

Yvan Golls surreales Filmtheater

0 Einleitung

So bestimmend die zu seiner Zeit neuen Medien für Golls Dramen¹ sind, so wenig wurde ihr Stellenwert bisher im Detail analysiert. Auch wenn kaum jemand es versäumt, auf die Mediengebundenheit von Golls Dramen hinzuweisen, beschränkt man sich zumeist auf die schiere Aufzählung der technisch eingesetzten Mittel, um dann entweder den Gehalt der Stücke zu beschreiben² oder Golls Ästhetik zu referieren.³

Ich will und kann hier nicht beanspruchen, diese Lücke zu schließen. Ich habe mein Ziel erreicht, wenn an ausgewählten Eckpunkten die ästhetische Technik und deren Tragweite für die Dramen Golls etwas mehr an Kontur gewinnen. Dass Gehalt und Handlung dabei in den Hintergrund treten müssen, versteht sich von selbst. Das Schlusskapitel versucht hierzu eine wenn auch knappe Orientierung zu geben.

1 Ästhetische Techniken – und deren Konsequenz

1.1 Traumsequenzen / der geführte Blick

In Szene 2 des Stückes *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*⁴ sitzt Methusalem in seinem Sessel, er schläft ein, er träumt. Das, was er träumt, sehen wir in einer filmischen Projektion auf dem Fenster des Zimmers, in dem er sich befindet, eingeblendet.

Das Stück enthält damit ein Detail, das in seiner ästhetischen Konsequenz programmatischen Wert besitzt. Denn wenn Goll das Fenster als Leinwand und Projektionsfläche für die Träume Methusalems nutzt, funktioniert er es in einer grundlegenden Weise um. Das Fenster, das sonst im Drama eine vergleichsweise stumpfe Ausweitung der Bühne ins Draußen darbietet, wird bei Goll zur Projektionsfläche der Seele. In wie hohem Maße dies der Fall ist, sehen wir an der Bildführung des eingespielten Films. Diese widerstreitet in ihrer Dynamik den Mitteln des traditionellen Theaters. Man sieht auf der Film-/Fensterleinwand zuerst die

¹ Gemeint sind insbesondere *Mathusalem ou l'éternel bourgeois* (1918/19), *La Chaplinade ou Charlot poète* (1920) sowie die beiden unter dem Titel *Les immortels* (1920) publizierten "surdrames" *Celui-qui-ne-meurt-pas* und *Assurance contre le suicide*. – Ich beziehe mich im Folgenden auf die französischen Texte. Die (von Goll selbst besorgten) deutschen Übersetzungen ziehe ich nur bei den Regieanweisungen zum Vergleich heran.

² Vgl. Reinhold Grimm/ Viktor Žmegač, "Materialien zum Verständnis des Textes", in: Iwan Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*. Text und Materialien zur Interpretation, hrsg. von Reinhold Grimm und Viktor Žmegač, Berlin 1966, S. 64-81. – Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, München 1982, S. 149-174, S. 360-362.

³ Vgl. Franz Norbert Mennemeier, "'Das wichtigste Element in der Kunst ist die Überraschung.'" – Iwan Goll als Theaterautor", in: Franz Norbert Mennemeier/ Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen/ Basel 1994, S. 1-28. – Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne 1992, S. 324-331. – Jeanne Lorang, "Yvan Goll et l'attrait des arts mineurs", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, S. 173-202. – Jean-Marie Valentin, "Le théâtre de Goll et sa modernité", in: ebd., S. 161-171.

⁴ Paris 1963.

Beine einer Frau, dann ihren Oberkörper, schließlich sie in ganzer Gestalt. Unübersehbar folgt diese Bildführung dem Blick und den erotischen Interessen des Mannes. Dass ein solcher geführter Blick nur mit den Mitteln des Films, also mittels der Kameraführung, nicht aber mit den Mitteln des Theaters darstellbar ist, bedarf kaum der Erläuterung. Nur die Kamera kann aufgrund ihres beweglichen Bildfokus der Fokalisierung eines Betrachters, in diesem Falle der des Träumers, folgen.

Der Bühnenraum bei Goll ist damit nicht länger ein vorgegebener Ort, in dem das Subjekt seinen Auftritt hat. Er wird durch die Integration des neuen Mediums Film zu einem Projektionsraum des Subjekts, zu dessen Traum- und Seelenlandschaft.⁵ Die Handlung findet nicht länger auf der Bühne statt, sondern im Hintergrund des projizierten Bühnenbilds. Diese Subjektivierung des Bühnenraums durch den Film ist nicht dem vergleichsweise zufälligen Umstand zuzuschreiben, dass Goll in *Mathusalem* den Film zur Darstellung einer Traumszene einsetzt. Bereits 1913 attestiert der junge Lukács dem neuen Medium etwas Träumerisches, Phantastisches.⁶ Diese Phantastik liegt darin begründet, dass der Film eine subjektive Sehweise objektiv ins Bild setzen kann. Max Brod legt in Kurt Pinthus' *Kinobuch* (1913/14) zur selben Zeit ein Drehbuch vor, das sich zum Ziel setzt, diese neue ästhetische Dimension des Films auszuloten.⁷ Brods Geschichte handelt, grob zusammengefasst, von einem verträumten Schüler. Sie stellt in einem steten Wechsel von Traumszenen und realitätshaltigen Szenen die Konfrontation dieses verträumten Schülers mit der Realität dar.

Der Rückverweis auf die frühe Filmtheorie Lukács' oder Max Brods kann nicht nur dazu dienen, das phantastische Moment zu bezeichnen, das jedem Film einwohnt. Es kann auch zur Verortung der historischen Wurzeln des Surrealismus dienen. Gebräuchlich in der Forschung ist das Argument, dass der Surrealismus, im Gefolge von Freud, auf die Freisetzung des Unbewussten und, im Gefolge des Dadaismus, auf die Gräuel des 1. Weltkrieges und den

⁵ Vgl. hierzu bereits Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992, S. 61: "In satirischer Überzeichnung lässt Goll in der ersten Szene [i.e. des *Mathusalem*] die drei Träume seiner Titelfigur in Form einer Filmprojektion vorbeiziehen – wohl der erste Versuch, via Film unterbewusste Wunschvorstellungen in satirischer Intention im Theaterraum zu verankern." – Unter medienästhetischen Gesichtspunkten kommt es bei diesen Traumdarstellungen allerdings weniger auf die "satirische Intention" als auf die durch den Film ermöglichte technische und das heißt: völlig ideologiefreie Veräußerlichung des Inneren an.

⁶ Vgl. Georg Lukács, "Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos", in: *Schriften zur Literatursoziologie* [= Werkauswahl Bd. 1], Darmstadt 1972, S. 76: "Das Fehlen (der) 'Gegenwart' ist das wesentliche Kennzeichen des 'Kino'. Nicht weil die Filme unvollkommen sind, nicht weil die Gestalten sich heute noch stumm bewegen müssen, sondern weil sie eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber *keine Menschen*. Dies ist kein Mangel des 'Kino', es ist seine Grenze, sein principium stilisationis. Dadurch werden die unheimlich lebensechten [...] Bilder des 'Kino' keinesfalls weniger organisch und lebendig, wie die der Bühne, sie erhalten nur ein Leben von völlig anderer Art; sie werden – mit einem Wort – *phantastisch*. Das Phantastische ist aber kein Gegensatz des lebendigen Lebens, es ist nur ein neuer Aspekt von ihm: ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive [...]."

⁷ In der Vorrede zu seiner 'Filmdichtung' *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten* (in: Kurt Pinthus (Hrsg.), *Das Kinobuch* (1913/14). Dokumentarische Neu-Ausgabe, Zürich 1963, S. 71-75) schreibt Brod: "Eine noch wenig ausgenützte technische Möglichkeit liegt darin, dass im Kino auch bloße Phantasien in ihrem eigenartigen Leben erscheinen können. So wäre etwa, wenn es irgendwen interessierte, ein 'Dichter bei seiner Arbeit' kinematographisch aufführbar. Seine Eingebungen treten aus den Möbeln, aus dem Löschblatt hervor, auf das er nachdenklich starrt, sie verdichten sich, werden zweckdienlich verändert, korrigiert, bis sie etwa die rührende 'Versöhnung zwischen Vater und Sohn' seines Romans unübertrefflich agieren." (S. 71).

Zerfall der (humanistischen) Werte antwortet. Ich will dieser Auffassung nicht in Gänze widersprechen. Dennoch ist eines unübersehbar. Schon 1913, also noch vor dem Krieg, diagnostiziert Lukács in seinen *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* die Heraufkunft einer anderen, neuen Realität als Effekt eines medialen Wandels. Neben anderen Veranlassungen ist der Surrealismus auch eine Antwort auf die Botschaft des Traummediums Film – zumal der Surrealismus Yvan Golls, der die Doktrin der von Breton verordneten Ausrichtung an Freud nicht teilen will.⁸ Gerade wenn Goll vom *surdrame* spricht und dieses aus der Anlehnung an den Film bzw. die neuen technischen Medien der Zeit versteht, wird diese Verbindung sichtbar.⁹ Wiewohl das *surdrame* Golls Träume darstellt, gemahnt diese Darstellung weniger an die Traumdeutung Freuds – diese hätte man auch durch ein Gespräch auf der Couch darstellen können – als vielmehr an die technische Möglichkeit, Träume oder, allgemeiner gefasst, die Sehweise des Subjekts darzustellen. Möglich wird dies in dem Maße, wie man mit der Kamera einen Apparat zur Verfügung hat, der so beweglich wie das menschliche Auge Bilder fokalisieren und aufnehmen kann.¹⁰

Es soll hier nicht darum gehen, die Narrativik des Films (Fokalisierung) mit den technischen Möglichkeiten der Kamera (Fokus) in Verbindung zu bringen, um sie dann auf die Dramaturgie Golls anzuwenden. Zwar wird man, wenn man dem Begriff der Fokalisierung nachhört, in ihm den Fokus der Kamera wiederfinden, doch stellt der narratologische Begriff der Fokalisierung nichts weiter als eine späte theoretische Folgerung aus der frühen Kameratechnik dar. Erst nachdem Kamera und Filmapparat gleichsam als technische Dublette an die Stelle des Auges getreten sind, wird offenkundig, wie sehr unser Sehen von Bildausschnitten geleitet ist. Techniker, Filmtheoretiker und Dramatiker wie Goll haben das sehr früh erkannt.¹¹ Es bedurfte aber fast eines halben Jahrhunderts, bis die Erzähltheorie solch praktische Einsicht

⁸ Vgl. Yvan Goll, "Surréalisme" (1924), in: *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Claire Goll und François Xavier Jaujard, Paris 1968, Bd. 1, S. 88: "[...] cette contrefaçon du surréalisme, que quelques ex-dadas ont inventée pour continuer à épater les bourgeois, sera vite mise hors de la circulation: - Ils affirment la 'toute-puissance du rêve' et font de Freud une muse nouvelle. Que le docteur Freud se serve du rêve pour guérir les troubles trop terrestres, fort bien! Mais de là à faire de sa doctrine une application dans le monde poétique, n'est-ce pas confondre art et psychiatrie?" – Ausführlich dargestellt ist Golls komplexes Verhältnis zu den historischen Avantgarden bei Henri Béhar, "Regards sur Yvan Goll et les avant-gardes", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, bes. S. 89-99. – Speziell zu Golls Verhältnis zu Breton, vgl. Albert Ronsin, "Yvan Goll et André Breton: des relations difficiles", in: ebd., S. 57-74.

⁹ Vgl. Golls Ausführungen im Vorwort zu den beiden "Überdramen" *Les immortels*: "L'art, dans la mesure où il veut [...] être efficace [...], doit supprimer l'homme de tous les jours, l'effrayer comme le masque effraie l'enfant [...]. – C'est pourquoi le nouveau drame aura recours à tous les moyens techniques qui remplacent aujourd'hui le masque, par exemple le phonographe, qui déguise la voix, la réclame lumineuse ou le haut-parleur." (Y. Goll, "Préface" (1920), in: *Les immortels*, S. 102).

¹⁰ Vgl. hierzu auch Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen 1985, S. 58-66.

¹¹ Vgl. etwa H(ugo) Z(ehder), "Zum Film", in: *Die Neue Schaubühne 2* (1920), H. 8, S. 221: "Es ist noch nicht erkannt, dass der Film ein *bewegtes* Bild ist. [...] Das gegenseitige Verhältnis der Dichtung zum Filmbilde ist aber das gleiche wie etwa das der Ergötzlichen Geschichten Balzacs oder der Lederstrumpferzählung Coopers zu den Illustrationen Dorés und Slevogts. Es *sollte* so sein. Wenn der Filmregisseur – *Filmkünstler* wäre. [...]. Wenn es *Filmkünstler* gäbe – und sie werden kommen! –, dann tritt der Film in die Reihe der bildenden Künste als *absoluter* Film. Du neues, unbegrenztes, fabelreiches Land der Phantasie! Dichtung im Reiche des Sichtbaren!"

mit dem Begriff der Fokalisierung in ihr Kategoriensystem aufgenommen hat.¹² Man sollte deshalb nicht allzu sehr vom hohen theoretischen Ross auf die frühen Praktiker herabschauen. Von deren ästhetischen Versuchen hängt auch unsere Theorie ab.

1.2 Kommentierender Gegendiskurs – Subversive filmische Einblendungen

Visionäre und Traumszenen kommen in *Mathusalem* nicht nur in der Form vor, dass sie eine eigene Handlungssequenz wie eben den von Methusalem geträumten Traum darstellen. Nachdem der Student Methusalems Tochter Ida verführt hat, fordert sein Sohn Felix ihn zum Duell heraus. In der Auseinandersetzung vor dem Duell (8. Szene) trägt Felix zwei Handlungsalternativen vor: 'Entweder ich töte dich oder du heiratest meine Schwester'. Beide Varianten werden durch filmische Szenen – die Regieanweisung nennt sie Visionen¹³ – konterkariert. Als das Stichwort der tödlichen Rache fällt, sehen wir eine Filmsequenz, die einen noch im Beerdigungszug ausbrechenden Erbschaftsstreit zwischen den nächsten Anverwandten zeigt, als das Stichwort der Heirat fällt, sehen wir eine Filmsequenz, in der zwei frisch Vermählte sich noch während der Hochzeitsfeier über die Hochzeitsreise zerstreiten. Solche Filmsequenzen konterkarieren das dialogisch Dargestellte. Mit ästhetisch neuen Mitteln nimmt Golls Filmdrama damit ein altes Gattungsproblem des Dramas auf. Typischerweise ist das Drama dadurch bestimmt, dass es das, was es vorzubringen hat, in die Form von Rede und Gegenrede bringt. Das Drama ist die dialogische Gattung par excellence. Dennoch kam das Drama zu keiner Zeit nur mit dem Dialog aus. Immer schon setzte es dem Diskurs der dialogischen Auseinandersetzung einen zweiten Diskurs entgegen, der ihn erläuterte. Dieses Spannungsverhältnis von Rede, Gegenrede und Kommentar zeigt sich in der antiken Tragödie im Chor, später in der wohl abgesetzten Form des Aparte und zieht sich schließlich – mit unterschiedlicher Ausprägung in Tragödie und Komödie – unter dem Primat der psychologischen Darstellung in die Form eines unartikulierten Hintergrunddiskurses zurück.

Der Funktionswandel, den das kommentierende Ein-Reden im Laufe der Geschichte des Dramas erfährt, ist an dieser Stelle nicht nachzuzeichnen. Im Kontext der Dramatik Golls ist lediglich darauf hinzuweisen, dass Goll neben grotesken, da doppelbödigen Sprachfügungen¹⁴ – das ist die von ihm gewählte Form des Hintergrunddiskurses – die Funktion der kommentierenden Einrede häufig filmisch darstellt. Gerade weil der Film ein subjektives Medium ist, kann er – wie vordem das Aparte – die dialogische Auseinandersetzung durch subjektive Einblendungen konterkarieren. Die Einblendung filmischer Kommentare erweist sich ästhetisch als schlüssiger als das Aparte. Denn während das Aparte darunter leidet, dass es

¹² Vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, S. 206-211; ders., *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, S. 48-52.

¹³ Im Französischen heißt es: "projections".

¹⁴ Zur Sprache Golls, vgl. ausführlich Karin Rieser-Spiegel, *Untersuchungen zum dramatischen Werk Yvan Golls*, Salzburg/München 1962, bes. S. 37-60 und S. 95-113.

auf derselben Darstellungsebene eine Zweiteilung herbeiführen muss – es muss die Rede ins Publikum von der dramatischen Gegenrede abgrenzen –, eröffnet die filmische Einblendung bei Goll einen Sprachraum, der sich bereits durch die Form abhebt.¹⁵ Dass dieser neue Sprachraum seine eigene Sprache besitzt, muss kaum eigens betont werden. Er untersteht nicht länger dem Gesetz der kommentierenden Einrede. Die Sprache der Filmeinblendungen ist gestisch, ikonographisch, stummfilmhaft. Dies wird besonders in der deutschen Fassung des *Mathusalem* deutlich: Hier essen die Chorknaben im Trauerzug Butterbrote.¹⁶ Damit ist ohne Worte alles gesagt.

1.3 Beleuchtungstechnik statt Vorhang

Goll begnügt sich nicht damit, durch das schiere Mittel filmischer Einblendungen den Bühnenraum aufzubrechen und zu entrealisieren. Er bewerkstelligt dies auch dadurch, dass er weitere technische, aus dem Film herrührende Mittel in seine Bühnentechnik einführt.

Über weite Strecken (insbesondere am Anfang) ist die Szenenabfolge in *Mathusalem* so gestaltet, dass zwar einzelne Schauplätze wechseln, die Szenen aber nicht durch ein Fallen des Vorhangs voneinander getrennt werden, sondern dadurch, dass Goll die Bühne in ein Dunkel hüllt. Szenenwechsel durch eine Abdunklung herbeizuführen, um die Härte des szenischen Schnitts zu mildern, ist grundsätzlich als filmische Technik zu bezeichnen. Fassbinder hat dieses Mittel in *Effi Briest* später durch die Weißblende konterkariert und so allererst wieder sichtbar gemacht. Dem weichen, dunklen Übergang, der den abrupten Schnitt dämpft, steht bei Fassbinder das Grelle einer leeren, wiewohl den Schnitt bezeichnenden Blendung gegenüber.

Die Abdunklung der Bühne bei Goll bezeichnet nicht nur die Zäsur der Szene, des Vorhangs oder des filmischen Schnitts. Sie übernimmt eine weitere Funktion, die dem Vorhang im traditionellen Theater zukommt. Der gefallene Vorhang erlaubt den Umbau der Bühne. Bei Goll erfolgt dieser Umbau nicht real, sondern virtuell. Er ist seinerseits ein Beleuchtungseffekt.

¹⁵ Franz-Josef Albersmeier (*Theater, Film und Literatur in Frankreich*, Darmstadt 1992, S. 61-62) wertet hier anders: Der Versuch eines kontrapunktischen, die Handlung begleitenden filmischen Gegenbildes sei völlig brüchig. Allerdings lässt Albersmeier den dramengeschichtlichen Bezug zum Aparte außer Acht. Dass kontrapunktische Einreden oder Einblendungen im Versuch, eine zweite Bedeutungs- und Sprachebene herzustellen, stets sich dem Risiko ästhetischer Brüchigkeit aussetzen, ist einzuräumen. Dies vorausgesetzt, ist eine Filmeinblendung ästhetisch allemal eleganter als ein Aparte.

¹⁶ Iwan Goll, *Methusalem oder der ewige Bürger*, 8. Szene, S. 40. – Grundsätzlich fällt auf, dass den Regieanweisungen in der französischen Fassung die technische Präzision und die bissige Ironie fehlt, mit der Goll in der späteren deutschen Fassung die grotesken Elemente hervorkehrt. Ein genauerer Vergleich zwischen den deutschen und französischen Fassungen der Dramen Golls liegt m.W. bislang nicht vor (erste Hinweise finden sich bei Franz-Josef Albersmeier, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*. Band I: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*, Heidelberg 1985, S. 202). Da Goll seine Dramen stets selbst übersetzt hat, die Divergenzen also nicht auf das Konto eines Dritten (des Übersetzers) gehen, wäre ein solcher Fassungsvergleich kulturgeschichtlich sicher lohnend. – Vgl. die vorliegende Regieanweisung im Vergleich: Während es im Französischen schlicht heißt: "Au fond de la scène on voit passer [...] un enterrement pittoresque: grande pompe, corbillard très allongé, enfants de chœur habillés somptueusement, évêque, et, derrière, une foule plutôt comique" (S. 74), ist im Deutschen zu lesen: "Ein Begräbnis grotesk und komisch: die Pferde mit hohen Palmwedeln auf dem Kopf. Auf dem Sarg liegt eine Kaffeemaschine. BISCHÖFE in großer Aufmachung torkeln hinterher. Die CHORKNABEN in roten Mänteln essen Butterbrote. Das PUBLIKUM sehr mannigfaltig und komisch" (S. 40).

Nach der Abdunklung der Bühne erscheint diese in anderem Licht. Beleuchtungseffekte heben – einer Regieanweisung Golls zufolge¹⁷ – Gegenstände hervor, die man zuvor nicht sah. Eine unterschiedliche Farbgebung des Lichts verändert auch den Stimmungsgehalt der Szene. Um dies an einigen Beispielen darzulegen: Ein Gegenstand, den man anfänglich als Schrank wahrnahm, wird in einer Folgeszene von innen ausgeleuchtet. Er erweist sich als Aufzug, durch den Felix, der Sohn Methusalems, die Bühne betritt (4. Szene). Als Methusalems schwärmerische Tochter Ida auftritt, erscheint die Bühne in hellblauem Licht (3. Szene). Selbst das Muster der Tapete wechselt ("Die bisher dunkle und verschlissene Tapete ist jetzt mit roten und gelben Lianen und Vögeln bemalt"¹⁸). Dabei ist anzumerken, dass Golls Regieanweisungen so technisch präzise wie zugleich auch ungenau sind. Obwohl im vorliegenden Fall unerwähnt bleibt, wie ein solcher Tapetenwechsel technisch zu bewerkstelligen wäre, kann man unterstellen, dass die Tapete nichts anderes als die Projektion eines Tapetenmusters ist, die man eben deshalb durch die Projektion eines anderen Musters austauschen kann. Technisch wird der Handlungsraum der Bühne bei Goll zu einem virtuellen Raum, der nicht länger durch Gegenstände, sondern durch Beleuchtungseffekte bestimmt ist.

Diese neue Wandlungsfähigkeit der Bühne ist nicht nur bühnentechnisch zu interpretieren. Durch den gleitenden Wechsel des Lichts wird die Bühne bei Goll surreal, ambig und doppelbödig. Dasselbe erscheint in anderem Licht und erweist sich eben damit nicht als dasselbe. Surrealität ist in diesem Sinne nichts weiter als ein Beleuchtungseffekt. Die Sicht auf die Welt gebiert, wenn diese anders ausgeleuchtet wird, neben der realen eine surreale.

Goll wendet diese Beleuchtungstechnik in *Mathusalem* auf den typischen Raum der Boulevardkomödie des 19. Jahrhunderts an. Während diese auf dem eingeengten Raum des bürgerlichen Wohnzimmers aufsetzt, lässt Goll durch seine Beleuchtungstechnik den eingeschränkten Raum buchstäblich explodieren. Das vordem feste und spießig eingeengte Bühnenbild wird zu einem eigenen Sprachraum, der, indem er unterschiedlich aus- und angeleuchtet wird, die Doppelbödigkeit des bürgerlichen Interieurs erscheinen lässt. Der Wechsel der Beleuchtung transformiert das heimelige Wohnzimmer in ein unheimeliges.

1.4 Visionäre monologische Selbstreflexion – Die Auflösung des Dramas zugunsten von Lyrik und Film

Ästhetische Mittel wie die Einblendung von Traumsequenzen oder die Auslagerung des Apartes in Visionen, die die Handlung konterkarieren, können zeigen, wie die collagenhafte Einbindung des Films in das Theater formal den Bühnenraum verändert – jedoch stellen diese Veränderungen in *Mathusalem* mehr Ergänzungen oder weitere Spielmöglichkeiten für

¹⁷ In der Regieanweisung zu Beginn der 3. Szene heißt es (in der deutschen Fassung wieder ausführlicher und begrifflich präziser als in der französischen): "Derselbe Raum, aber neue Beleuchtung, die bisher unbeachtete Gegenstände unterstreicht: Beleuchtungswechsel vertritt den Szenenwechsel." (S. 19). – Im Französischen heißt es lediglich: "Changement d'éclairage." (Szene III, S. 35).

¹⁸ Ebd., S. 19.

das Drama dar, sie bewirken nicht dessen radikalen Umbau. Wenn sie dem Drama eine neue Sprache hinzufügen, so bedrohen sie es nicht als Ganzes.

Eine ungleich tiefgreifendere Veränderung zeigt sich in *La Chaplinade ou Charlot poète*¹⁹, die (in der deutschen Version) auf der Titelseite nicht von ungefähr als "Filmdichtung" präsentiert wird.²⁰ Das Stück beginnt damit, dass Charlie Chaplin von einem Reklameplakat herabsteigt. Dieser Übertritt von der fingierten in eine lebende Figur oder dieser mediale Wechsel von der Reklamefigur zur Bühnenfigur geht mit einem Charakterwandel der Figur einher: Der Schauspieler will Dichter werden. Über weite Strecken handelt das Stück von dieser Neubestimmung und Selbstfindung seines Helden. Es ist damit bereits dem Sujet nach mehr reflexiv und lyrisch als dramatisch.

Goll setzt dieses Sujet in Szene, indem er sich eines Sprachbilds bedient und dieses mit filmischen Mitteln umsetzt: Die erste Szene endet, die zweite vorbereitend, mit folgenden Worten: "Poète-Narcisse: mire-toi dans tes propres larmes! / Le Parnasse existe, ami, dans ton cœur!"²¹ Nichts ist undramatischer als solche Selbstbetrachtung des Dichters. Wie um dieses undramatische Sujet abzufedern, spricht Charlot vom tragischen Gefühl des Dichters ("Messieurs! Sourire! / Voici le sentiment le plus tragique du monde!"²²). Auch wenn das tragische Gefühl den Anschluss an die dramatische Gattung sucht, wird man nicht übersehen dürfen, dass in dieser Rückversicherung das Tragische nur ein Adjektiv ist. Worum es geht, zeigt das Substantiv – um ein Gefühl oder aber auch um tragischen Weltschmerz. Dass man, zumal in den 20er Jahren, das Tragische mehr als ein Problem des Weltverhältnisses – also eines Spannungsverhältnisses von Ich und Welt – denn als Form einer dramatischen, und das heißt sozialen Auseinandersetzung verstanden hat, ist bekannt.²³

Durchaus originell und witzig aber ist, wie Goll dieses undramatische Problem der Selbstfindung des Dichters handlungsmäßig umsetzt. Während die Exposition der 1. Szene die Reise zum Parnass als eine Reise zu sich selbst, d.h. zu "mon Parnasse" inauguriert, finden wir den Dichter in der 2. Szene wieder, wie er – ein altes Schema der Bildungs- und Dichterreise aufnehmend – im Orientexpress sitzt, um zum "Mont Parnasse" zu reisen.²⁴ Obwohl der Parnass programmatisch innen ist, lässt er sich dank eines Sprachspiels draußen erfahren und dramatisch inszenieren.

Dieses Sprachspiel würde indessen ins Leere verweisen, wenn es nicht medientechnisch umsetzbar wäre. Nichts wäre für das traditionelle Theater schwieriger als eine Reise darzustellen und den ständigen Szenenwechsel zu bewerkstelligen, den ein solches Sujet erfor-

¹⁹ Yvan Goll, *La Chaplinade ou Charlot poète* (1920), in: *Œuvres*, 2 Bde., Bd. 1, hrsg. Von Claire Goll und François Xavier Jaujard, Paris 1968, S. 106-127.

²⁰ Iwan Goll, *Die Chaplinade. Eine Kinodichtung*. Mit vier Zeichnungen von Fernand Léger, Dresden 1920. – Eine Kopie dieses raren Textes stellte mir freundlicherweise Franz-Josef Albersmeier zur Verfügung.

²¹ Ebd., Szene I, S. 112.

²² Ebd.

²³ Vgl. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied⁶1981 (¹1920), S. 83-138.

²⁴ Ebd., Szene II, Regieanweisung, S. 112: "Charlot, pour réaliser son rêve: être poète, a pris l'Orient-Express pour le Mont Parnasse."

dert. Goll löst das Problem einmal mehr mit filmischen Mitteln. Er blendet auf dem Bühnenhintergrund unterschiedliche Bilder ein: eine Ansicht der Alpen, einen öden Bahndamm, eine Kuh auf der Weide. So als müsste in dieser filmisch/dramatischen Reiseerfahrung das Sehen des Bühnenbildes noch eigens bezeichnet werden, nutzt Charlot ein Fernglas, um die Bühne zu betrachten. Wenn das Bühnenbild nicht länger Hintergrund, sondern selbst Ort des Geschehens ist, muss dieser Funktionswandel ästhetisch hervorgehoben werden.²⁵ Goll muss darlegen, dass in seinem Drama der Held Zuschauer, Kommentator und nicht Handelnder ist. Diese Umlenkung des Blicks bewerkstelligt das Fernglas. Es bezeichnet zugleich, dass die Bühne bei Goll tendenziell zum Zuschauerraum wird.

Möglich wird in dieser technischen Umsetzung nicht nur die Darstellung der Reise, sondern in Ansätzen die szenische Darstellung der Reflexion des Dichters. Wir sehen dem Dichter dabei zu, wie er die Bilder der Reise betrachtet. Wir hören, was er über sie denkt. Die Reise, die er erfährt, ist weniger als räumlich-geographische denn als Zeitreise durch althergebrachte Dichtungslandschaften anzusehen. Das Alpenpanorama etwa zitiert Hallers Text über die Alpen, die Rezeption durch die Romantik klingt an. Die vorgebliche Bahnreise Charlots ist eine Reise durch Postkartenklischees. Sie gibt ihm Gelegenheit, sich von veralteten Dichtungskonzepten abzugrenzen.

In der monologischen Besprechung der Reise und Selbstfindung des Dichters wird das Drama bei Goll reflexiv und lyrisch. Auch wenn Goll, wie man weiß, primär Lyriker war, ist diese Lyrisierung des Dramas nicht nur als eine subjektive Vorliebe anzusehen. Zu betrachten sind auch die veränderten medialen Bedingungen, die einen Lyriker wie Goll dazu einladen, sich in der ihm – wenn man das so unterstellen will – fremden Gattung zu versuchen.

Ein lyrisch-reflexives Drama wird in dem Maße möglich, wie das Subjekt sich durch mediale Projektionen seiner selbst objektivieren kann. Es spaltet sich in seine mediale Repräsentation und in die Reflexion auf sie auf. Wir sehen auf der Bühne, was Charlot sieht, wir hören, dass und wie er sich mit dem Gesehenen auseinandersetzt. Durch die Aufspaltung des Subjekts auf unterschiedliche mediale Instanzen – Bild und Sprache – kann es sein eigenes Gegenüber werden und damit, zumindest ansatzweise, sich selbst als dramatischer Widerpart gegenüber treten. Man findet diese Tradition fortgesetzt bei Beckett in *Krapp's Last Tape*.

Auch hier ist das Drama reine Auseinandersetzung mit sich, auch hier wird die Auseinandersetzung mit sich aufgrund einer medialen Repräsentanz des Ich durch ein Medium (in diesem Fall ein Tonband), und das heißt: durch eine Verdopplung des Subjekts, möglich.

Bereits Martin Esslin hat darauf hingewiesen, dass die Dramatik Golls auf das absurde Theater vorverweist.²⁶ Diese Einschätzung ist sicherlich zutreffend. Allerdings bestimmt Esslin das Absurde als eine Geisteshaltung und sieht deshalb just in der Orientierung an den Me-

²⁵ In der Regieanweisung zu Szene II heißt es weiter: "A chaque instant, il (Charlot) se penche par la portière pour contempler le paysage avec une grosse lunette d'approche" (S. 112).

²⁶ Vgl. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 287-290.

dien den Grund dafür, dass Goll das Absurde verfehlt.²⁷ Mediengeschichtlich ist umgekehrt zu argumentieren: Während die Avantgarde der 20er Jahre den Film vorwiegend als Medium des Subjektiven und des Traums wahrnimmt, akzentuiert die Avantgarde der 50er Jahre den objektiven Charakter des Mediums Film und richtet an ihm ihre Ästhetik aus. Alain Robbe-Grillet formuliert seine Theorie des Nouveau Roman zunächst objektivistisch nach dem Vorbild des Films.²⁸ Nur wenige Jahre später, im Kontext von *L'année dernière à Marienbad* (1961), legt er dar, dass der Film ein Traummedium ist.²⁹ Die Forschung hat den Nouveau Roman deshalb mit dem im Grunde so erkenntniskritischen wie paradoxen Begriff des subjektiven Realismus belegt.³⁰ Verständlich und akzeptabel wird dieser Begriff nur, wenn man ihm keinen erkenntniskritischen, sondern einen medialen Gehalt unterlegt. In dem Maße, wie der Film es erlaubt, Träume und Subjektives ins Bild zu setzen, gelingt es uns nicht nur (und erstmalig), Subjektives zu visualisieren; das Subjektive stellt sich uns damit zugleich mit photorealistischer Genauigkeit dar. Mit anderen Worten: Aufgrund der Darstellungsform erscheint uns die Visualisierung des Subjektiven so, als wäre es objektiv. Was die 50er Jahre den 20er Jahren voraus haben, ist die Einsicht in diese Ambivalenz des neuen Mediums. Wenn Goll den Film ungebrochen zur Darstellung von Visionen nutzt, liegt das nicht daran, dass Goll ein Romantiker ist³¹, es liegt vor allem daran, dass ihm das neue Medium noch ungebrochen als ein Medium des Subjektiven erscheint.

So zutreffend man Goll als lyrischen Dramatiker bezeichnet hat, so wenig ist doch zu übersehen, dass und wie sehr Goll den lyrischen Ausdruck im neuen Medium bricht. Auf seiner Bahnreise schreibt Charlot unter anderem auch ein Gedicht. Nun rezitiert er das Gedicht nicht beim Schreiben oder spricht es nur vor sich hin – was eine vielleicht naheliegende szenische Darstellung gewesen wäre. Wir sehen statt dessen, wie Charlot schreibt, und sehen das, was er schreibt, als Projektion seiner Schrift auf dem Bühnenhintergrund.³²

Diese Darstellung muss überraschen, da traditioneller Ästhetik zufolge die dem Gedicht gemäße Darstellung die der Rezitation ist – aus Gründen des Reims und der Rhythmik, die mit dem Ohr gehört werden wollen, aber auch, weil das Gedicht sich im Gefolge der Ästhetik des 18. Jahrhunderts als Selbstaussprache des Dichters versteht.

²⁷ Vgl. ebd., S. 290: "Weil er (i.e. Goll) seine Einbildungskraft den Erfordernissen von Maske und Film unterordnete, gelang es ihm nicht, seinen Stoff in die neuen Dichtungsformen des Absurden zu überführen, die er so deutlich vorhergesehen und in seinen theoretischen Äußerungen so überzeugend dargestellt hatte."

²⁸ Vgl. Alain Robbe-Grillet, "Une voie pour le roman futur" (1956), in: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, S. 18f.: "[...] le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. [...]. Les innombrables romans filmés qui encombrant nos écrans nous offrent l'occasion de revivre à volonté cette curieuse expérience."

²⁹ Vgl. Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui" (1963), in: *Pour un nouveau roman*, S. 123-134. Hier heißt es in Bezug auf den Film *L'année dernière à Marienbad*: "[...] le seul 'personnage' important est le spectateur; c'est dans sa tête que se déroule toute l'histoire, qui est exactement imaginée par lui" (S. 132).

³⁰ Den Begriff des subjektiven Realismus erläutert Karl-Alfred Blüher, "Robbe-Grillet: *La jalousie*", in: Klaus Heitmann (Hrsg.), *Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Düsseldorf 1975, Bd. 2, S. 281-297.

³¹ So die Deutung von Martin Esslin (*Das Theater des Absurden*, S. 290).

³² Vgl. Y. Goll, *La Chaplinade*, Szene II, S. 114. – Eine vergleichbare Szene findet sich in Richard A. Bermanns Filmdichtung *Leier und Schreibmaschine* (in: K. Pinthus (Hrsg.), *Das Kinobuch*, S. 29-33).

Man kann die Verschriftlichung des Gedichts bei Goll mit unterschiedlichen Bezugsrahmen versehen: Sie schließt zum einen an den expressionistischen Film an. In Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20)³³ erscheint dämonisch eine Schrift, die den mysteriösen Charakter des Helden zugleich ankündigt und unterstreicht.³⁴ Es kann unterstellt werden, dass auch für Goll eine auf der Leinwand erscheinende Schrift eigene expressive Valeurs besaß. Zum andern setzt Goll in seinen Dramen die filmische Projektion von Schrift häufig ein, um grelle, plakative Botschaften aufdringlich und grotesk darzustellen. Ein solches Darstellungsmittel ist dem Inhalt dieser Botschaften gemäß – weil Schrift, zumal wenn sie großflächig projiziert wird, etwas Aufdringlich-Beständigeres hat als das gesprochene Wort. Kann man bei einem Gedicht eine vergleichbare Darstellungsentention unterstellen? Und wenn ja, in welchem Maße verändern sich dann Form und Funktion des Gedichts?

Wie immer man an dieser Stelle urteilt, festzuhalten ist: Dort, wo lyrisch-monologische Dichtung und Filmdrama am engsten zusammenstehen, hören wir entgegen der Darstellungstendenz von Lyrik und Monolog keine menschliche Stimme, sondern lesen im filmisch projizierten Bildhintergrund eine Schrift. Immer wieder löst Goll in seinem Filmdrama Rede in Bilder und Schrift auf. Es geht nur nachrangig um eine Transposition des Gedichts ins Drama. Vorrangig geht es um eine Transposition von Sprache in den Film. Mit anderen Worten: Das traditionelle Gattungsproblem tritt hinter dem Medienproblem zurück.

1.5 Straßenszenen und Reklamebilder

So sehr Goll einerseits den Film zur Darstellung subjektiver, traumhafter Wahrnehmung nutzt, so wenig verzichtet er andererseits darauf, den Bühnenraum mit Hilfe des Films in einer nachgerade realistischen Weise auszuweiten. Verbreitet sind in Golls Dramen Straßenszenen, die durch Filmeinblendungen auf dem Fenster sichtbar werden.³⁵ Inhaltlich handelt es sich häufig um Revolutionsszenen oder Volksaufläufe. Das sind großformatige Szenen.

Golls Bühnentechnik löst damit ein althergebrachtes Problem traditioneller Bühnentechnik. Diese kann aufgrund der räumlichen Begrenztheit der Bühne großformatige Szenen nicht darstellen. Aushilfsweise gleicht sie diesen Mangel durch die Mauerschau aus.³⁶ Auch wenn

³³ *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg, München 1995.

³⁴ Vgl. ebd. die Ausführungen Prawers zu den Abweichungen des Films vom Drehbuch: "Hier hat sich zwischen Ur-Drehbuch und Film Entscheidendes verändert – man vergleiche nur, wie Mayer und Janowitz die erste Erscheinung ihres Calligaris [sic!] im Zwischentitel kommentieren: 'Diesem Zuge hatte sich jener geheimnisvolle Mann angeschlossen' mit dem dramatisch-lakonischen, in unregelmäßig vibrierenden Lettern auf zweifach getöntem Grund erscheinenden 'Er!' des fertiggestellten Films" (Siegbert S. Prawer, "Vom 'Filmroman' zum Kinofilm", in: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, S. 16).

³⁵ So in *Mathusalem* und *Celui-qui-ne-meurt pas* (1920).

³⁶ Goll selbst zieht diese Verbindung in *Das Kinodram* (in: *Die Neue Schaubühne* 2 (1920), H. 6, S. 141-143): "Dahin ist die Fabel des einheitlichen Raums, der fünf Akte und alles Kulissenrequisits. Übertrumpft die Drehbühne, die dem modernen Drama gar nichts genutzt hat. Wo ist die Zeit, da ein atemloser Läufer auf den Zinnen des Schlosses eine Schlacht 'dramatisch' erzählte! Dies alles ersetzt der Film. Die Gegenwart und die Vergangenheit und die Zukunft gehen im selben Augenblick über das Bewusstsein der Bühne. Synthese." (S. 143).

es im traditionellen Theater da und dort Ansätze gibt, in anderer Weise Volk auf der Bühne darzustellen – eine Volksmenge in einem Fensterausschnitt zu zeigen, lässt die traditionelle Bühne nicht zu.

Anders als bei der Darstellung der Traum- und Landschaftsszenen (Chaplin als Bahnreisender, Methusalem als Träumer) bietet die Integration filmischer Technik bei der Repräsentation von Massenszenen nicht nur eine Lösung, sondern schafft auch neue Probleme. Während die Traumszenen einen vom Bühnengeschehen kategorial streng geschiedenen Wahrnehmungsraum eröffnen – man sieht Methusalem auf der Bühne schlafend und man sieht, was er träumt; man sieht also, mit anderen Worten, zwei Räume, die sich nie begegnen können –, liegt die filmisch auf dem Fenster eingeblendete revoltierende Menge auf derselben Handlungsebene wie die im Wohnzimmer auf der Bühne. Obwohl zwischen beiden Darstellungsräumen ein Medienbruch, eben der von Bühne und Film, besteht, stellt die Handlung zwischen den beiden Räumen eine unmittelbare Verbindung her.³⁷ Mehrfach betreten in *Mathusalem* Akteure der Straße durch das Fenster die Bühne. Goll handhabt das Fenster damit nicht nur wie eine Projektionsleinwand zur Einblendung von realitätshaltigen Straßenszenen, es dient ihm zugleich dazu, den Medienbruch zwischen Film- und Bühnenraum zu überbrücken. Das Fenster ist nicht nur Projektionsleinwand, sondern für die flächige, zweidimensionale Filmfigur zugleich das Tor, durch das sie in den plastischen Bühnenraum eintreten kann. Während in den Traumszenen die divergenten Medien collagenhaft, und das heißt: unter Wahrung ihrer medialen Differenz aufeinander bezogen werden, stehen sie in den filmischen Straßenszenen in einem dramatischen Spannungsverhältnis. Die projizierte Figur betritt die Bühne.

Deutlicher noch als *Mathusalem* zeigt *La Chaplinade*, wie sehr Goll das Problem der Überführung der flächigen Filmfigur in die Bühnenfigur beschäftigt hat. Das Stück eröffnet damit, dass Chaplin von dem Reklameplakat, auf dem er abgebildet ist, herabsteigt, um sich ins wirkliche Leben zu mischen.

Was bei den Straßenszenen in *Mathusalem* lediglich als dramaturgisches Problem und medialer Bühneneffekt thematisiert wird, steht in *La Chaplinade* als Thema der Handlung im Blick. Während die Straßenszenen das neue Medium noch unsicher technisch erproben, liest sich *La Chaplinade* wie die phantastische Chiffre zu diesen bühnentechnischen Experimenten. Goll hat die Figur Chaplins programmatisch so ausgestaltet, dass der Übertritt vom Plakat ins Leben sich als Übertritt von der Sphäre kulturindustrieller Vermarktung in die Sphäre von Kunst und Leben darstellt. Ungeachtet solcher Programmatik ist die nächste Botschaft des Übertritts der Reklamefigur Chaplin auf die Bühne jedoch eine des Mediums selbst. Wie kann man Film- und Theaterraum miteinander verbinden? Wie kann man eine

³⁷ F.-J. Albersmeier (*Theater, Film und Literatur in Frankreich*) sieht als Möglichkeiten der Verbindung die "parallele, kontrapunktische und dialektische Aufeinanderbeziehung" (S. 62). Da Goll aber mit dem Film eine zweite

Filmfigur in eine Bühnenfigur überführen? Das Problem, das sich in den Straßenszenen dramaturgisch, technisch und – im mehrfachen Sinne des Wortes – im Hintergrund stellt, wird in *La Chaplinade* zum Gegenstand der Handlung selbst. Diese handelt davon, dass eine zweidimensionale Filmfigur den dreidimensionalen Bühnenraum betritt.

1.6 Stumme Kommunikation - Pantomime als Gegendiskurs

Der Einsatz filmischer Mittel führt bei Goll nicht nur zu bühnentechnischen Neuerungen. Er besitzt einen Eigenwert auch dort, wo das Theater dem Film technisch überlegen ist. In der Darstellung von Methusalems Traum etwa äußern sich die Figuren mittels Sprechblasen – denkbar wäre hier auch der Einsatz von Synchronsprechern gewesen.

Die Dramen Golls tendieren grundsätzlich dazu, gesprochene Sprache als Schrift und die Aktion des Schauspielers pantomimisch darzustellen. Sie lehnen sich damit – man mag einwenden: ohne Not – an die Ästhetik des Stummfilms an. Im Stummfilm sind Schrift und Pantomime diejenigen Darstellungsmittel, die das Fehlen des gesprochenen Wortes kompensieren. Mit der Anlehnung an den Stummfilm tendieren die Dramen Golls zur Sprachlosigkeit. Vom Einsatz der Schrift war oben bereits die Rede. Der pantomimische Charakter ist anhand einiger Beispiele nachzutragen: Als Charlot vom Plakat herabsteigt, setzt er sich in den Rinnstein, zieht eine Bürste hervor und putzt sich mit ihr die Zähne. Anschließend kämmt er sich mit derselben Bürste die Haare. Das ist reine Pantomime, ohne jeden sozialen Bezug. Mit ihr wird die Figur als komische Stummfilmfigur exponiert. Im weiteren Verlauf des Stückes wird Charlot von einem Bahnhofsvorsteher spärlich bewirtet. Er zieht eine Briefwaage aus der Jackentasche und wiegt mit ihr die Brotscheibe, die ihm der Bahnhofsvorsteher überließ.³⁸ In *Assurance contre le suicide* (1920) gerät ein Student mit einem Kontrahenten in eine Auseinandersetzung über einen zuvor gehörten Vortrag. Er greift sich unter den Hut, zieht sein Hirn hervor und wirft es dem Kontrahenten ins Gesicht. Als er später auf einen besseren Gesprächspartner trifft, fängt er zu reden an, kommt aber über ein paar einleitende Phrasen nicht hinaus. Er muss erst sein Hirn vom Fußboden aufheben und wieder unter seinen Hut platzieren, bevor er weiterreden kann.³⁹

Während das traditionelle Theater davon geprägt ist, dass es in einer im wesentlichen dialogischen Auseinandersetzung zwischenmenschliche Beziehungen behandelt, stellt die Pantomime solche Auseinandersetzungen dinglich-symbolisch dar. Teilweise blendet sie die soziale Auseinandersetzung ganz zugunsten einer Komik der Verrichtung aus. So in *La Chaplinade*, wenn Charlot ein und dieselbe Bürste als Zahn- und Haarbürste dient. Die Aufnahme der Pantomime ins Drama verändert nicht nur die Darstellungsmittel, sondern auch

Realitäts- und Bühnendimension einführt, erscheint mir der Bezug auf die Fiktionsebenen mindestens ebenso betrachtenswert.

³⁸ Vgl. Y. Goll, *La Chaplinade*, Szene III, S. 118 (Regieanweisung).

³⁹ Vgl. Y. Goll, *Assurance contre le suicide* (1920), in: *Les immortels*. Deux surdrames, Paris 1963, S. 129-153, hier: S. 137-138.

die Sujets. Golls Dramen handeln nicht mehr von einer Auseinandersetzung zwischen Menschen, sondern von der Auseinandersetzung des Menschen mit Dingen. Ich bezeichne diesen Kampf mit den Dingen als eine Dramaturgie der Verrichtung – in ihr kommt der Held mit den alltäglichsten Verrichtungen nicht zurecht.

Bei Beckett wird man später eine vergleichbare Dramaturgie der Verrichtung finden. In *En attendant Godot* sucht Vladimir etwas in seinem Hut. Der Hut ist leer. Estragon leidet unter seinen Schuhen, zieht sie aus und wieder an, ohne etwas Störendes gefunden zu haben, usw.

Wenn man genauer zusieht, ist die Verwandtschaft, was die Technik der Darstellungsmittel anbelangt, zwischen Beckett und Goll größer als bislang vermutet. Beide beziehen sich auf eine Dramaturgie der Verrichtung, die auf der Pantomime des Stummfilms aufruht. Divergent aber ist ihre Einstellung zu den neuen Medien.

Goll nimmt trotz aller Experimentierfreudigkeit den Film als einen Fremdkörper auf dem Theater wahr. In den frühen 20er Jahren erscheint der Film in durchaus ambivalenter Weise sowohl als neue avantgardistische Gattung als auch als eine Gattung, die Kunst an den Massengeschmack und an die Filmindustrie ausliefert.⁴⁰ Unter dieser Voraussetzung kann Goll Elemente des Films wie z.B. die Pantomime nur in Form der Groteske ins Drama integrieren.⁴¹ Er verletzt in surrealistischer, da schockhafter Manier das hohe Haus, indem er ihm fremde Elemente zumutet. Er respektiert es zugleich auch, indem er sich mit der niedrigsten Gattung begnügt, die das hohe Haus zu bieten hat.

Der Rückgriff Becketts auf die Pantomime ist anders gelagert. Beckett greift auf die Dramaturgie der Verrichtung zurück zu einer Zeit, als der Stummfilm sich bereits überlebt hat und filmische Darstellungsmittel dem Publikum auch im Theater vertraut geworden sind. Deshalb kann er diese ästhetischen Mittel mit einer gewissen Selbstverständlichkeit handhaben. Der Unterschied zwischen dem Grotesken bei Goll und dem Absurden bei Beckett besteht – sehen wir vom geistesgeschichtlichen Umfeld ab – auch hierin: Die Integration stummfilmhafter Pantomime ins Drama erscheint grotesk, solange das Medium Film neu und unvertraut ist, sie erscheint absurd, als der Film seine Fremdheit verloren und deshalb mit größerer Ernsthaftigkeit eingesetzt und betrachtet werden kann. Es ist nur ein kleiner Schritt vom Grotesken zum Absurden. Dieser hat mit dem Ernstnehmen der Darstellungsmittel zu tun. Während der heiter leichte Stummfilm Chaplins bei Goll Züge des Grotesken trägt, kommt bei Beckett

⁴⁰ Vgl. I. Goll, "Das Kinodram", S. 142: "Mit vollem Recht wird heute in Europa Kino von edlen Geistern gehasst, weil es weder in Deutschland noch in Frankreich, noch in Italien eine einzige Filmfirma gibt, die Kunst treibt statt Industrie. Darum zwei getrennte Lager. Anders in Amerika. Dort ist der Film verstanden von Filmspieler und Publikum als ein Zeichen unserer Rapidität, ist schon wesentlicher Bestandteil des amerikanischen Lebens. Die dortigen Filmautoren verarbeiten nämlich nicht alte verbrauchte Kulissen des Daseins, Sardoustücke und Hauptmannromane, sondern erzeugen, schaffen aus dem Urstoff des Filmelementes: aus der 'Bewegung', die auch das moderne Alltagsleben charakterisiert, ihre, unsere Kunst." – Ähnlich argumentierte bereits Kurt Pinthus im *Kinobuch* ("Einleitung: Das Kinostück" [1913], S. 19-28).

⁴¹ Zur Groteske bei Goll, vgl. auch Jean-Marie Valentin, "'Das neue Drama sei enorm!' – Surréalité et grotesque dans le théâtre d'Ivan Goll", in: *Etudes germaniques* 43 (1988), H. 1, S. 82-93.

die stummfilmhafte Pantomime im hohen Haus an – und ändert damit zugleich ihre Wertigkeit. Das Misslingen der Verrichtung, vorgeführt im hohen Haus, erscheint nicht länger wie im Film heiter-komisch, sondern absurd.

2 Ausblick und Nachtrag zum Gehalt der Dramen Golls

Im Grunde hat Goll die Wandlung, die Filmisches auf dem Theater erfährt, bereits vorausgesehen und gestaltet. Als Charlot sich von der Plakatwand löst und den Theaterraum betritt, berichtet er als erstes davon, dass er im Kino zwar alle Menschen zum Lachen bringe, im Grunde aber traurig sei. Das Eigentliche, das hier zur Sprache kommt, ist nicht das des Schauspielers. Wir wohnen keinem Interview bei, in dem Charlie Chaplin sich über sich oder sein Werk äußert, sondern sehen, wie eine Filmfigur die Bühne betritt. Allein dadurch, dass die Figur das Medium wechselt, wechselt sie ihren Charakter. Aus dem sorglos heiteren und ewig grinsenden Kinohelden wird Charlot, der traurige Dichter. Beide sind (Kunst-)Figuren und nicht mit dem Schauspieler Chaplin⁴² zu verwechseln. Worin unterscheiden sich die beiden Figuren?

Filmfiguren besitzen, anders als Theaterfiguren, eine Schwere- und Körperlosigkeit, die kein physisches Missgeschick als solches erscheinen lässt. Das hat ganz einfach damit zu tun, dass sie, anders als Theaterfiguren, zweidimensionale Wesen und damit vom Realen und Körperlichen abständiger als Theaterfiguren sind. Am deutlichsten ist die Körperlosigkeit der Filmfigur dort zu sehen, wo sie eine weitere Verfremdung erfährt: beim Zeichentrickfilm. Hier werden Figuren platt gewalzt oder es wird ihnen der Hals umgedreht, bis er sich zur Spirale aufrollt, ohne dass sie irgendwelchen Schaden nehmen. Wie bei einem mehrfach verdrehten Metallband springt im Zeichentrickfilm der verdrehte Hals in die Ausgangslage zurück. Man lacht in gleicher Weise darüber, wie die Figur sich verwickelt und verdreht, wie über die Elastizität, mit der sie sich wieder entwickelt. Michel Leiris berichtet in seiner Autobiographie, dass er als Kind geglaubt habe, in einem Theaterstück sterbe der Schauspieler.⁴³ Bei einem Zeichentrickfilm wäre er dieser Illusion nicht erlegen. Es ist die Eigenart des Theaterstückes, dass – unabhängig von seinem Inhalt – auf der Bühne ein Mensch aus Fleisch und Blut agiert, die ihm die größere Ernsthaftigkeit verleiht. Bei Goll begegnet Charlot, als er sich ins wirkliche Leben mischt, in der Figur eines Harlekins gleichsam sein fleischlicher Widerpart. Charlot sieht ihm eine Weile zu. Erst weint er, dann lacht er.⁴⁴

⁴² Zur Karriere des Schauspielers Chaplin, vgl. Nicole Vigouroux-Frey, "Naissance de Charlot: du Music-Hall au muet", in: Claudine Amiard-Chevrel (Hrsg.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, 2 Bde., Lausanne 1990, Bd. 1, S. 57-72.

⁴³ Vgl. Michel Leiris, *L'âge d'homme* (1939), Paris 1979, S. 45-46.

⁴⁴ Vgl. Y. Goll, *La Chaplinade*, Szene I, S. 111 (Regieanweisung): "D'un bras vigoureux, le Colleur d'affiches prend Charlot au collet et le plaque au mur tel une simple affiche. Charlot y reste collé. [...] (Il) rit, sourit, rit, sourit! Survient un vieil arlequin avec une longue barbe blanche, masque tolstoïen et sonnettes au col sali. Ici Charlot ne se maîtrise plus et commence à pleurer comme un enfant... puis après un instant, il se met à rire, il rit plus fort que jamais, il se tord, jusqu'à ce que le vieillard sourie avec lui... alors il se détourne et essuie une larme."

Charlot wird nicht nur trauriger, als er die Bühne betritt, er verwandelt sich auch vom Schauspieler in einen Dichter. Andere Dramen Golls handeln von einem vergleichbaren Wandel, wenn auch in umgekehrter Richtung. In *Celui-qui-ne-meurt-pas* (1920) verheißt ein Photograph dem Komponisten Sébastien Unsterblichkeit, wenn er sich von ihm ablichten lasse.⁴⁵ Freilich müsse er hierfür, im wörtlichen Sinne, sein Leben aushauchen.⁴⁶ In *Assurance contre le suicide* (1920) empfiehlt ein Journalist dem Redner Dr. Gulfstream, unmittelbar nach seinem Vortrag über die Zukunft der Menschheit Selbstmord zu begehen, um seiner Rede den gewünschten Nachdruck zu verleihen. Er selbst werde den Nachruf schreiben und ihm so zur Unsterblichkeit verhelfen.⁴⁷

Wie immer der Übertritt des Menschen (oder der Figur aus Fleisch und Blut) in ein anderes Medium gestaltet ist – ob so, dass Charlot zum Eigensten kommt, indem er vom Plakat auf die Bühne herabsteigt, oder umgekehrt so, dass Sébastien und Dr. Gulfstream sterben müssen, um Unsterblichkeit zu erlangen –, stets bezeichnet bei Goll die Sphäre der Öffentlichkeit und Medienrepräsentanz den Tod. Sie ist das Uneigentliche, eine schlechte, abklatschhafte Existenz im Ruhm.

So fortschrittsgläubig Goll also die neuen Medien auf technischer Ebene einsetzt, so auffällig widerstreitet diese technische Aufgeschlossenheit dem Gehalt der Stücke. Immer wieder wird in der Forschung deshalb auf den Romantizismus Golls verwiesen.

Nicht zu übersehen ist jedoch, dass Figuren wie Sébastien, Dr. Gulfstream oder der Student in *Mathusalem* groteske Züge tragen und eben deshalb nicht für eine Aufrechterhaltung des romantischen Ideals stehen können. Dr. Gulfstream, der Übermensch von morgen, ist gestern bereits gestorben.⁴⁸ Sébastien, dem großen Komponisten, wird vorgehalten, sein erfolgreiches Lied "Mon cœur, c'est une ruche" sei ein ehemaliges Volkslied, also ein Plagiat.⁴⁹

Der revolutionäre Student in *Mathusalem* erweist sich, als sich ihm die Gelegenheit bietet, so geldgierig wie jeder Kapitalist.⁵⁰

⁴⁵ Vgl. die Ausführungen, mit denen der Photograph Ballon sich bzw. seine Kunst Sébastien empfiehlt, in: Y. Goll, *Celui-qui-ne-meurt-pas*, S. 115f.: "Je suis photographe d'âmes. C'est-à-dire que je peux vous éterniser, sans douleur; vous continuerez à vivre dans les yeux et dans le souvenir de l'humanité, mais vous-même vous disparaîtrez [...]. Vous serez immortel au sens le plus chimique du mot, papier au bromure d'argent et acide chlorhydrique. Bref, je vous prends en photo. Sans douleur, oh! sans douleur! Vous vivrez éternellement [...]."

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 119 (Ballon zu Sébastien): "Cette petite lentille d'appareil photographique, là, sous mon plastron de chemise... prend vôte âme... Opération parfaitement indolore: mourez, je vous prie, et veuillez souffler votre précieuse âme dans la boîte..."

⁴⁷ Vgl. Y. Goll, *Assurance contre le suicide*, S. 141f. (der Journalist Camembert zu Dr. Gulfstream): "[...] mourez donc tout de suite, ce soir. Cela multipliera votre renommée par mille. Mort au champ d'honneur de l'humanité. [...] Votre nom vivra éternellement. Qu'est-ce qu'une vie humaine, de nos jours, sans l'accident mortel qui la complète? Personne ne croira en vous, si vous ne pouvez pas mourir pour ça. Le monde réclame des héros. Je vous le conseille amicalement: mourez! Monsieur le Public est encore là. Il pourra assister au spectacle. [...]. Discourez, d'abord, pendant la nuit entière. Ayez votre attaque au moment où l'on sort les journaux du matin. Vous pourrez entendre crier votre nom dans tous les bureaux de poste, dans toutes les épiceries, dans tous les cafés et sur tous les champs d'aviation!"

⁴⁸ Vgl. Y. Goll, *Assurance contre le suicide*, S. 147 (Le Journal du matin): "Edition spéciale! Le cas étrange du Docteur Gulfstream! Il était le surhomme de demain, et il est mort hier!"

⁴⁹ Vgl. Y. Goll, *Celui-qui-ne-meurt-pas*, S. 118 (Ballon): "Savez-vous que votre chanson populaire est un plagiat? Au temps où l'on était sentimental, elle était chantée par les petites grues et par les abeilles."

⁵⁰ Vgl. Y. Goll, *Mathusalem*, Szene IX, S. 85.

Keine Figur, auch kein Repräsentant des Idealen, entgeht bei Goll der alles zermalmenden Groteske – mit einer Ausnahme: der des Dichter-Clowns Charlot.⁵¹ Das hat naheliegende Gründe. Man kann und muss eine Figur nicht ins Lächerliche ziehen, die von sich aus schon, wenn auch in anderer als der grotesken Weise, lächerlich ist.

Nur unter dieser Konstellation kann sich in Ansätzen der lyrisch-romantische Anspruch der Dichtung gegen die Groteske, aber auch gegen die neuen Medien behaupten. Indem Goll dem Dichter das komische Mäntelchen einer Stummfilmfigur überwirft, kann er an dem alten Modell des Dichters festhalten, ohne sich seinerseits als rückständig darzustellen und der Lächerlichkeit preiszugeben.

Dieser Lesart antwortet Golls Einschätzung des Theaters: Die alten Institutionen und Rollen können, sowohl hinsichtlich ihres Gehalts wie hinsichtlich ihrer ästhetischen Technik, nur überleben in einer intermedialen Verschränkung mit den neuen.⁵² Der bühnentechnischen Adaptation filmischer Mittel auf dem Theater antwortet auf der Ebene des Sujets die Verkleidung des Dichters in eine Stummfilmfigur.

3 Literatur

Albersmeier, Franz-Josef, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*. Band I: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*, Heidelberg 1985.

Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992.

Béhar, Henri, "Regards sur Yvan Goll et les avant-gardes", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, S.83-99.

Bermann, Richard A., *Leier und Schreibmaschine*, in: Kurt Pinthus (Hrsg.), *Das Kinobuch (1913/14)*. Dokumentarische Neu-Ausgabe. Zürich 1963, S. 29-33.

Blüher, Karl-Alfred, "Robbe-Grillet: *La jalousie*", in: Klaus Heitmann (Hrsg.), *Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Düsseldorf 1975, Bd. 2, S. 281-297.

Brod, Max, *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten*, in: Kurt Pinthus (Hrsg.), *Das Kinobuch (1913/14)*. Dokumentarische Neu-Ausgabe. Zürich 1963, S. 71-75.

⁵¹ Vgl. hierzu auch Iwan Goll, "Apologie des Charlot", in: *Die Neue Schaubühne* 2 (1920), H. 2, S. 32: "Charlot ist der schamloseste aller Zeitgenossen: er besitzt nur einen Melonhut, nur ein winziges Rohrstockchen, auf dem er auszuruhen und sich zu stützen vorgibt, immer dasselbe Paar Schuhe mit den Bügeleisenfüßen, die er wie Kerkergewichte mit sich schleppt, der Engel, der ein Aviatiker zu werden verdiente! Bei jeder noch so imposanten Zeremonie: derselbe Aspekt. Charlot ist eben der logischste Mensch von heute. Es ist nichts ernst zu nehmen, und er grinst auf alles. Nichts existiert für ihn. Was Anstand, was Bruderliebe! – Ist er ein brutales Vieh ohne Moral? Niemand dachte noch an solche Blasphemie. Nein. Charlot ist ein guter Mensch. Er tötet zwar seinen Nächsten: aber dieser steht im nächsten Augenblick wieder auf. Er verlässt seine Geliebte und strolcht auf Monddächern herum. Er isst den Käse mit dem Messer. Er zeigt nicht den nötigen Ernst beim Ankauf einer Eisenbahnfahrkarte – aber das Publikum lacht, lacht sich tot. [...] Türme vermögen im Sturz seinen steifen Melonhut nicht einzudrücken. Expresszüge rasen unter seiner Hose weg: er sitzt seelenvergnügt mitten in der Welt und grinst. Er kämmt sich, grinst. Plötzlich ist er nicht mehr. Verschwand ohne Wehmut aus dem Leben dieser einen Viertelstunde, ohne Grund. Er kam ja ohne Grund auf die Welt! Wozu der ewige dramatische Knall."

⁵² Vgl. Iwan Goll, "Das Kinodram", S. 142f.: "Schon vertreibt und ersetzt das Lichtbildpalace das Staatstheater. Aber das Theater kann sich am Kino rächen, indem es diesen auffrisst, das heißt, ihn sich zu eigen macht. [...] – Auch das 'metaphysische Wort' wird nicht fehlen. Vertrauen wir auf den kommenden Erfinder, der uns das 'redende Kino' schenkt. Inzwischen hat aber der Dichter genug zu tun, das Szenario zu schreiben und in Grammophon zu diktieren. – Seine Aufstellung von Filmsituationen wird bewegte Dichtung sein. Seine Menschen, leibhaftig auf der Bühne, sprechen wie wir alle. [...] – So werden im Kinodram *alle* Künste mitwirken: es wird nicht nur Dichtung sein, sondern Malerei, Musik, Plastik, Tanz."

- Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.
- Goll, Yvan, *Mathusalem ou l'éternel bourgeois. Les Immortels*, Paris 1963
- Goll, Yvan, *La Chaplinade ou Charlot poète* (1920), in: *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Claire Goll und François Xavier Jaujard, Paris 1968, Bd. 1, S. 106-127.
- Goll, Yvan, "Surréalisme" (1924), in: *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Claire Goll und François Xavier Jaujard, Paris 1968, Bd. 1, S. 87-89.
- Goll, Iwan, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*. Mit vier Zeichnungen von Fernand Léger, Dresden 1920.
- Goll, Iwan, *Methusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*, hrsg. von Reinhold Grimm und Viktor Žmegač, Berlin 1966.
- Goll, Iwan, "Apologie des Charlot", in: *Die Neue Schaubühne 2* (1920), H. 2, S. 31-33.
- Goll, Iwan, "Das Kinodram", in: *Die Neue Schaubühne 2* (1920), H. 6, S. 141-143.
- Grimm, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, München 1982.
- Grimm, Reinhold/ Viktor Žmegač, "Materialien zum Verständnis des Textes", in: Iwan Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*. Text und Materialien zur Interpretation, hrsg. von Reinhold Grimm und Viktor Žmegač, Berlin 1966, S. 51-88.
- Heller, Heinz-B., *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen 1985.
- Leiris, Michel, *L'âge d'homme* (1939), Paris 1979.
- Lorang, Jeanne, "Yvan Goll et l'attrait des arts mineurs", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, S. 173-202.
- Lukács, Georg, "Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos" (1913), in: *Schriften zur Literatursoziologie* [= Werkauswahl Bd. 1], Darmstadt ⁵1972.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied ⁶1981 (¹1920).
- Mennemeier, Franz Norbert, "'Das wichtigste Element in der Kunst ist die Überraschung.' – Iwan Goll als Theaterautor", in: Franz Norbert Mennemeier/ Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen/ Basel 1994, S. 1-28.
- Plassard, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne 1992.
- Prawer, Siegbert S., "Vom 'Filmroman' zum Kinofilm", in: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einleitenden Essay von Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg, München 1995, S. 11-45.
- Rieser-Spriegel, Karin, *Untersuchungen zum dramatischen Werk Yvan Golls*, Salzburg/ München 1962.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963.
- Ronsin, Albert, "Yvan Goll et André Breton: des relations difficiles", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, S. 57-74.
- Valentin, Jean-Marie, "'Das neue Drama sei enorm!' – Surréalité et grotesque dans le théâtre d'Ivan Goll", in: *Etudes germaniques* 43 (1988), H. 1, S. 82-93.
- Valentin, Jean-Marie, "Le théâtre de Goll et sa modernité", in: Michel Grunewald/ Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern u.a. 1994, S. 161-171.
- Vigouroux-Frey, Nicole, "Naissance de Charlot: du Music-Hall au muet", in: Claudine Amiard-Chevrel (Hrsg.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, 2 Bde., Lausanne 1990, Bd. 1, S. 57-72.
- Z(ehder), H(ugo), "Zum Film", in: *Die Neue Schaubühne 2* (1920), H. 8, S. 218-221.