

HOMMAGE
LOUIS JOUVET

THÉÂTRE NATIONAL
DE
STRASBOURG

COMPAGNIE
PANDORA

Avoir une profession et la pratiquer dans l'exigence de tous ses principes, m'est apparu à ce moment et me paraît aujourd'hui plus que jamais le meilleur moyen et la façon la plus sûre, pour un homme de théâtre, de faire de la politique et d'avoir une religion.

Eine Profession haben und sie ausüben, wie alle ihre Prinzipien es erfordern, ist mir in jenem Moment als das beste Mittel und als die sicherste Weise erschienen – und tut das heute noch –, für einen Menschen, der mit dem Theater zu tun hat, politisch zu handeln und dabei eine Religion zu haben.

Louis Jouvet

Vrai poète du drame, ses ouvrages sont en scène, en action; il ne les écrit pas, pour ainsi dire, il les joue.

Echter Dramatiker, der er ist, leben seine Werke auf der Bühne, sind sie Handlung; er schreibt sie nicht eigentlich, er spielt sie.

Ch. A. Sainte-Beuve über Molière

Skizze von Christian Bérard





Jouvet im »Conservatoire« 1940

750 Jahre Berlin
37. Berliner Festwochen
Die Welt zu Gast

HOMMAGE LOUIS JOUVET
Hebbel-Theater

Donnerstag 17. September / 20 Uhr
Louis Jouvet / Peter Fitz
Ein Schauspieler liest
Texte eines Schauspielers

Freitag 18. bis
Sonntag 20. September / 20 Uhr
Théâtre National de Strasbourg
Compagnie Pandora
Elvire Jouvet 40
Regie Brigitte Jaques

Samstag 19. September / 16 Uhr
Über Louis Jouvet
Ein Gespräch mit
Brigitte Jaques, François Regnault
und Peter Krumme
Eintritt frei

Filmprogramm
im Kino Arsenal
vom 9. bis 23. September

Mit Unterstützung der A.F.A.A.
des Französischen
Kulturministeriums S.A.I.
und der Michelin Reifenwerke KG

Hommage Louis Jouvet
Théâtre National de Strasbourg
Compagnie Pandora
18. bis 20. September / 20 Uhr
Hebbel-Theater

Elvire Jouvet 40
Sieben Unterrichtsstunden
von L. J. für Claudia
über die zweite Szene der Elvire
in Molières »Dom Juan«

Auszüge aus
»Molière et la Comédie Classique«,
Paris 1965
Nachschriften eines Seminars von
Louis Jouvet
am Pariser »Conservatoire«
1939–1940
Sieben Sitzungen zwischen dem
14. Februar und dem 21. September
1940 über die Szene der Elvire in
Molières »Dom Juan«, IV. Akt,
6. Szene

*Text, Konzeption
und*

Inszenierung Brigitte Jaques

Bühne und

Kostüme Emmanuel Peduzzi

Künstlerische

Mitarbeit François Regnault

Regieassistenz Eric Vigner

Personen

Louis Jouvet Philippe Clévenot

Claudia Maria de Medeiros

Octave Eric Vigner

Léon Vincent Vallier

Unterrichtsstunde vom 25. 11. 1939

Elvire liebt Dom Juan auf zärtliche Weise. Das spürt man nicht, in dem was ihr macht. Versucht gar nicht erst, das zärtliche Gefühl, von dem sie erfüllt ist, in die Sätze hineinzulegen; es ist doch in ihnen schon enthalten. *Elvire muß sich im Stand der Zärtlichkeit befinden. Der Zärtlichkeit entspricht ihre vollkommene Gleichgültigkeit gegenüber allen anderen äußeren Dingen.* Das gibt ihr den Ausdruck von Heiligkeit. Sie ist eine Heilige. Eine große Lauterkeit ist in ihrem Wesen und in ihrem Herzen.

Glaubt ja nicht, wenn ihr sagt: »...bitte ich Euch unter Tränen«, Tränen in der Stimme haben müßt. Das ist ein Irrtum, dem man oft verfällt. Es geht nicht darum, die Stimme naß zu machen. Das ist vollkommen überflüssig. Das ist viel reiner. Das ist kein Flehen unter Tränen. *Elvire ist jemand, der ohne Falsch redet, und die Tränen, die sie vergießt, vergießt sie in himmlischer Schönheit.* Sie fleht keinen Mann an, den sie für sich gewinnen will. Tut bloß nicht Tränen in die Stimme hinein.

Damit die Aussprache eines Satzes richtig ist, exakt ist, muß man die notwendige Prise Gefühl haben, ihn herauszubringen. Ihr müßt infolgedessen das Bedürfnis haben, ihn auszusprechen.

Bei jedem Satz, den Elvire äußert (denn Sätze kommen aus ihr mit natürlicher Beredsamkeit heraus), müßt zu Anfang des Satzes das Gefühl genügend Gewicht haben, um die Entlastung zu bewirken. Gefühl hat mit Forcieren nichts zu tun.

Das Wichtigste in einer Szene ist der Anfang. An Elvire ist etwas Erstaunliches. Alles, was sie sagt, kommt mit außerordentlicher Leichtigkeit, Klarheit, Durchsichtigkeit, Ungezwungenheit heraus. Man muß den Druck loswerden.

Bei Molière steht ein einzigartiger Text. Das ist nicht der »gewohnte« Molière. Wenn ihr einen Text lesen wollt, der diesem da entspricht, so nehmt euch die *Anleitung zum frommen Leben* des heiligen Franz vor. Es gibt darin Abschnitte, in denen ihr genau den Fluß der Sprache Elvires findet, diese Heiligkeit der Inbrunst des Franz von Sales. Das ist ein 1616 geschriebenes Werk, das heißt fünfzig Jahre vor *Dom Juan*. Das ist ein Werk, von dem etwa fünfzig Auflagen im 17. Jahrhundert erschienen sind, das unglaublich verbreitet war, und (mein persönlicher Eindruck) ich glaube, daß man im *Dom Juan* etwas von der *Anleitung zum frommen Leben* wiederfindet. Das überrascht im Werk Molières, man findet woanders keinen Nachhall dieses Textes... diese himmlische Seite, die es bei Elvire gibt.

Wenn ihr in das Stück hinein hört, werdet ihr sehen, daß Dom Juan aus einer Reihe von Warnungen besteht, die die Vorsehung an Dom Juan richtet. Wenn ihr *Dom Juan* als »Mirakel« betrachtet, werdet ihr sehen, daß es wirklich eines ist; es gibt unablässig Eingriffe des Himmels.

Sganarelles Äußerungen im ersten Akt sind Warnungen. Darauf begibt sich Dom Juan zu Schiff; Sturm, er entgeht knapp dem Ertrinken, die Leute, die ihn suchen, die ihn umbringen wollen, die Vorwürfe, die man ihm macht, die ganze dann folgende Unterhaltung mit Sganarelle über das Vorhandensein Gottes: andere Warnungen. Die Leute um ihn herum sind ständig damit beschäftigt, ihn zu einer menschenfreundlicheren Existenz zurückzubringen. Im dritten Akt ist die Geschichte mit dem Standbild ein ähnliches Mirakel. Er geht nach Hause zurück, er ist von dem, was er gesehen hat, nicht beeindruckt, und erst kommt sein Vater, der

ihm Vorwürfe macht, indem er das Thema Ehre anschneidet; dann kommt Elvire (die wir schon im ersten Akt gesehen haben), eine Erscheinung, die ans Wunder grenzt. Im Mittelalter wäre sie vom Himmel herabgestiegen; das käme aufs selbe heraus.

Elvires Auftritt muß diesen überraschenden, übersinnlichen Zug haben. Diese Frau, die unversehens auftritt... man hat damit nicht gerechnet. Etwas Hinreißendes muß das haben. Das ist so schön am Text, das fließt, das ist zärtlich. Es muß hinreißend sein von der Stimme, vom Ton her. Das ist etwas sehr Gelöstes, sehr Reines.

In dem Stück geht das in einem fort so: die Ankunft des Komturs, die Dom Juan gleichgültig läßt, die Vorwürfe seines Vaters im fünften Akt, die Art, wie er darauf mit seiner weiteren Gotteslästerung antwortet, dann kommt die verschleierte Frau, die Zeit (mit der Sense), der Komtur – ich glaube, daß *Dom Juan* genau daraus besteht: aus überirdischen Warnungen, die sich an Dom Juan richten. All diese Zeichen sind unterschiedlichen Wesens: Zufälle wie der Sturm oder wundersame Einmischungen, wie sie vom Standbild des Komturs ausgehen. Da ist vor allem Elvire. Nur für so etwas ist sie da.

Im ersten Akt ist sie eine beleidigte Frau, die nur von ihrer Ehre spricht, sich bei einem Mann beklagt, dem sie sich hingegeben hat und der sich aufführt wie ein Flegel. Unvermittelt, im vierten Akt, *sieht man sie verwandelt, geradezu himmlisch.* Ihre Geschichte mit Dom Juan hat ihre *Bekehrung zur endgültigen Frömmigkeit* zur Folge gehabt. Sie unternimmt es, Dom Juan zu retten.

Dom Juan ist ein Stück, das man nicht spielt, das mit Mozart in die Opernliteratur hinübergewechselt ist, das im Zeitalter Ludwig des Vierzehn-



ten nicht oder fast nicht gespielt worden ist; man hat es Molière nicht verboten, aber man hat ihm mit Sicherheit nahegelegt, es nicht zu spielen. Er hat es fünfzehnmal vor Ostern aufgeführt; Ostern gab es eine Unterbrechung der Spielzeit, man hat ihm wohl gesagt, er solle es nicht spielen. Diese ganze Angelegenheit mit der Religion war für jene Zeit ein viel zu brisantes Thema.

Molière hatte gerade vorher *Tartuffe* geschrieben, aber es gelang ihm nicht, ihn aufzuführen. Tartuffe brachte ihn an ein religiöses Problem heran. Nun ist *Tartuffe* durchaus kein religiöses Stück, eher schon die *Geschichte der Heuchelei*. Aber das Thema reicht ganz sicher ins Religiöse hinein. In jener Epoche spielten viele Schauspieler Don-Juan-Stücke, das war ein sehr beliebtes Sujet; Molière hat aus dieser Gestalt ein Stück gemacht, in dem er all das aussprach, was er im *Tartuffe* noch nicht gesagt hatte. Sieben Jahre später ist Molière gestorben, ohne es nochmal aufgeführt zu haben.

Zu jener Zeit wurde in Frankreich häufig ein *Don Juan* gespielt; die italienische Schauspielertruppe in Paris spielte eines dieser Stücke mit besonderem Erfolg: *L'Athée foudroyé* (Der vom Blitz erschlagene Atheist). Von seinen Schauspielern, die ein Stück zum Spielen brauchten und den Erfolg sahen, den die *Don Juans* andernorts hatten, bedrängt (so sagt man), doch auch selber vom Thema des Glaubens höchst angezogen, machte sich Molière daran, rasch ein Stück zu schreiben (man sieht diesem an, wie rasch es niedergeschrieben wurde) und führte es auf. Der Zustand, in dem er sich in jenem Augenblick eben befand, ließ ihn ein Stück schreiben... nun, nicht unbedingt eine Gotteslästerung, aber eines, das an solche Probleme rührt, von denen man lieber die Finger läßt.

Meiner Ansicht nach ist es Molières allerbestes Stück.

Nach Molières Tod ist es dreimal gespielt worden. Es hatte keinen großen Erfolg. Ich habe versucht, mir diesen Mißerfolg zu erklären, soweit man Mißerfolg überhaupt erklären kann.

150 Jahre lang, bis 1841, hat man *Dom Juan* in der Bearbeitung von Thomas Corneille aufgeführt, und zwar mit den Purzelbäumen Sganarelles.

Die Fassung Thomas Corneilles wurde vor allem in der Provinz gespielt, mit einem Sganarelle, der ein fröhlicher Possenreißer war. Man machte aus Dom Juan einen Verführer, so kam es dazu, den Schauspielern zu sagen: »Das ist ein Verführer, der niemanden verführt.«

Die nunmehr gespielte Fassung hat etwas, das meiner Ansicht nach das Stück zwangsläufig verfälscht, da das nun einmal ein religiöses Stück ist und da im 17. Jahrhundert mit der Congrégation du Saint-Sacrement (Bruderschaft, auf deren Betreiben hin die Aufführung des *Tartuffe* untersagt wurde) bekanntlich nicht zu spaßen war, hat man die religiöse Seite entschärft, indem man auf der komischen beharrte. Molière selber hat Sganarelle gespielt (während Lagrange, sein Regisseur, den Dom Juan übernahm), um dem Stück eine komische Seite zu verleihen, die das aufhob, was es an Gefährlichem im Religiösen oder Religionslosen bergen mochte. Denn *Dom Juan ist ein religiöses Stück, weil es das Gemälde der Gottlosigkeit ist*.

Kurzum, Mozarts Oper hat einen beträchtlichen Erfolg gehabt, der dem Erfolg von Molières Stück abträglich war.

1841, in der Zeit einer gewissen Kirchenfeindlichkeit, spielte man das Stück nicht mehr »religiös«, man spielte es »galant«. Aus Dom Juan ist

ein Mann geworden, der den Frauen nachläuft. Aber das ist er ganz und gar nicht. Wenn Schamlosigkeit und Lüsternheit irgendein Interesse für ihn hätten... leuchtete das ein.

Dom Juan, ist kein Verführer, er ist ein Mann, der auf der Suche ist, der glauben wollte und das nicht kann. Er ist, wie man im 17. Jahrhundert sagte, *einer, der nicht im Stand der Gnade ist, ein Verdammter*.

Man hat in der Folge aus dem Don-Juan-Stoff siebzig oder fünfundsiebzig Stücke gemacht; das letzte stammt von André Obey, nach dem Rostands. 1847 hatte man *Dom Juan* an der Comédie Française aufgeführt; um 1860 gab es davon zwei Wiederaufnahmen mit Provost, dann eine dritte Reprise während des Krieges 14/18 mit Raphael Duflos. Das sind die einzigen Wiederaufführungen von *Dom Juan* an der Comédie Française. Ein unberührtes Stück.

Ich glaube nicht, daß es so schwer zu spielen ist, aber man täuscht sich in dem Stück.

Ich habe es am Odéon in der Inszenierung Antoines gesehen. Der Vorhang hob sich über einem äußerst merkwürdigen Bühnenbild, dessen Prospekt den ausbrechenden Ätna zeigte. Die Handlung spielte sich in Sizilien ab... nicht wahr! Es gab dort alles, was man sich nur vorstellen kann... und dann noch die Tragödin des Odéon, die Elvira spielte!

Alles, was an dem Werk so anrührend ist, die ganze Phantasmagorie (denn es ist ein phantastisches Stück: Die Zeit mit der Sense, das sich fortbewegende Standbild...) kommt abhanden, wenn man es mit dem Realismus spielt, den ihm der Gründer des Théâtre-Libre zugehört hat; dann ist es aus mit dem Phantastischen.

Ich glaube, daß man das Stück nur spielen kann, wenn man sich an das Religiöse in den Leuten wendet.



Seminar über Dramatische Kunst im »Conservatoire« 1940.

Derjenige, der glaubt, findet, wenn er mag, mit ein wenig Naivität den Glauben wieder, der in der Geschichte der Heiligen enthalten ist. Derjenige, der nicht gläubig ist, kann nicht umhin, mit einem Mann wie Dom Juan Mitleid zu haben und sich Fragen zu stellen. Das Stück stellt meines Erachtens vor *das Problem der Religion von einem Ende zum andern*. Nun, jeder hält das wie er will. Entweder man glaubt an Wunder oder nicht. Aber aus Dom Juan einen Verführer zu machen, einen Friseurgesellen, der seine Zeit damit verbringt, den Mädchen nachzulaufen...

Die Überlieferung will es nun mal so: Man muß drei Arten von Jugend haben, um Dom Juan zu spielen: die Jugend des Herzens, die Jugend der Stimme, die Jugend der Schönheit. Aber dann ist das Stück nicht spielbar! Fände man doch einen Schauspieler, der über diese drei Arten von Jugend verfügte und es spielen könnte!

LOUIS JOUVET

Der Schauspieler hatte erfahren, daß Louis Jovet an einem Hautausschlag litt, der so schmerzhaft war, daß er zeitweilig Handschuhe tragen mußte. Dieses Ekzem kündigte sich häufig an Tagen an, die einer »Premiere« vorausgingen. Wir beobachteten, daß der



Schauspieler allabendlich, im Moment, da er mit größter Eindringlichkeit vom Theater spricht, davon, wie sich der Spielakt physisch und psychisch erweist, mehrmals langsam mit seinen Fingern über seinen Handrücken strich.
FRANÇOIS REGNAULT

Als der Schauspieler die drei Adjektive »erstaunlich, jäh und wunderbar«, welche die Sechste Unterrichtsstunde beschließen, prononcierte, hatte er sich ausgedacht, zunächst »erstaunlich« zu sagen, danach eine lange Pause zu machen, und »jäh und wunderbar« in einem einzigen Stimmzug zu sprechen, mit einer Handbewegung, wie er Daumen und Zeigefinger aneinandergelegt von links nach rechts führt, als ob er schriebe.

FRANÇOIS REGNAULT
Seminar über Dramatische Kunst im
»Conservatoire« 1940.



Die Rolle der Hand im Theater. Daß sie kein Körperteil ist. Daß sie, wenn es denn eine geschriebene Rolle gibt, Ort der geschriebenen Rolle selbst ist; Stelle, auf die sich der Autor zurückgezogen hat, und die der Schauspieler von unten her, mit seiner eigenen Hand handhabt. Wenn Sie in der Aufführung allein die Hände ansehen, geraten Sie in einen Schwindel à la Frans Hals: was spricht, sind die Hände.

Will der junge Schauspieler mit den verschränkten Armen nicht spielen? Oder weiß er, daß sobald er seine Hände in der flüssigen Luft zirkulieren ließe, er da hindurchmuß bis auf den Tod? Die Hosentaschen sind auch ein Zufluchtsort des Mannes.

FRANÇOIS REGNAULT



Im Konservatorium für dramatische Kunst in Paris läßt Louis Jouvet im Zusammenhang von sieben Sitzungen, die zwischen dem 14. Februar und dem 31. September 1940 stattfinden, eine junge Schauspieler, Claudia, an der letzten Szene der Elvira (Akt IV; Szene 6) des DOM JUAN von Molière arbeiten.

Wie ein Maître in der Tat erscheint Jouvet in den veröffentlichten Kursen dieses Jahres 1940 – dem letzten Jahr einer Unterrichtstätigkeit, die 1934 begonnen hatte und die der Krieg endgültig unterbrach. Ein Maître im herkömmlichen und beinahe vergessenen Sinne, in einem handwerklichen Sinne geradezu; ein letzter Verwahrer der Geheimnisse einer Kunst vielleicht, einer Tradition, einer Konvention, wie er zu sagen liebte, – indem er sie entschieden gegen alle Art von Konventionen absetzte – einer Kunst des Theaters zuletzt, die uns so komplex, so raffiniert erscheint, wie die des Kabuki oder des Kathakali. Jouvet, ein Maître der klassischen Theater-Kunst, wo der Text Gesetzesgestalt annimmt. Aber auch im Angesicht der jungen Akteure, die er mit einer unerhörten Schärfe und Ungeduld anhört und ansieht, während er in jedem Augenblick nach der Wahrheit eines jeden sucht, drängt sich der Eindruck auf, mit Jouvet einen Maître vor sich zu haben; in eben der Unterrichtsform, die die professorale, die pädagogische überholt und sich schließlich diesen entgegensetzt. Denn einem Aphorismus des Tao zufolge lehren letztere allein »die Sachen, die man lernen kann, die Sachen, die man lehren kann, das heißt die Sachen, die zu lernen sich nicht lohnt«. Jouvet erscheint in seinen Kursen schließlich als Regisseur im modernen Sinne des Begriffes – Erneuerer und kühner Interpret der alten Texte. Tatsächlich steht bei ihm die Macht des Maître

stets in Frage, abgeleitet durch die kreative, erfinderische Fluchtlinie des Regisseurs, und genau diese Viertelung zwischen Altem und Neuem läßt uns seinen Unterricht »zeitnah« empfinden.

Unter all den öffentlich gemachten Kursen besteht die Besonderheit der sieben Lektionen für Claudia darin, daß man der abschließenden Einführung einer Schülerin beiwohnt, die am Ende ihrer Lehrzeit angelangt ist, mit dieser Szene des DOM JUAN, bewährt als ein Höhepunkt der Theater-Kunst. »Ich finde, daß das die außerordentlichste Tirade des klassischen Theaters ist«, wird Jouvet sagen.

Die ausnahmsweise Sorgfalt, die der Stenographie beigemessen worden ist, welche die Launen, die Momente des Schweigens, die Bewegungen, die Atmung gar der Beteiligten, der Bühnenfiguren, (»personnages« wie es sie durchtönt) wiedergibt, macht aus diesen Dokumenten einen theatralischen Einstand von außergewöhnlicher Lebensfülle: wir sind ganz dicht daran, das Geheimnis des Theaters in Arbeit zu erkennen, wir wohnen der rätselhaften Entbindung einer Künstlerin bei, wir machen uns zum Voyeur der zweifachen Passion von Maître und Elvira, doch ist es, in Filigran bereits die Leidenschaft von Regisseur und Schauspieler, die sich vor uns auspinnt.

Durch die delikate »Schlingelinie dramatischer Operationen«, was die vollkommene Kontrolle beim Auftritt auf die Bühne, über die Bewegungen, den Ausführungsrhythmus, die Blicke wäre, besonders aber da hindurch, was er mit Nachdruck »die Beziehung zwischen Phrase, Empfindung und Atmung« nennt, führt Jouvet Claudia und verstatet ihr, zur Beherrschung seiner und ihrer Kunst zu gelangen. Aber gleichzeitig lehrt

Jouvet in dieser endgültigen Prüfung seine Schülerin, über die Bequemlichkeit dieser Beherrschung hinauszu-gehen, abzulassen von ihrer Gelehrsamkeit und ungedeckt in den theatralischen Akt vorzudringen. Es ist die Kunst ohne Künstlichkeit zu praktizieren, nur unter dieser Bedingung wird Claudia zur Künstlerin werden, und der Text zum Erglühen gebracht. Wirklich soll der Maître in einer der letzten Unterrichtsstunden erstaunt äußern: »Jetzt höre ich das Stück zum ersten Mal«. Um sie auf diese Kunst ganz ohne Künsteln vorzubereiten, hetzt er Claudias Koketterien, ihre Geschicklichkeiten, ihre Nettigkeiten, macht er jedweden Gefallen, den sie aus ihrem Können bezieht, zunichte. Und Claudia verteidigt sich allmählich, sie will der Stimme, dem Blick des Maître entgegen, frei atmen; sie stützt sich auf die taube Feindseligkeit der Klasse, möchte glauben, sie könne sich ohne ihn bewegen, versagt sich ihm, und ungeduldig, läßt sie ihn leiden. Beide befinden sich in einem schrecklichen Schlagabtausch, als handele es sich um die Eroberung einer Seele. Dennoch läßt sich Claudia von Jouvets Worten in Beschlag nehmen, von dieser unermüdlichen Rede, die ohne abzulassen den Körper der Schauspielerin dazu treibt, die Bewegung des Textes nachzuzeichnen, die zwischen ihr und der Rolle ein fast zu dichtes, fast labyrinthisches Netz von Gedanken und Begierden knüpft, und die wie einen zweiten Text um den DOM JUAN von Molière einen Text von Kommentaren und Befragungen flicht, der auf eine Interpretation dieses DOM JUAN als ein »Mirakel« hinausläuft, eine unglaublich gewagte Interpretation, zweifellos unüberholt bis heute darin, wie sie »wunderbarerweise« die augenscheinlich »verfehlte« Konstruktion des Stückes auflöst und rechtfertigt.

»DOM JUAN ist ein Mirakel, ein mittelalterliches Mysterienspiel, ein Stück, das weder religiös noch gegen die Religion ist, vielmehr dreht sich alles darin um die Frage nach Gott. DOM JUAN zielt eben darauf. Es geht nicht um einen Schürzenjäger – dort liegt nicht das Problem.« Diese Interpretation, in den Unterrichtsstunden für Claudia ausgearbeitet, wird seine Inszenierung sieben Jahre später vollends durchführen. Und Elvire erscheint Jouvet in diesem Zusammenhang als eine Heilige, eine »Ekstatikerin«. Zur Zusammenkunft mit einer Mystikerin bereitet Jouvet Claudia so ausführlich vor. Man sieht wohl, daß er sie ihren Kenntnissen, ihrem Vergnügen gar, entsagen läßt, allein um sie die unendliche Wollust der Heiligen verspüren zu lassen, das ununterbrochene Anbränden von Elvires Ekstase, die ihre Liebe zu Dom Juan zur Gottes-Liebe sublimiert hat und in einem letzten Erscheinen zugleich ihm seinen Tod ankündigen und ihn zu retten versuchen kommt. »All diese Liebe, von der sie erfüllt war und die in ihr aufgestiegen ist, erscheint als Phänomen himmlischer Chemie in Gottes-Liebe umgewandelt«; und Jouvet fährt mit jenem bewunderungswürdigen Ausruf fort: »Ich würde zur Zisterzienserin, mich drei Monate lang dazu machen, um zu wissen, was das ist, diese Heiterkeit, um ein Gefühl davon zu bekommen!« Eine Inszenierung ist ein Geständnis, sagte Jouvet, und eben solch einem erklärten Geständnis lassen uns seine Seminarsitzungen beiwohnen. Sie wirken geradezu, in dem Maße, als man sich auf das Ende zubewegt, wie die ausgezeichneten Stationen einer Annäherung an die Theater-Kunst, ähnlich einem »Phänomen himmlischer Chemie«, wo das Theater an der Stelle eines unerkennbaren und unendlich entfernten Gottes stünde. (»Denn man

Ein Theatersaal und ein Proszenium vor dem herabgelassenen Eisenvorhang. Zwei schräge Treppen zu jeder Seite der Vorderbühne, um dorthin zu gelangen. Zwei rote Velours-Sessel auf der Bühne ganz links. Seitliche Gänge im Saal um den Zuschauerraum herumführend.



Die Fauteuils sind mit weißen Leintüchern überzogen wie um anzuzeigen, daß es sich um eine Theaterprobe handelt. Die erste Reihe und noch eine in der Mitte des Parterre sind leer, um den Schauspielern Bewegungsfreiheit zu gewähren. BRIGITTE JAUQUES

RANDBEMERKUNGEN

weiß hier nichts über das Theater, noch weniger als irgend anderswo.«) Da ist gegenwärtig, handgreiflich an Jouvets eine Art mystisch werden. »Um in eine gewisse psychische Verfassung zu geraten, hat der Schauspieler sich einer gewissen Existenzweise anzupassen, seinen Körper einer Vorbereitung zu unterziehen.« Jouvets will Claudia wie Elvire: »ekstatisch, unbewußt, verwirrt, und gar appetitlos, in einem »Witwenstand«, derart, daß die Darstellerin rein Transparenz werde, rein Stimme, die zwischen Texte und Welt herauspringt, rein Interpret. »Das ist jemand, der seine Botschaft ohne es zu wollen überbringt.« Jouvets spricht zu Claudia von Elvire, doch gibt er ihr nicht, indem er das tut, eine der utopischsten und vielleicht eine der schönsten Bestimmungen des Schauspielers? Am Ende dieses Unterrichts haben wir es wirklich mit jemandem zu tun, der nicht mehr Claudia ist, mit etwas, das für die Darstellerin nicht mehr »die nichtswürdige Manie ihres einnehmenden Ich, das sie besessen hält«, bedeutet.

Erst nach langen Monaten der Übung, körperlicher und geistiger Einübungen, kommt dieser plötzliche und wunderbare Moment herauf, da aus Selbstvergessenheit ihr die große Kunst des Theaters geboren wird. *Es spricht*. Wie die Zen-Meister in der japanischen Ritterkunst des Bogenschießens sich ergötzen, wenn etwas »abgezogen hat«.

»Die Nacht bricht auf, man sieht schlagartig die Erscheinung, und dann spricht sie, und wenn es zu Ende ist, ist es aus.«

Also lehrte Louis Jouvets 1940 die Kunst des Schauspielers.

BRIGITTE JAQUES

Nicht sie, nicht hier, nicht jetzt, sie wollte ihn nicht länger hören, sie verließ die Bühne und verschwand im Halbdunkel des Saales. Aber er verfolgte sie, sprach ihr nicht mehr von der Rolle sondern von ihr selbst, warf ihr vor, sich ständig hinter der puren Technik zu verstecken, sich ihrer wie Augenpulver bedient zu haben; er drang auf sie ein, hier und jetzt, das »Gefühl« zu suchen. Er erinnerte sie daran, daß ihre drei Jahre in der Schule zu nichts anderem führen sollten. Sie sträubte sich, entgegnete ihm mit all ihren Waffen, zunächst, indem sie sich verteidigte, dann, aggressiv geworden, ging sie soweit, ihm ihren Glauben, ihre Liebe zu entziehen. Er verfolgte sie weiter, unverwandt. Nichts vermochte ihn abzulassen, kein Argument. Es wäre ihm ja doch so leicht gewesen, ihr zu sagen: das macht nichts, das ist nicht weiter schlimm, oder: nächstes Mal wirst du's besser machen. Alle wären damit erleichtert gewesen: sie zu allererst aber auch ihre beiden Kollegen und zweifellos zuletzt er selbst. Aber mit einer unglaublichen Courage bekämpfte er sie bis aufs äußerste, machte sich daran, sie ganz und gar zu ergründen, sie, die sich vor sich selbst versteckte, und führte sie, gegen ihren Willen, ungeachtet ihrer beider, der Institution zum Trotz – die sich mit der guten Schülerin, die sie war, zufriedengeben konnte – auf diesen so belasteten, so wahrhaften Ort ihrer selbst, wo sie der Schauspielerin, die sie werden sollte, begegnete. Der Maître war nicht hartherzig, er war beherzt.

Die Schauspielerin blieb allein, ohne Partner, ohne Zuschauer und ohne Gutachter. Sie warf sich ins Leere. Sie sprach die gesamte Szene vor; nach einigen Sekunden des Zauderns warf sie sich ganz hinein. Und es war, als hätte sie auf der verlassenen Spielfläche diesmal nicht Dom



Juan angerufen, angefleht, sondern jenseits seiner eine unsichtbare Gegenwart, die ihr endlich die Kraft gegeben hätte – oder die Anmut – diese vom Maître erhoffte Höhe zu erreichen. Als ließe sich die vollkommene Reinheit, zu der sie dieses Stück anheben sollte, nicht anders erobern, als im Gratisakt einer zur Perfektion gebrachten Szene vor niemandes Augen und für dies einzige Mal.

Der Regisseur würde niemals den privaten Augenblick sehen, in dem die Schauspielerin bei verhaltenem Licht, weit weg von seinem Blick und seiner Stimme, probierte und am Ende die von allem abgelöste Liebe, die trostreiche Frau zum Vorschein brachte. Nicht ihm trug sie ihre Tröstung an.

Der Regisseur (des Regisseurs) freute sich an dieser Illusion eines privaten (verstohlenen) Augenblicks, denn sie hatte die Schauspielerin nie aus den Augen gelassen.

FRANÇOIS REGNAULT

»DU CÔTÉ DE STRASBOURG«

– in der Vorstellung des Athenée ist man in die Initiationsbewegung eingebunden.

– keiner wird je Jouvets sein. Clévenot stellt ein Bild von Jouvets her, worin alle Welt Jouvets zu sehen glaubt, während er es doch nicht ist, und also setzt er etwas an die Stelle des Bildes, welches man sich von Jouvets gemacht hat, und wischt das weg.

– über Jouvets Vortragsweise, vermittelt seiner Eigentümlichkeit, läßt Clévenot das Theater erscheinen, wie es als solches heute besteht – *vielmehr als daß er vorführte, wo ein großartiger Theatermann im Laufe seiner Beschäftigung mit dem Theater hingelangt ist.*

– der Franzose spielt das Theaterwesen mit seinem Nichts... wenn anders metaphysisch.

– in Paris ist es eine langsame Katharsis aus Lücken und Schweigemomenten, an deren Ausgang der Zuschauer wie Correggio vor Raphael zu sich sagen kann: »Und auch ich bin Maler.« – Und auch ich will spielen. – noch ein Wort... Brigitte Jaques läßt ihr Stück – französisch – auf den Satz enden: »Tu vois si c'est difficile.« – »Du siehst wie es ist, wenn's schwerfällt.« – fügte *man etwa* hinzu: »das Theater«, – damit man besser verstünde, worum es geht? – Aber nein! Mit »Theater« wäre das, worum es sich handelt, das Menschenmaß einer Leidenschaft. Ohnedem ist es eine Ethik des Begehrens.

– und Claudia? – Maria de Medeiros spielt in Paris die Elevin, die von irgendwo her kommt, und die fortgeht... – *statt Beweisfigur* bleibt sie Rätsel.

FRANÇOIS REGNAULT

Passage de Milan aus dem Vergleich der Straßburger Inszenierung *Elvire Jouvets 40* von Brigitte Jaques mit der Mailänder Inszenierung *Elvira, o la passione teatrale* von Giorgio Strehler in: Pandora's Box, Paris 1986

Szenenfotos *Elvire Jouvets 40*
(auch vorhergehende Seiten)



Jouvet in seinem Arbeitszimmer

WARUM ICH MOLIÈRE AUFGEFÜHRT HABE

Ich kann dazu nur Angaben oder Ausreden anbieten, die ebenso falsch sind, wie die, die Beschuldigte, Passionierte, ertappte Kinder oder Verliebte beibringen, kurzum all diejenigen, die vom Trieb her oder aus Lust handeln, ihre Entscheidungen nicht überprüfen und nicht weiter über ihre Unternehmungen sprechen, es sei denn es gilt, sie zu rechtfertigen...

Es ist schwierig, ein Stück zu beurteilen, dem man lange Zeit Behausung war, und welches man bewohnt hat, es ist schwierig zu eröffnen, welche Sensationen über den Interpretieren huschen. Unerschöpflich hören wir diesen von unserer Stimme hervorgebrachten Text, diesen Text, der nicht unserem Register angehört, sondern der Stimmlage eines dramatischen Universum entspricht, das edler und wärmer ist als das unsrige: dem dramatischen Universum Molières... Wenn wir in einer wunderbarerweise zugestandenen Geistesausgießung den Vorzug hätten, Molière und Dom Juan spielen zu können; wenn das Publikum in seiner neuen Disposition von den unzähligen aus Erziehung und Bildung, aus analytischem Vermögen und Literatur herrührenden Begabungen ablassen könnte; wenn wir endlich Dom Juan gegenwärtig machen könnten, hätten wir dieses Menschenkraft übersteigende abenteuerliche Unterfangen seinem Wesen nach und seinem Heroismus entsprechend wieder eingeholt...

Ich fühle mich zu dieser Stunde jedenfalls völlig außerstande, physisch außerstande, über Dom Juan anders mich zu äußern, als ich es getan habe.

LOUIS JOUVET

Pourquoi j'ai monté Molière aus: Témoignages sur le Théâtre, Paris 1952

EIN KOMÖDIANT

Es gibt nur einen Grund, der meine Anwesenheit hier vor Ihnen rechtfertigt und mich autorisiert, von Molière oder seinen Kommentatoren zu sprechen, nämlich daß ich die Ehre habe, denselben Beruf auszuüben wie er.

Wenn man selber Schauspieler ist, kommt man Molière näher als irgend jemand sonst. Mit diesem Rechtsanspruch kann ein Komödiant vom Theater sprechen, denn Molière ist das Theater selbst, ein Mann des Theaters und seiner Tradition, das heißt der Intuition, ein Mann, der die Geheimlehre der Religion beherrscht, die wir alle ganz von selbst ausüben, ohne sie zu kennen, indem wir das Theater besuchen.

Zwischen dem, der auf der Bühne agiert, und dem, der ihn handeln sieht, besteht eine Leere, die nur durch Einfühlung ausgefüllt werden kann.

Es ist der Augenblick, in dem kraft eines zugleich durch das Publikum und den Autor zustande gekommenen Beschwörungsakts der Schauspieler eins wird mit der dargestellten Gestalt: er fühlt, wie diese Gestalt an seine Stelle tritt, und spürt, wo und wann er aufhört, er selber zu sein. Es ist das eine Minute der Verzückung, in der er in einem Gefühl namenloser Erfüllung glaubt, die innerste Wahrheit und das innerste Leben des Werkes erfaßt zu haben oder in einem aus innerer Spannung geborenen Wettstreit die dargestellte Person zu erreichen und noch zu übertreffen, während alles rings um ihn her in einer Art von Wundergeschehen und von Erlösung den Anschein eines Wahrtraums gewinnt. Dann endet sekundenlang die Qual, die das Bemühen um eine angemessene Diktion, einen ausgewogenen, sinngemäßen Vortrag, um richtig dosierte Atmung für

ihn ist; sich selber mit einem Gefühl der Sicherheit lauschend, fühlt der Schauspieler die Gestalt, die er verkörpert, aus sich sprechen und sich selber genau, richtig und mühelos die Worte wiedergeben.

Dieses Phänomen der Entrückung, der Loslösung von sich selbst, hat etwas von dem körperlichen Rausch, den man erlebt, wenn man auf einer Schaukel plötzlich verspürt, wie nach Durchmessen einer großen Weite der Schwung sich plötzlich zur Fermate wandelt, und man im leeren Raum den Eindruck hat, man werde aus sich selbst herausgeschleudert.

LOUIS JOUVET

Vortrag vom 16. Februar 1937, in: »Über Molière«, Zürich 1973
Übersetzung Eva Rechel-Mertens

DOM JUAN
AKT IV
ELVIRE'S AUFTRITT

RAGOTIN Monsieur, eine verschleierte Dame wünscht Euch zu sprechen.

DOM JUAN Wer mag das sein?

SGANARELLE Wir werden sehen.

DONNA ELVIRE Seien Sie nicht überrascht, mich um diese Stunde und in diesem Aufzug zu sehen, Dom Juan. Eine Sache, die keinen Aufschub duldet, treibt mich zu diesem Besuch; was ich Ihnen zu sagen habe, muß ich Ihnen möglichst bald sagen. Ich komme nicht verbittert, wie das letzte Mal – Sie sehen in mir eine andere als ich heute morgen noch war, nicht mehr Elvire, die Sie verwünschte, deren verwirrtes Gemüt sich in Drohungen gegen sie erging, eine Frau, die auf Rache aus war. Der Himmel hat all die bezeichneten Regungen gegen Sie von mir genommen, alle hochfliegende Begeisterung einer sträflichen Bindung, allen beschämenden Jähzorn einer gewöhnlichen irdischen Liebe. In meinem Herzen gelassen hat er allein eine reine Flamme, gelöst vom Fieber der Sinne, eine heilige Zärtlichkeit, eine gelöste Liebe, die nicht an sich denkt und die nichts anderes bekümmert, als was Ihr Interesse ist.

DOM JUAN (zu Sganarelle) Soll ich glauben, daß Du weinst.

SGANARELLE Verzeihung, Monsieur.

DONNA ELVIRE Zu Ihrem Besten führt mich vollkommene und reine Liebe hierher, um Sie an einer Ansicht des Himmels teilhaben zu lassen und Sie von einem Abgrund zurückzureißen, auf den Sie zustürzen. Ja, Dom Juan, alle Unregelmäßigkeiten Ihres Lebens kenne ich – und der Himmel, der mein Herz angerührt hat und mir die Augen für meine Verirrungen geöffnet hat, gab mir ein, zu Ihnen zu kommen und Ihnen in seinem Namen zu sagen,

daß Ihre Herausforderungen seine Barmherzigkeit erschöpft haben, daß sein Zorn auf dem Punkt ist, fürchterlich auf Sie niederzugehen, daß es bei Ihnen liegt, dem durch unverzügliche Reue zu entgehen, daß Ihnen vielleicht nicht einmal mehr ein Tag bleibt, sich dem allergrößten Unheil zu entziehen. Was mich betrifft, so bin ich durch nichts auf der Welt mehr an Sie gebunden; ich bin, dem Himmel sei Dank, von meinen aberwitzigen Gedanken abgekomen und entschlossen, der Welt zu entsagen. Ich habe nur noch einen Wunsch: solange zu leben, daß ich die Fehler, die ich begangen habe, abgelten und durch strenge Buße Pardon für die Verblendung finden kann, in die mich der Überschwang einer verwerflichen Leidenschaft hineingerissen hat. Doch in meiner Abgeschiedenheit täte es mir bitter weh, wenn einer, den ich zärtlich lieb hatte, zum kläglichen Exempel der himmlischen Gerechtigkeit würde. Und es wäre mir eine unermeßliche Freude, könnte ich Sie dazu bringen, den grausamen Schlag abzuwenden, der Ihr Haupt zu treffen droht. Lassen Sie sich bitten, Dom Juan, gewähren Sie mir als letzte Gunst diesen süßen Trost. Verweigern Sie mir nicht Ihre Rettung, worum ich Sie unter Tränen ersuche; und wenn Ihr eigenes Los Sie nicht bekümmert, mögen Sie doch zumindest durch diesen Antrag angefaßt sein – und ersparen Sie mir die grausame Unbill, Sie Höllenqualen ausgesetzt zu sehen.

SGANARELLE Die Arme!

DONNA ELVIRE Ich habe Sie mit letzter Zärtlichkeit geliebt. Nichts auf der Welt hat mir soviel bedeutet wie Sie. Ich habe alles für Sie getan. Alles, was ich dafür von Ihnen verlange, ist, daß Sie Ihr Leben ändern und Ihrem Verderben zuvorkommen.

Retten Sie sich, ich flehe Sie an, Ihnen zuliebe oder mir zuliebe ... Noch einmal, Dom Juan, unter Tränen bitte ich Sie. Und wenn die Tränen eines Menschen, den Sie doch einmal geliebt haben, nicht genügen, beschwöre ich Sie bei allem, was sonst imstande wäre, Sie zu bewegen.

SGANARELLE (für sich) Nur ein Tiger kann so herzlos sein wie dieser Mensch.

DONNA ELVIRE Ich gehe jetzt; daß ist alles, was ich Ihnen zu sagen hatte.

DOM JUAN Es ist spät Madame – bleiben Sie doch. Man wird Sie so gut unterbringen wie nur möglich.

DONNA ELVIRE Nein, Dom Juan, halten Sie mich nicht mehr auf.

DOM JUAN Madame, Sie würden mir ein großes Vergnügen machen, wenn Sie blieben, ich versichere Ihnen.

DONNA ELVIRE Nein, sage ich. Verlieren wir keine Zeit mit überflüssigem Gerede. Lassen Sie mich gleich gehen, bemühen Sie sich nicht, mich zu begleiten, nehmen Sie nur meinen Rat für sich in Anspruch.

*MOLIÈRE, DOM JUAN IV. Akt,
7. Szene*

*Übersetzung Sabine Beck nach
Hans Weigel / Eugen Neresheimer*

*Louis Jouvet als Dom Juan.
Foto Bernard.
Kostümentwurf Christian Bérard.*





Louis Jouvet dans »Dom Juan«,
1947.
(Photo Lipnitzki-Viollet.)
in: Dix ans Louis Jouvet

... Da es zum einen nicht geraten schien, den Verlockungen der Romantik nachzugeben, zum anderen die moralischen Entwicklungen des Sujets ihre Fähigkeit zum Skandal für uns eingebüßt haben, sich eine andere Richtung nicht anbot, rückte etwas mit Macht ins Zentrum des Interesses: die Herausforderung des Himmels. Das Verhalten der Hauptdarsteller macht diese Wahl plausibel.

Sobald Dom Juan erscheint, sind wir gebannt. Mit seiner Haltung des Ritters zu Fuß, seinem zurückgeworfenen Oberkörper, seinen gebauschten Ärmeln, seinem erhobenen Kopf, seinem halb geöffneten Mund, scheint Jouvet uns zu sagen: »Ich mache nicht die geringste Anstrengung, dem Verführer zu gleichen, den ihr euch vorstellt. Das ist Absicht. Täuscht euch nicht in ihr. Sucht nicht weiter herum, ihr kämet bloß auf eine falsche Fährte. Sucht nach etwas anderem.« Dies noch überbietend nimmt er die längere Passage der »amourösen Abenteuer« mit einem höllischen Zug in Angriff, ohne die mindeste Erschütterung durch Leidenschaft, ohne Effekte von Zynismus, ja geradezu ohne Schattierungen, als ob er denen mißtraute oder als ob er in den Köpfen der Zuschauer, vor allem in denen der Zuschauerinnen, den Ruf der Person ein für allemal zugrunde richten wollte. Er macht reinen Tisch.

Doch säumt er nicht, konstruktiv zu sein, und dieses »Andere«, das er uns nahelegt, sehen wir zunächst an der Bosheit. Dom Juan ist böse in seinen Drohungen Sganarelle gegenüber, böse in seiner Art, Elvire abzuweisen, böse mit Charlotte und Mathurine, noch böser, wenn er Pierrot verprügelt; sein Gesicht leuchtet dann zu jäher Freude auf, die uns Angst macht. Wenn der Akt mit den Bauern zu Ende ist, ist dieser

(Photo Cossin, communiquée par
»Vogue«.)
DOM JUAN, 1948
in: Revue d'histoire du théâtre



Wesenszug ganz und gar hervorgetreten, und ein recht unheimlicher Schatten verstärkt ihn noch: es bleibt offen, was dieser Anschein von Abwesenheit, von Gleichgültigkeit, von durchaus nicht der Situation Gewachsen-Sein eigentlich ist – ein Zeichen tiefen Ekels oder Kummers, ein Eingeständnis, daß außer der Suche nach Lust nichts zählt oder daß das Wichtige anderswo ist.

Ich mag die Art sehr, in der während des Besuchs am Grabmal des Komturs das erste »Frag ihn, ober mit mir speisen will« gesagt wird, so ganz nebenher, gleich dem Gedankenblitz eines klugen Mannes; aber Sganarelle lehnt ab, während sein Herr darauf besteht und den Befehl mit plötzlicher Strenge wiederholt. Die Figur des Dom Juan wird dadurch recht gut erklärt und auch, auf welche Weise dieser in die Falle der Herausforderung gerät. Einmal gefangen, kommt er nicht mehr los, ja von einer eiskalten Wut gepackt, stellt er selbst die Falle auf. Wie weit kommt er noch damit? Im fünften Akt, als er sich den Genugtuungen, die Don Carlos verlangt, entzieht und ihnen achtmal die Gebote des »Himmels« entgegensetzt, wiederholt er dieses Wort mit zu lauter Stimme – er ruft es an seinem Gesprächspartner vorbei dem unsichtbaren Widersacher zu, den er nennt, den er herausfordert, den er »sucht«. Den er wirklich sucht (ohne Anführungszeichen), denn durch dieses todbringende Sich-Brüsten dürfen wir glauben, daß er auf einen Beweis wartet, und nicht minder auf die Sättigung seines Hasses ...

Ich müßte noch den Rhythmus und Ausstattung der Inszenierung rühmen. Zwei oder drei Beispiele dafür müssen genügen. Die Probleme der Orte und Bewegungen, vor die die Szene auf dem Lande stellt, sind wohlbekannt; der Dialog will, daß Charlotte und Mathurine sich so um

den »biau Monsieur« herum bewegen, daß er der einen Antworten zuflüstern kann, die die andere nicht hören soll und vice versa. Das ist die berühmte harte Nuß. Sie wird mit einer bewunderswerten Leichtigkeit geknackt – soviel Genauigkeit und Wendigkeit auf einmal ist schier unbegreiflich. Wir vergessen darüber auch nicht, daß der provenzalische Akzent Pierrots uns bald zu unbeschwert für die Figur (ein Tolpatsch) vorkam, indes paßt er nicht schlecht zur Anmut des Spiels.

Ich möchte eigentlich schreiben, daß in dem Schauspiel alles rundum geglückt ist. Zu meinem Bedauern hindert mich daran das letzte Bild. Erinnern wir uns der wesentlichen Fakten: Dom Juan gibt dem Komtur die Hand, und gleich darauf ein Schmerzensschrei, das Feuer der Hölle verbrennt ihn; dann fällt der Vorhang, dieser bleibt einige Augenblicke gesenkt und hebt sich für die sieben Textzeilen, die Sganarelle gehören. Dieser Bruch im Rhythmus, dies Innehalten und dieser Neubeginn wenige Schritte vor dem Ziel sind für sich schon unbegreiflich, doch was soll man erst vom Wechsel des Bühnenbilds halten, der jenen Zielen Triftigkeit verleihen und sie hätte rechtfertigen sollen? Wir stehen da vor einer Art Gruft, in der vier in mattgelben Stoff gehüllte Skelette Wache schieben, und in der Mitte ist ein halb geöffnetes Grab, dessen Deckel von einem fünften Skelett in lockerer Positur angehoben wird: Dom Juan nach der Bestrafung. Sganarelle, der einen Kranz trägt, wie man ihn an der Friedhofspforte in Thiais verkauft, fordert Dom Juan seinen Sold ab. Man möchte sagen: Ein herrlicher Baukasten für den Totensonntag, rue de la Paix, in »modisch-makabrer Ausführung«.

Ich verliere mich in Vermutungen. Ist das Feuer die Ursache dafür?

Oder Christian Bérard? Sieht man das Schlupfloch, das Dom Juan vor der »letzten Ruhe« bewahrt? Während er doch bis dahin Molière, und keinem anderen als Molière (recht wacker übrigens) gedient hat. Hat etwa Jouvet die Wirkung von Donner, Abgrund und Flammen auf sein Publikum gefürchtet? ...

HUBERT GIGNOUX
aus »Etudes«, März 1948

LOUIS JOUVET

stauend erfahren auch lebendig zu sein ...

12. Juli 1948 sanft müssen die Eleven vor ihrem Ehrgeiz gewarnt werden, der zwar rechtens ist, aber übermäßig und unordentlich – vor der notwendigen Taubheit und Blindheit, in die dieser Appetit sie stürzt. Und daß sie ein Interesse haben, zu mäßigen, was sie glauben, daß ihre Natur oder ihr Temperament sei, damit sie Geschicklichkeit und Wissenschaft darin erlangen – damit sie eine wahrhaftige Perfektion erreichen können, um aus ihrem Metier wahrhaftiges Leben zu machen und nicht ein Mittel durchzukommen.

Ich habe nicht die Absicht, schreibt H. Tisserant, »die Lücken, die bestehen, noch im dramatischen Unterricht auszufüllen«. Nein, ich ebensowenig. Im Gegenteil muß man neue schaffen, wichtige, fruchtbare Lücken in dieser oberflächlich ausgeführten Imitation, in welcher der Komödiant sich einrichtet.

Es ist absurd, jemandem etwas beibringen zu wollen und besonders über die Kunst des Theaters. – Aber es besteht vielleicht ein Interesse daran, einige derer, die sich diesem Beruf verschreiben, zu unterweisen, wenn ihre Neugier ihre eigene Person übersteigt und wenn nicht allein der Erfolgshunger sie animiert.

Es gibt eine Art und Weise, sein Handwerk auszuüben – das gilt für jedes Handwerk –, die wichtiger ist als das Metier selbst. Das ist ein praktisches Können, das zugleich eine Lebenskunst ist – das vervollständigt sich gegenseitig.

Es handelt sich darum zu sprechen, vor den Schülern Ausführungen zu machen über die Attitüde des »Tuns« – dramatische Poetik, darum geht es.

Literatur über den »Comédiens«

17. Dezember 1950 sie ist unzählbar.

Sie ist tendenziös, partiisch, bedingt durch die Umstände, die Epoche, das Werk – stets subjektiv.

Sie ist Interpretation – die Vorstellung des Zuschauers meistens – sie ist nicht Erkenntnis und gibt nicht Aufschluß über jene Operation.

Die Modalitäten, die Modulationen sind unendlich. Jeder Schauspieler ist nichts als eine Art Spezies und kann sich nur mit Schwierigkeiten erklären, da er so auf alle Art befaßt ist mit seiner Aktivität, daß er sich davon nicht freimachen kann – daß der Gefühlseindruck das Wesentliche seiner Aktivität ist.

Er verfügt nur über eine Praxis, die sich läutert oder nicht, was er sich mehr oder weniger bewußt macht.

Sein Innenleben ist schwierig – zwischen die Gier zu erfahren, zu sein und zu erscheinen, zwischen die Lust sich auszudrücken und die Sorge, das gut zu tun, gestellt, hat er seine Grenzen zwischen unreflektierten Schubkräften und der Verantwortung, der er sich unterzieht.

Zwischen diesen beiden Polen muß man ihn in den verschiedenen Etappen seines Berufes betrachten – wo eine Art Wissen von sich (Talent) und ein Bewußtsein von sich in ihm verschiedenartige, komplizierte Zustände hervorbringen, und deren äußerste Ausstrahlung Erkenntnis ist – aber nicht unmittelbar. Eine momentane Gewißheit – in der Unmittelbarkeit der Operation.

Präsenz? Bewußtsein der Ausführung – Gleichgewicht – eingeboren oder erworben.

Was ist das für eine Erkenntnis? Wahrhaftig Mit-Geburt (co-naissance) im Unmittelbaren – verstoßen – blitzartig – wie ein Suchgerät, mit dem der Schauspieler sich selbst erforscht – die Rolle und das Publikum – Intuition.

Er ist das Zentrum der dramatischen Operation, Geburt der dramatischen Empfindungen – das Foyer – der Sender – wo geboren wird, erfunden wird, etwas entsteht, sich herstellt ...

– Zerstörung der Zeit – überwundene Zeit – acte gratuit.

– Sublimation seiner selbst – und all dessen, was sich dort normalerweise zuträgt, – dessen man jedoch innerlich der Gefahr halber, einer Selbstüberwachung wegen.

– stauend erfahren auch lebendig zu sein, gegenwärtig.

– Einführung also in das Bühnenleben, dann in das dramatische Leben der Geschöpfe – Bühnenfiguren (personnages) – offenbarende Intensität für die Studie, dann für die Ausführung – und schließlich Bewußtsein von dieser Ausführung. – (Talent). – (Präsenz). – (Intuition des Aktes). – (Erkenntnis).

– all das persönlich, vorübergehend, einzig lebendig, ohne denkbare Übersetzung.

– das Theater = innerliches Abenteuer mehr noch für den Akteur als für die zwei anderen Beteiligten – das

Ganze ist das Mittel, die Weise, sich darein zu schicken.

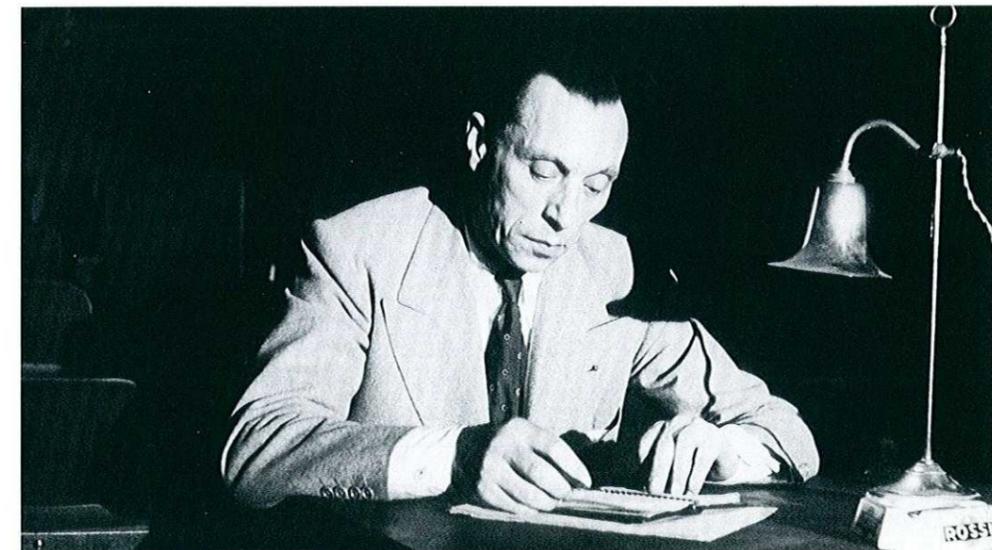
Mystizismus dieser Erkenntnis

– Erkenntnis, die sich mystisch nennen könnte – Perfektion durch Kontemplation, die bis zur Ekstase geht. Manier, bescheiden, zu fühlen, zu denken und zu leben. Neigung, alles aufs Mysterium zu beziehen. – daraus ist zu schließen, daß diese Erkenntnis unübersetzbar, unsagbar ist – es gibt kein Beispiel dieser Texte – daß aber die Erfahrung des Komödianten ihn sagen läßt, insofern er innerlich erfahren hat, was er im Spiel erfährt – daß das Stück sich nicht durch literarische Aperçus kommentieren läßt – und daß es einzig auf dem Gefühlseindruck beruht – alles übrige ist nur Einwirkung, Folge, Nachwirkung.

Aus den unveröffentlichten Notizen Jouvets zur Vorbereitung seiner Seminare am Conservatoire, erstmals publiziert in »THÉÂTRE EN EUROPE«, Januar 1986



Jouvet in seinem Arbeitszimmer



Jouvet im Theatersaal des »Athenäum« 1947

**ENTRÉE
DES ARTISTES**
BÜHNENEINGANG

»ENTRÉE DES ARTISTES« ist, glaube ich, ein Film übers Konservatorium. Ich habe ihn nicht gesehen, ich mochte mich nicht darin sehen, weil ich diesem von mir abgelösten »ich« nicht begegnen wollte, diesem »ich«, das aufgehört hat mir anzugehören, diesem verstrichenen »Sein«, diesem Kultbild, das das Kino ausgehend vom Schauspieler herstellt. Mein Hochmut oder meine Unterwürfigkeit, vielleicht beides, haben mich stets daran gehindert, mich auf einer Leinwand wiederzuerkennen. Zweifellos gibt es noch andere Gründe für diese Abwehr ... Ich verspüre keine Lust, mich so wiederzufinden. Ich finde keinen Geschmack an diesen Gegenüberstellungen. Wann immer ich es versucht habe, hat mir das nur Gefühlseindrücke und Körperbefindlichkeiten zurückgerufen, die in einem Erinnerungsnebel aufgehoben waren: sie waren vorwiegend angenehm und merkwürdig, aber leider doch allemal welk und unbefriedigend.

»ENTRÉE DES ARTISTES« ist eines der ersten Beispiele jener neuen Literatur, die eine Ära bis dato ohnegleichen der Zerstreuungen, Ausflüchte und unterschiedlichen Vergegenwärtigungsformen eröffnet hat, woran sich fortan Vorstellungskraft und Erwartung der Menschen nähren und denen sie sich konfrontiert sehen werden.

Eine andere Zeit wird kommen – man kann sie bereits ankündigen, man kann sie vorhersehen – in der diese beiden Begriffe Bilder und Text verwiesen, kompliziert, überholt von einer neuen Kunst, die Zuschauer anzugehen und zu packen, gründlich ihre Empfindungsfähigkeit verändern werden: sie werden ihnen noch unerforschte Bereiche der Menschennatur durchlässig und offenkundig machen.

Im Kino kann der Schauspieler wirkungsvoll nur eingreifen mit Hilfe eines unmittelbar faßbaren, in einer Art Selbstimprovisation spontan übertragbaren Textes. Ebenso kann der Filmautor, Dialogschreiber oder Drehbuchautor, Vorstellungen entwickeln, schreiben, denken oder fühlen nur vermittelt fortlaufend herausspringender Erfindung, Verfügbarkeit, die in dieser neuen dramatischen Ordnung wahrhafte Inspiration, authentische Emanation von Poesie bedeutet.

Im Augenblick, da die Kamera auf Aufnahme läuft, gibt es keine Peripetie, keine Einzelheit der Intrige, keinen Handlungsumstand, nicht eine Replik, einen Satz, nichts, was nicht bestritten oder korrigiert werden könnte. Bis zum Moment, in dem es auf der Filmrolle aufgezeichnet ist, berichtet der Autor, Dialogschreiber oder Drehbuchverfasser, ändert um oder ab – in einer Art Stegreif-Kreation, die auf den ersten Blick lächerlich erscheint – diese Variante ist die neuartigste, die überraschendste. Vielleicht wird sie sich bald als die geniale herausstellen.

»ENTRÉE DES ARTISTES« hat, wie wohl auf Dokumenten beruhend, konstruiert, wie ein wahrhaftes Theaterstück geschrieben, nicht den sorgsam Schriff eines auf der Bühne gespielten Stückes erfahren. Korrigiert, modifiziert, coupiert, interpoliert, vom Autor unter unausgesetztem Druck angepaßt, hat der Text in einem Aufruhr von Intrigen und Gefühlsumsetzungen eine fortlaufende Veränderung, eine kontinuierliche Anpassung an diese gebieterische Schrift, die auf einmal einen Text und ein Bild einbegreift, über sich ergehen lassen müssen.

Durch ihre Bilder, durch ihren Text, stellt diese kreative Einrichtung im wesentlichen das Augen- und Ohren-

protokoll einer dramatischen Handlung dar, die in wenigen Wochen freigesetzt worden ist. Das Werk hat seinen vollkommenen Ausdruck erst dann gefunden, wenn alle an seiner Ausführung beteiligten Elemente im Gleichgewicht sind.

Damit ist die dramatische Kreation hier in ihrer zugleich freiesten wie weitest ausgearbeiteten Form vertreten.

Zwischen solch steter Vorbereitung und Improvisation entsteht ein Film. Nie hatte Empfindungskraft je über diese neue Form verfügt.

LOUIS JOUVET
im Vorwort zum Textbuch des Films
»ENTRÉE DES ARTISTES«, Paris 1946



aus dem Film »Entrée des Artistes« 1938



Louis Jouvet 1934

LOUIS JOUVET

Ich mag keine Nachrufe; außerdem werden andere besser als ich die bewundernswerte Lebenskurve eines Mannes nachzuzeichnen, der auf den Brettern lebte und starb.

Jouvet repräsentierte die Noblesse des Theaters, die Aristokratie, die mit den Händen arbeitet und das unerläßliche Gleichgewicht zwischen Direktor, Schauspieler, Elektriker, Maschinist findet.

Jouvet hatte Respekt vor einem Metier, welches vom Publikum nicht hoch geachtet wird, das es sich als andauernde Ferien vorstellt. Trotz dieses Publikums, das zu spät kommt und zu schnell urteilt, verbiß er sich in die Perfektion der Inszenierung.

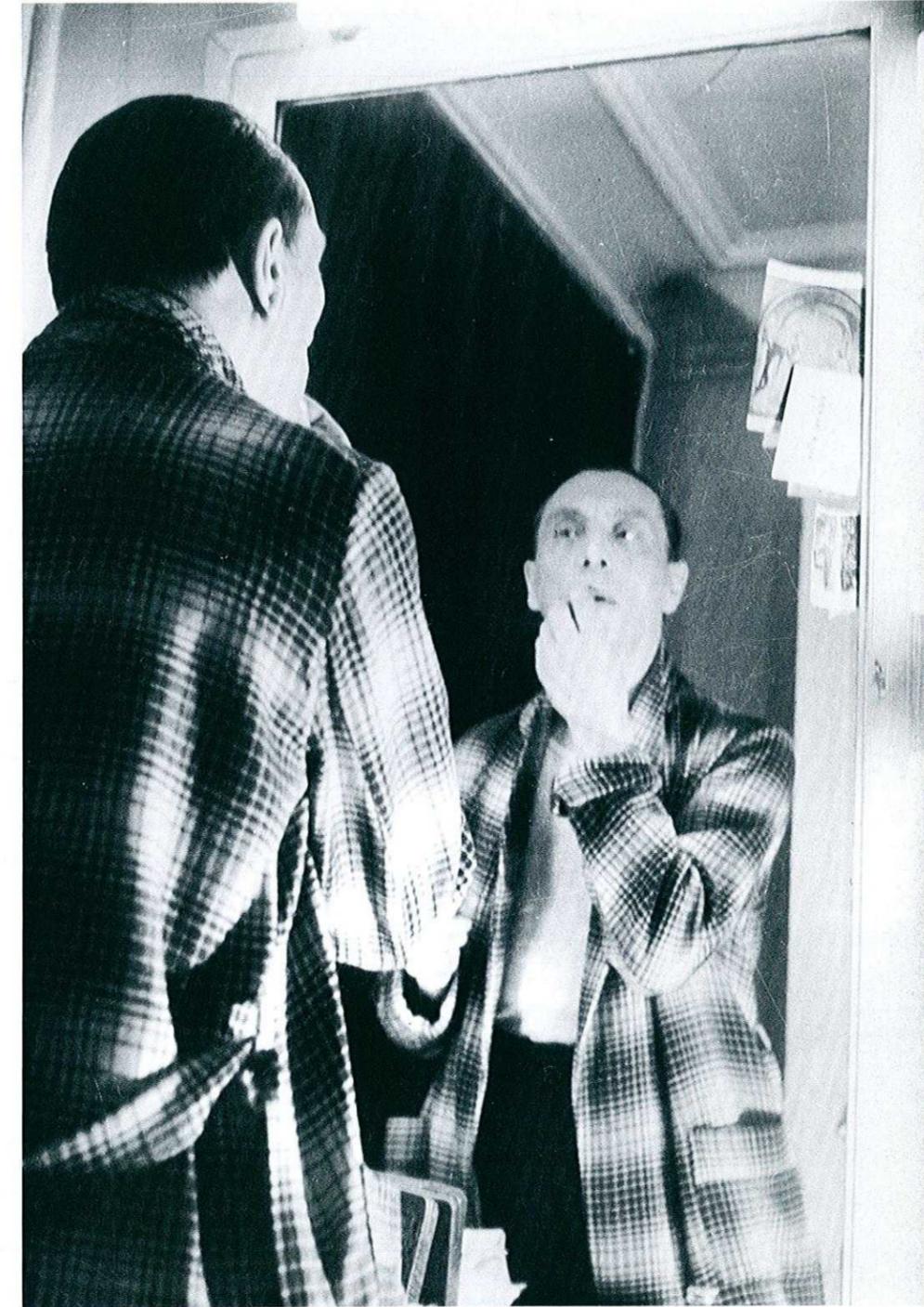
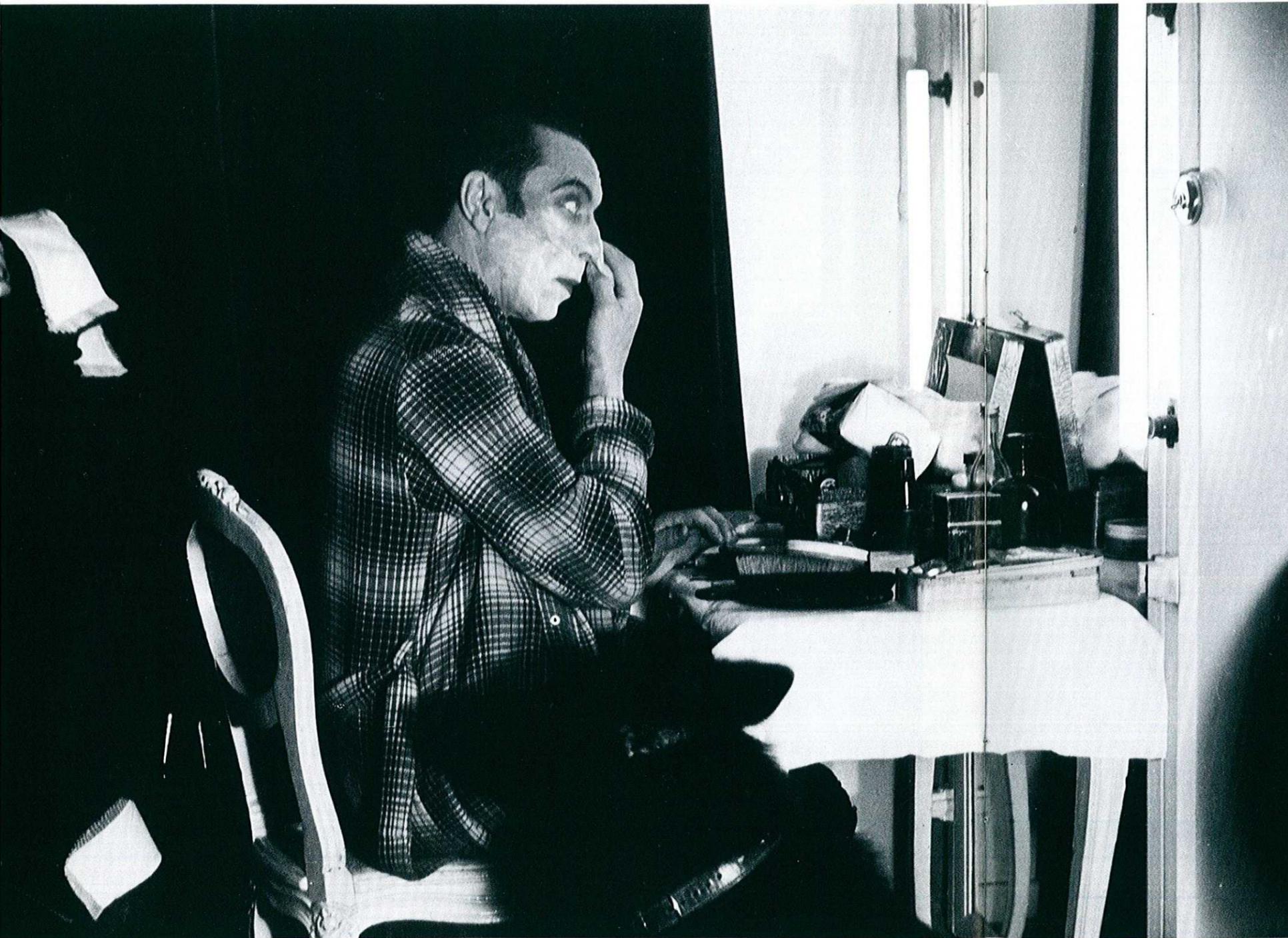
Sein Beispiel, neben dem Charles Dullins, wird auf lange Zeit die Unternehmungen der Jugend aufrecht halten. Zumindest hoffe ich das.

Was mich betrifft, erkenne ich in der Arbeit dieser Männer den roten Faden, der nie locker gelassen werden darf, und den Jean Vilar beim Festival von Avignon in einer Art Vorahnung mit beiden Händen ergriff.

Als man mir gestern abend um neun Uhr per Telefon mitteilte, daß Jouvet gestorben sei um acht, war ich gerade dabei, mein neues Stück zu Ende zu bringen. Die Vorstellung, daß ich es Jouvet nicht vorlesen könnte, wurde mir unerträglich.

Deshalb versuche ich, diesen Tod nicht zuzulassen und Jouvet unter die Phantome einzureihen, die mich verfolgen, und deren makelloser Rhythmus, wenn ich mich darauf versteife, sie um Rat zu bitten, mir erlaubt, ihnen entsprechend zu begegnen.

JEAN COCTEAU
Mes Monstres Sacrés, Paris 1979



Jouvet in der Garderobe des »Athenäum« 1947



JULIEN GREEN
TAGEBÜCHER

7. Januar 1930 – *Amphitryon* 38. Während der Pause nach dem ersten Akt sehe ich Jouvét, der mich kennenlernen will. Sein völlig unbewegtes Gesicht und sein unverwandter Blick kontrastieren stark dem Kostüm, das der »Schönen Helena« entliehen scheint. Er will, daß ich mich auf Jupiters Thron hinter einer Kulisse setze und spricht mit mir über meine Bücher, die er, wie er sagt, in einem Zug gelesen hat. Will, daß ich etwas fürs Theater mache. Sein großes Auge, starr und ernst wie das eines Hahns, stört mich ein bißchen. Er sieht einen nicht an wie jemanden, mit dem man redet, er prüft einen. Er sagt mir, daß Balzac seinen Beruf verfehlt hat, nämlich den, Theater zu machen. Bei mir scheinen ihm Handlung und Dialoge ganz und gar theatralisch. Sein Gesicht ist unter der Schminke hart geworden, und ich bin zu schlecht gewappnet, mit ihm zu reden. Nach fünf Minuten verlasse ich ihn und kehre auf meinen Platz im ersten Rang Parkett zurück. Sowie der Vorhang sich hebt, wirft er einen Blick in meine Richtung, wie um zu sehen, ob ich applaudiere. Im Verlauf unserer Unterhaltung, als er mich kurz angebunden gefragt hatte: »Gehen Sie manchmal ins Theater?« hatte ich den Eindruck, einen Arzt zu hören, der indiskrete Fragen stellt, denen man sich kaum entziehen kann.

24. Oktober 1950 – Gestern nachmittag bei Louis Jouvét im Athénée. Man klettert zwei Etagen eine sehr enge Treppe hoch, dann betritt man ein Zimmer mit niedriger Decke und so dunkel, daß es um drei Uhr nachmittags durch eine auf einen langen Arbeitstisch gestellte Lampe erhellt werden muß. Rote Tapeten. An der Hinterwand ein Gemälde, das, so scheint mir, Schauspieler der *commedia dell'arte* darstellt. Auf dem Arbeitstisch ein Photo des lächel-

den Giraudoux, der Blick hinter der Hornbrille ein wenig spöttisch. Jovet hat sich nicht sehr verändert, seit ich ihn 1930 gesehen habe. Ein bißchen dicker geworden. Die schwarzen Haare nach hinten gebürstet. Gekleidet mit einer gewissen, fast englischen Eleganz, in Dunkelblau. Er sagt mir, daß ich mich nicht verändert habe, und ich erwidere sein Kompliment. »Oh ich, sagt er, bei mir machts das Metier.« Seine Stimme ist gleichmäßig, ausdruckslos, ein bißchen leise, die Sätze wie mit einem Messer abgehackt. Wir sprechen über seinen *Tartuffe*. Er macht einige sehr bittere Bemerkungen über die Verständnislosigkeit der Kritik, beklagt sich über die Dürftigkeit des zeitgenössischen Theaters ... *Le Maître de Santiago* findet Gnade vor seinen Augen, und er ist sicher, daß *Port Royal* (Theaterstücke von Henri Montherlant) schön sein wird, aber er ist stark gegen Mauriac eingenommen. »Er liebt weder das Theater noch die Schauspieler, er liebt Molière nicht, er gesteht ihm einzig zu, daß der Umstand, seine Schauspieler bezahlt zu haben, ihm für alle Zeiten angerechnet werden wird. Aber er nimmt an, daß dieser trotzdem in die Hölle kommt ...« Ich kann mir das Lachen nicht verkneifen. »Sollte das Gottes unerforschlicher Ratschluß sein?« Jovet wirft mir einen funkelnden Blick zu: »Gott? Den hat er doch längst in seiner Tasche.« Ich wechsele sofort das Thema, denn ich spüre, wie er sich aufregt. Er stellt mir Fragen zu meinem letzten Roman. Dann sagt er zu mir: »Sie sind ein Mann des Theaters. Dort ist ein Platz, den Sie einnehmen müssen. Also abgemacht. Wir proben im Februar und ich spiele Sie im März.« Ich lache aufs neue und sage ihm, daß nicht eine einzige Szene geschrieben ist, daß alles, was dieses Stück anlangt, das er von mir fordert, in meinem Kopf noch nebelhaft ist. Er

sieht mich streng an und sagt mit seiner merkwürdig verhangenen Stimme: »Es wird Zeit, daß Sie uns ein Stück schenken.« Kurz danach verlasse ich ihn.

29. Oktober 1950 – Jovet sagte mir neulich: »Wollen Sie wissen, wieviele Bühnenmanuskripte ich letzten Monat bekommen habe?« Er setzt die Hornbrille auf, zieht einen Zettel aus einem Kasten und liest: »Ein Stück, verfaßt von einem Botschafter. Das ist säuisch, aber ohne Begabung. Ein Stück von einem bekannten Romancier: das ist überhaupt nichts.« In dem Stil fährt er fort, ohne jemanden zu nennen, insgesamt zählt er, glaube ich, zehn oder zwölf Stücke auf. »Hier, bitte. Pleite auf der ganzen Linie.«

23. AUGUST 1951

Der Tod Louis Jovets war, wenn man so sagen darf, das populärste Ereignis des Monats. Es erregte und berührte die Bevölkerung von Paris in einem Ausmaß, das niemand, wahrscheinlich nicht einmal Jovet selbst, der Fachmann für öffentliche Wirkung, für möglich gehalten hätte. Sein Tod war von angemessener Dramatik. Während der Probe im Théâtre de l'Athénée brach er zusammen, lag dann zwei Tage und zwei Nächte stumm und in zurückgelehnter Pose auf einer Pritsche in seinem Intendantenbüro und vollendete den Akt seines Sterbens. Dann wurde die Pritsche seine Bahre. Tausende kamen nach der Arbeit in die Rue Caumartin, behinderten den Verkehr, indem sie sich in langer Schlange anstellten, um die kleine Treppe hinter der Bühne hinaufzusteigen und dem Toten auf ihre Weise einen letzten ehrfürchtigen Applaus zu entbieten. Jovet war der einzige intellektuelle Schauspieler unserer Zeit, der bei der breiten Masse beliebt war. Nicht einmal, nein tagtäglich widmeten die Zeitungen ihm ganze Seiten, schilderten noch einmal seine Laufbahn und das von ihm Erreichte, als wäre er ein hoher Regierungsbeamter gewesen, was er ja auf eine Art auch war – der Regent des französischen Theaters, der Schauspieler-Regisseur, durch dessen Spiel und Regie die großen französischen Klassiker, die Phantasiewelten eines Giraudoux und die Bühnenbilder Bérards in dem Augenblick, da der Vorhang hoch ging, in das Leben der Menschen eintraten. Giraudoux' einfallsreichstes Stück »Die Irre von Chaillot«, an der sich der Autor buchstäblich zu Tode gearbeitet hat, wurde postum aufgeführt. Dann ereilte Bérard sein Schicksal im Théâtre-Marigny. Nun ist der dritte dieses Trios, das eine Epoche des französischen Theaters geprägt hat, dort gestorben, wohin er gehörte – im Athénée.



LOUIS JOUVET
LEBENS DATEN

1887

Jules-Eugène Louis Jovuet am 24. Dezember in Crozon bei Finistère (Bretagne) geboren.

1906-13

Studium der Pharmazie in Paris.

1908

Gründung des Liebhabertheaters »Théâtre d'Action d'Art«.

1911

Jacques Rouché verpflichtet Jovuet ans »Théâtre des Arts«.

1912-13

Im September 1912 Heirat mit der Dänin Else Collin. Jacques Copeau gründet das »Théâtre du Vieux Colombier« und wählt Jovuet zu seinem Hauptmitarbeiter.

1923

Jacques Hébertot überträgt Jovuet die Leitung der »Comédie des Champs-Élysées«. Die große Zeit der Entdeckungen neuer Dramatiker, Schauspieler und Bühnenbildner beginnt. Jules Romains' *Knock* wird im Dezember mit großem Erfolg aufgeführt.

1928

Im Mai führt Jovuet das erste Stück von Jean Giraudoux *Siegfried* auf. Auch die übrigen Stücke dieses Autors (mit Ausnahme eines einzigen) wird Jovuet in der folgenden Zeit herausbringen.

1930-32

Die Gründer des »Théâtre Pigalle« betrauen Jovuet mit der Inszenierung von vier Schauspielen seiner Wahl, darunter Jules Romains' *Donogoo* und *Judith* von Jean Giraudoux. Beginn der Arbeit als Filmschauspieler in *Topaze*.

1934

Jovuet bringt in der »Comédie des Champs-Élysées« Jean Cocteau's *La Machine Infernale* heraus. Christian Bérard steht ihm als Bühnenbildner zur Seite und wird von nun an sein ständiger Mitarbeiter. Berufung zum Professor am Konservatorium. Leiter

des »Théâtre de l'Athénée«. Er eröffnet mit *Amphitryon 38* von Jean Giraudoux.

1935-37

Louis Jovuet spielt in Filmen mit (*La Kermesse Héroïque, Mister Flow, Les Bas-Fonds, Mademoiselle Docteur, Un carnet de Bal, Drôle de Drame* u. a.) und inszeniert *L'École des Femmes* von Molière. Das Stück hat einen durchschlagenden Erfolg und wird in fünfzehn Jahren 675mal aufgeführt.

1938-39

Jovuet wirkt in den Filmen *Le Drame de Shanghai, Entrée des Artistes, Hôtel du Nord, La Fin du Jour, La Charette Fantôme* und *Volpone* mit.

1940-44

Nach dem Ausbruch des Weltkrieges und dem Einmarsch der deutschen Truppen in Frankreich geht Jovuet mit seinen Schauspielern für vier Jahre nach Südamerika.

1945-50

Nach seiner Rückkehr ist Jovuet wieder Leiter des »Théâtre de l'Athénée«. Eröffnung mit dem letzten Stück des 1944 verstorbenen Jean Giraudoux *La Folle de Chaillot*. Noch einmal unternimmt Jovuet große internationale Tourneen, die ihn durch ganz Europa und dann in die Vereinigten Staaten und Kanada führen. Im Juli 1950 Ernennung zum Kommandeur der Ehrenlegion. Für Jean-Louis Barrault inszeniert er *Les Fourberies de Scapin* von Molière und am »Théâtre Antoine« Jean-Paul Sartres *La Diable et le Bon Dieu*. Die beiden großen Ereignisse der letzten Jahre sind die Inszenierungen von Molières *Dom Juan* und *Tartuffe*. An Filmen dreht er u. a. *Un Revenant, Quai des Orfèvres, Retour à la Vie* und *Knock*.

1951

Dreht seinen letzten Film *Un Histoire d'Amour*. Louis Jovuet bricht während einer Theaterprobe zusammen und stirbt am 16. August in Paris.

Louis Jovuet's Schriften zum Theater sind in folgenden Bänden versammelt:

Réflexions du Comédien.

Paris: Coll. Nouvelle Revue Critique 1939.

Témoignages sur le Théâtre.

Paris: Flammarion 1951.

Ecoute mon ami.

Paris: Flammarion 1951. Deutsche Ausgabe: *Hör zu, mein Freund*. Zürich: Arche Verlag 1968.

Prestiges et Perspectives du Théâtre Français.

Quatre ans de tournée en Amérique latine 1941-1945. Paris: Gallimard 1945.

Molière et la Comédie classique.

Extraits des cours de Louis Jovuet au Conservatoire (1939-1940). Paris: Gallimard 1965.

Tragédie classique et Théâtre du XIX siècle.

Extraits des cours de Louis Jovuet au Conservatoire (1939-1940). Paris: Gallimard 1968.

Le Comédien Desincarné.

Paris: Flammarion 1954.



Jovuet bei seiner Rückkehr ins »Athenäum« 1945

COMPAGNIE PANDORA

Die Compagnie Pandora besteht seit 1976; ihr gehören an BRIGITTE JAUQUES, Regisseur, und François Regnault, Schriftsteller und Dramaturg.

Brigitte Jaques begann ihre Laufbahn als Schauspielerin unter Antoine Vitez, der ihr Lehrer war.

Seit 1981 unterrichtet sie am ENSATT. Zu ihren Arbeiten gehören Inszenierungen von Stücken für Musiktheater, Kompositionen von Ligeti, Maxwell Davies und Aperghis; oder »Faisons un opéra« von Benjamin Britten.

FRANCOIS REGNAULT arbeitet regelmäßig mit Patrice Chéreau zusammen; für ihn hat er Werke wie »Toller« von Tankred Dorst oder Ibsens »Peer Gynt« übersetzt. Als Chéreaus Dramaturg war er beteiligt an dessen Inszenierung von Marivaux »La Dispute«, Genets »Les Paravents«, Wagners »Der Ring der Nibelungen« in Bayreuth.

Zu seinen Veröffentlichungen gehören: »Le Spectateur«; sowie in Zusammenarbeit mit dem Linguisten Jean-Claude Milner: »Dire le Vers«, eine kurze Abhandlung zum Gebrauch für Schauspieler und Liebhaber des Alexandrinerverses.

Die Compagnie Pandora gibt viermal im Jahr ein Heftchen mit dem Titel »Pandora's Box« heraus. Es hält über Aktivitäten und Projekte der Compagnie auf dem laufenden und beinhaltet kurze Texte, Fiktion, Gedichte, Reflexionen zum Thema Theater. Der Schriftsteller Gérard Wajcman leitet als Präsident der Assoziation diese Publikation.

Die Compagnie wird von DRAC Ile de France unterstützt.

Im Rahmen der Compagnie kamen bislang zur Aufführung

Frühlingserwachen von Frank Wedekind in der Übersetzung von François Regnault

Paysage de Ruines avec Personnages (Ruinenlandschaft mit Personen) von Danièle Sallenave

Le Bain de Diane (Das Bad der Diana) von Pierre Klossowski als Lesung

L'Embranchement de Mugby von Charles Dickens in der Adaption von François Regnault

Mais on doit tout oser puisque von François Regnault

Chambre obscure von François Regnault

La Mort de Pompée (Der Tod des Pompeius) von Pierre Corneille

Regarde, regarde de tous tes yeux von Danièle Sallenave

Elvire Jouvét 40, Sieben Unterrichtsstunden des Louis Jouvét

Projekte sind

Sophonisbe

L'Imposture (Die Anmaßung) von Georges Bernanos, Adaption von Gérard Wajcman und Pascal Bonitzer

HOMMAGE LOUIS JOUVET

FILMPROGRAMM
IM ARSENAL

Mi, 9. September, 20.00 Uhr

Di, 15. September, 22.15 Uhr

La kermesse héroïque

Die klugen Frauen · Frankreich 1935
Frz. OF.

Regie: Jacques Feyder

Drehbuch und Adaption: Jacques Feyder, Charles Spaak

Dialoge: Bernard Zimmer

Kamera: Harry Stradling, Louis Page, André Thomas

Musik: Louis Beydts

Darsteller: Louis Jouvét, Françoise Rosay, André Alerme, Jean Murat, Bernard Lancret, Micheline Cheiral, Alfred Adam u. a.

Dauer: 110 Min.

Do, 10. September, 20.00 Uhr

Mi, 16. September, 22.15 Uhr

Les bas-fonds

Nachtasyl · Nach Maxim Gorki · Frankreich 1936 · Frz. OF

Regie: Jean Renoir

Drehbuch: Eugène Zamiatine und Jacques Companeez

Adaption und Dialoge: Charles Spaak und Jean Renoir

Kamera: Fedote Bourgassof, Jean Bachelet

Musik: Jean Wiener

Darsteller: Louis Jouvét, Jean Gabin, Suzy Prim, Junie Astor, Vladimir Solokoff, Robert Le Vigan, Camille Bert, René Génin, Jany Holt u. a.

Dauer: 92 Min.

Fr, 11. September, 20.00 Uhr

Do, 17. September, 22.15 Uhr

Drôle de drame

Ein sonderbarer Fall Frankreich 1937 · OmU

Regie: Marcel Carné

Drehbuch und Dialoge: Jacques Prévert

Kamera: Eugen Schufftan

Musik: Maurice Jaubert

Darsteller: Louis Jouvét, Françoise Rosay, Michel Simon, Jean-Louis Barrault, Jean-Pierre Aumont, Pierre

Alcover, Nadine Vogel, Henri Guisol, René Génin u. a.

Dauer: 88 Min.

Sa, 12. September, 20.00 Uhr

Fr, 18. September, 22.15 Uhr

Hotel du Nord

Frankreich 1938 · Frz OF

Regie: Marcel Carné

Drehbuch: Henri Jeanson und Jean Aurenche, nach dem gleichnamigen Roman von Eugène Dabit

Dialoge: Henri Jeanson

Kamera: Armand Thirard

Musik: Maurice Jaubert

Darsteller: Louis Jouvét, Annabella, Jean-Pierre Aumont, Arletty, Paulette Goddard, André Brunot, Jane Marken, Bernard Blier, François Périer u. a.

Dauer: 95 Min.

So, 13. September, 20.00 Uhr

Sa, 19. September, 22.15 Uhr

La Marseillaise

Frankreich 1938 · Frz OF

Regie: Jean Renoir

Drehbuch: Jean Renoir, Carl Koch, N. Martel, Dreyfus

Kamera: Bourgoïn, Douarinou, Maillois

Musik: Kosma, Sauveplane und Musik aus dem 18. Jhd.

Darsteller: Pierre Renoir, Louis Jouvét, Escande, Clariond, Jaque Catelain, J.-L. Allibert, Ardisson, Delmont, Modot, Carette, Georges Pécelet, Lise Delamare, Jenny Hélià, Irène Joachim

Dauer: 100 Min.

Mo, 14. September, 20.00 Uhr

So, 20. September, 22.15 Uhr

Entrée des artistes

Bühneneingang · Frankreich 1938 · OmU

Regie: Marc Allégret

Drehbuch: Henri Jeanson, André Cayatte

Dialoge: Henri Jeanson

Kamera: Christian Matras, Robert Juillard

Musik: Georges Auric

Darsteller: Louis Jouvét, Janine Darcey, Claude Daupin, Odette Joyeux, Marcel Dalio, Sylvie, Gaby Andreu, Dora Doll, Roger Blin, Michel Vitold, Bernard Blier, Julien Carette, Monique Melinand u. a.

Dauer: 105 Min.

Mi, 16. September, 20.00 Uhr

Di, 22. September, 22.15 Uhr

Volpone

Frankreich · 1940 · Frz. OF

Nach Ben Jonson

Regie: Maurice Tourneur

Adaption und Dialoge: Jules Romains

Kamera: Armand Thirard

Musik: Marcel Delannoy

Darsteller: Louis Jouvét, Harry Baur, Charles Dullin, Fernand Ledoux, Jacqueline Delubac, Marion Dorian, Alexandre Rignault u. a.

Dauer: 100 Min.

Do, 17. September, 20.00 Uhr

Mi, 23. September, 22.15 Uhr

Quai des Orfèvres

Unter falschem Verdacht · Frankreich · 1947 · DF

Nach dem Roman von Stanislas-André Steeman

Regie: Henri-Georges Clouzot

Adaption und Dialoge: H. G. Clouzot, Jean Ferry

Kamera: Armand Thirard

Musik: Francis Lopez, Albert Lasry

Darsteller: Louis Jouvét, Suzy Delair, Simone Renant, Dora Doll, Bernard Blier, Charles Dullin, Pierre Larquey, Claudine Dupuis u. a.

Dauer: 106 Min.

sowie zwei Matinées für Jouvét-Fans

So, 13. September, 11 Uhr

La kermesse héroïque

Jacques Feyder · 1935

Les bas-fonds

Jean Renoir · 1936 · Frz. OF

So, 20. September, 11 Uhr

Entrée des artistes

Marc Allégret · 1938 · OmU

Volpone

Maurice Tourneur · 1940 · Frz. OF

750 Jahre Berlin
Die Welt zu Gast

Veranstalter des Gastspiels
Berliner Festspiele GmbH
im Auftrag des Senats
Intendant
Dr. Ulrich Eckhardt

Programm und Produktion
Francesca Spinazzi
Mitarbeit
Ingo Bassalig, Jagoda Engelbrecht,
Brigitte Lamprecht, Barbara Seegert
Technische Leitung
Klaus Wichmann
Technische Assistenz
Rudolf Blanke

Programmheft
Redaktion
Sabine Beck, Peter Krumme
Produktion
Bernd Krüger
Gestaltung
Friedhelm Steinen-Broo
Fotos
Pénélope Chauvelot,
H. Roger-Viollet
Collection Lipnitzki-Viollet
Agence Presse Bernand
Übersetzungen
Sabine Beck, Peter Krumme
Gesamtherstellung
Druckerei L. Vogt, 1000 Berlin 61

© 1987 Berliner Festspiele GmbH
Fotografieren, Bild- und
Tonaufzeichnungen nicht gestattet

Unser Dank gilt dem Kino Arsenal,
den Freunden der Deutschen
Kinemathek sowie Peter Krumme
und Nicole Röthel

