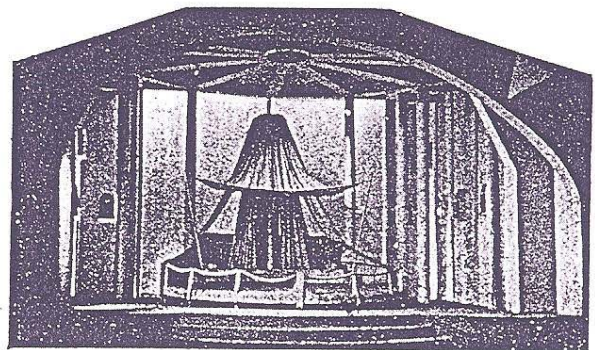
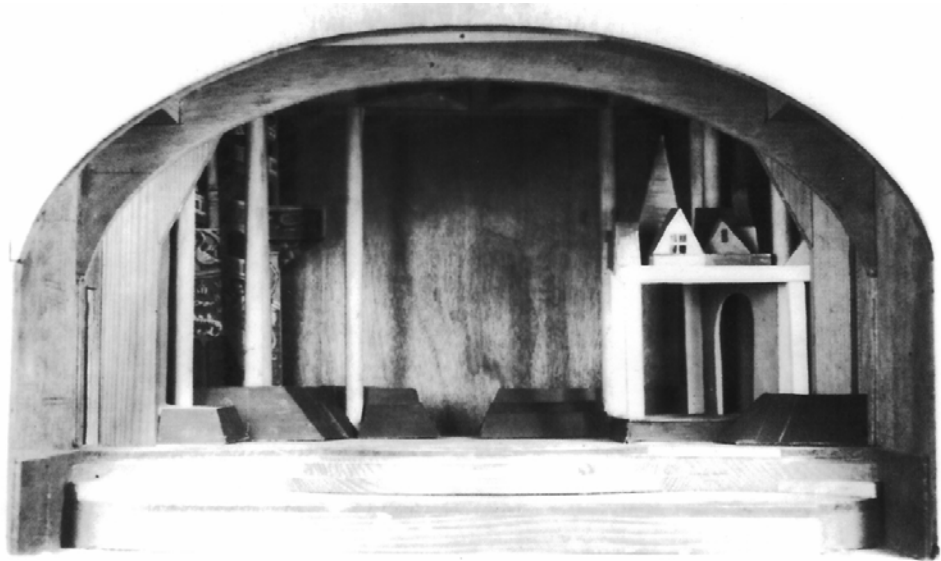


Abb. 4. Bühnenbild zu *Loire* von Théodore Strawinsky



Acte I

Même dispositif pour les quatre actes. La scène représente le bord de la Loire (rive droite). Un talus d'environ 0 m. 80 de hauteur, coupé, au milieu fond de la scène, par une brèche de 2 m. 50 de large, court de la gauche milieu au fond droite. La Loire est sensée couler, de gauche à droite, derrière ce talus. A la droite milieu il y a un tréteau (2 m. sur 2 environ) avec quatre poteaux qui supportent un plafond (à 1 m. 80 environs au-dessus du tréteau). Sur le plafond du tréteau, quelques toits bleus et un clocher d'église. Un monticule à la gauche milieu de la scène, un autre à droite premier plan.

Au lever du rideau, on entend des voix joyeuses dans la coulisse à gauche. Dos au public, M. et M^{me} B., en tenue de voyage, valise à la main, contemplant une dernière fois le pays de Touraine.

(Bühnenanweisung zum Dramenanfang, S. 11)

Abb. 5. Bühnenfoto von Monys Prad und Auguste Bovério (*Loire* und *Le Pêcheur*) - *Les Filles de Loire*



Abb. 6. Masken und Kostüme von Marie- Hélène Dasté (*Les Filles de Loire* und *Le Renard*)



Abb. 7. Reproduzierte Fotografien: Masken und Kostume entworfen von Marie- Hélène Dasté (*Le Chêne* und *Le Hibou* in Loire)



Abb. 8. Masken- und Kostümentwürfe für Noé von Marie-Hélène Dasté



LE SINGE
Maquette de Marie-Hélène Dasté



LE TIGRE
Maquette de Marie-Hélène Dasté



L'AGNEAU
par M.-H. Dasté

NOÉ
au milieu des bêtes



Abb. 9. Emblem des *Vieux-Colombier*-Theaters und der
Compagnie des Quinze - Die *Association André Obey*

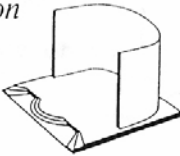
THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

**La Compagnie
 des Quinze**



**SAISON THÉÂTRALE
 JANVIER-AVRIL 1931**

21, RUE DU VIEUX-COLOMBIER, PARIS-6°

association
 andré obey 

" l'hirondelle " 49730 montsoreau

Cette association a été créée sous le patronage d'un Comité d'Honneur :

Jean-Louis BARRAULT

Pierre BOULEZ

Peter BROOK

Jean-Laurent COCHET

Marie-Hélène DASTE

Henri DUTILLEUX

Pierre DUX

Sir John GIELDGUD

Félix LABISSE

Madeleine RENAUD

Valentine TESSIER

Jacques TOJA

*Elle a pour but la poursuite de l'édition et la diffusion de l'oeuvre
 d'André OBEY et, généralement, l'édition et la diffusion de toutes oeuvres
 théâtrales anciennes ou modernes qui sont actuellement peu ou mal connues.*

Eidesstattliche Versicherung

„Hierdurch versichere ich an Eides Statt, daß ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe“.

Bremen, September 2007

A handwritten signature in cursive script, reading "Kaysser". The signature is written in black ink and is positioned below the date.

Abstract

The introductory chapter contains explanatory notes describing the method which is applied to approach the analyses of the plays and the aims which are pursued in the present investigation. The main issue of this study is the examination of André Obey's early dramas Noé (1931), Le Viol de Lucrèce (1931) and Bataille de la Marne (1931) from a structural point of view, formal and non-formal, taking into consideration his «théâtre indirect» as he called his epic theatre. An outlook on his plays Loire (1933) and Revenu de L'Etoile (1939) is added to show the development of the author's craftsmanship within his first decade as a dramatist.

The preliminary remarks deal with a survey of the situation of French theatre at the turn of the century and with a description of the influences which were exerted on the playwright.

Obey had a fruitful output: he wrote 22 original plays and 12 adaptations over a span of 50 years, not to mention his novels, short stories, essays, translations and his numerous newspaper articles.

The early plays mentioned before are closely examined, focussing particularly on epic communication structures, taking into account specific semiotic features and scenic techniques, which are essential to the dramatist's epic theatre. Furthermore attention is drawn to the architecture of the plays, i. e. the plays' plot and their structure in general. Along with the summary of the plot distinctive characteristics are brought out, especially the way in which Obey had conceived his plays for the stage and his troupe, consisting of 15 actors (*Les Copiaus*, *La Compagnie des XV*). With the use of traditional devices in his «théâtre nouveau» Obey opposed to the kind of theatre which was put on stage in France at the beginning of the 20th century. New methods and conventional artistic devices enabled the playwright to deal with dramatic issues in an independent way, which was different from the rules of the old doctrines of the theatre, having been generally practised on the stages of that time.

In this context the following key terms are important to this examination: the intermediary role of 'epic narrators'; in connection with this technique the different levels of action, reality sphere and alienation effects, the continuity of the dramatic and epic level of the plot. Structural features, which result from this kind of theatre, are discussed next. The efficiency of epic communication structures within the dramatic composition is shown and their role is expounded.

Obey introduced numerous dramatic techniques into his plays, such as the tableau, the dumb-show, chorus, mime, pantomime, the use of masks, and stylisation, due to his study of ancient Greek, Elizabethan and classical French drama, Japanese Noh plays and the commedia dell'arte. One of the typical stage techniques of the *Compagnie des Quinze* was the use of stylization as far as movement, gesture and attitude were concerned.

Their methods of acting included improvisation and such artistic devices as choral expression and rhythmic movement of individual actors or groups. Obey used these resources, inserting stylised scenes in his plays, in which the actors moved or acted in a stylised manner or performed group movement, which could develop into rhythmic movement and even dance. All these stage techniques of the *Compagnie des Quinze* are due to their strict training in the *Vieux-Colombier* School, founded by Copeau. Moreover the troupe was taught different disciplines to build up “dramatic instinct”, e. g. rhetoric exercises, physical training, dance and a number of theoretic subjects, serving to control their movement and attitude on the stage. Repeatedly observation is drawn to the physical condition of the stage, a bare stage, (*le tréteau nu*, corresponding to Copeau’s view of stage techniques and ideals, which Obey shared as well, elaborated with the troupe during their five-year stay in Burgundy). On that stage the company performed against a neutral background and without a proscenium arch seeking to break down the barrier between actor and audience. Lighting played an important role in these plays which were performed using a minimum of stage properties and simple screens to suggest locale. The variety and diversity of the before-mentioned epic techniques, contribute to create Obey’s «*théâtre suggestif*», in which the imagination of the playgoers is steadily fostered with the aim to bring a communion of the theatrical experience on the way, in which the author manages to appeal to the public’s willingness to participate in an aesthetic and anagogical experience.

In a concluding chapter the results which have been found in the course of the investigation are summed up and assessed. The first part of the appendix contains a synopsis in chronological order of André Obey’s literary production and a general view of his development as a man of literature and playwright.