



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Théâtre du Grand Guignol“

Verfasserin

Bettina Lukitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.

A 317

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

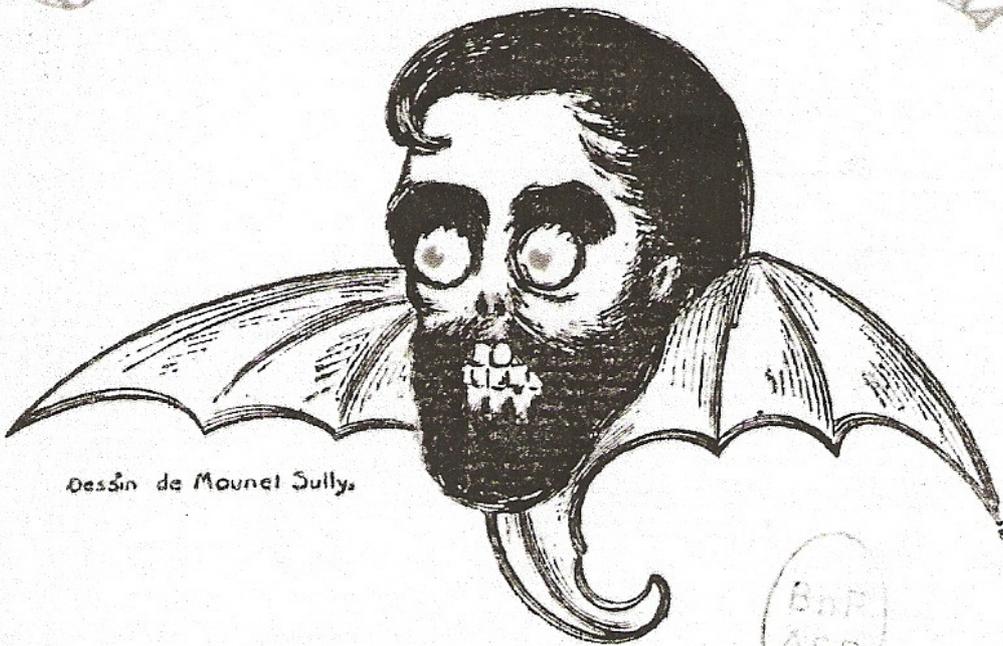


THÉÂTRE



DU

GRAND GUIGNOL



Dessin de Mounet Sully.



AA C. Choisy, Directeur **AA**

PRIX : 1 FR.

PROGRAMME

OFFICIEL

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG: FURCHT/ERREGENDES THEATER -----	5
1. HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG: -----	13
1.1 DIE POLITISCHE SITUATION WÄHREND DER BELLE ÉPOQUE-----	13
1.2 SOZIALE GEGEBENHEITEN-----	14
1.3 KULTURLANDSCHAFT-----	15
2. DIE GESCHICHTE DES THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL VON SEINER GRÜNDUNG 1897 BIS ZU SEINER SCHLIEßUNG 1962 -----	16
2.1 MAURICE MAGNIER UND DER „THÉÂTRE SALON“-----	16
2.2 OSCAR MÉTÉNIER-----	17
2.3 MAX MAUREY-----	20
2.4 CAMILLE CHOISY-----	25
2.5 JACQUES JOUVIN-----	28
2.6 EVA BERKSON UND ÄNDERE-----	29
2.7 DAS THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL INTERNATIONAL-----	34
3. DER EINFLUSS ÖRTLICHER GEGEBENHEITEN UND GESELLSCHAFTLICHER DISKURSE -	37
3.1 STANDORT UND SOZIALES UMFELD-----	37
3.2 EROTIK IM THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL-----	40
3.3 GESELLSCHAFTLICH-SOZIALE VERÄNDERUNG UND DEREN BEDEUTUNG IN DER DRAMATURGIE DER DRAMEN-----	45
3.4 THEMENKREISE DES GRAND-GUIGNOL-----	47
3.4.1 <i>Medizin und Psychologie</i> -----	47
3.4.2 <i>Die Geschichte der Internierung oder die Verstrickung von Wahnsinn und Verbrechen</i> ---	49
3.4.3 <i>Der Möder ist immer...der Arzt?</i> -----	52
3.4.4 <i>Krankheit</i> -----	53
3.4.5 <i>Kolonialpolitik und Exotizismus</i> -----	54
3.4.6 <i>Neue Technologien</i> -----	56
4. PROGRAMM- UND DRAMENSTRUKTUR -----	58
4.1 PROGRAMMGESTALTUNG-----	58
4.2 DIE KOMÖDIE AM GRAND-GUIGNOL-----	60
4.3 DRAMENSTRUKTUR-----	61
4.3.1 <i>Dramaturgie</i> -----	62
4.3.2 <i>Schauspielstil</i> -----	64
5. DAS ZUSAMMENSPIEL VON ÖRTLICHER UND THEATRALER INSZENIERUNG -----	66
5.1 DER BESUCH DES GRAND-GUIGNOLS – EIN EVENT-----	66
5.2 CHARAKTERISTISCHE EIGENHEITEN DER SPIELSTÄTTE-----	67
5.3 VISUELLE UND AUDITIVE ELEMENTE DES GRAND-GUIGNOL-----	70
5.3.1 <i>Zum Zusammenhang von Spezialeffekten und Ökonomie</i> -----	71
5.3.2 <i>Kategorien von Spezialeffekten</i> -----	74
5.3.3 <i>Licht und Schatten – die engsten Komplizen der Schauspieler</i> -----	76
5.3.4 <i>Auditive Ebene</i> -----	77
6. KULTUR- UND THEATERGESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND PRÄGUNG DES GRAND-GUIGNOL -----	79
6.1 SCHWARZE ROMANTIK-----	80
6.2 DAS MELODRAM UND DER BEGRIFF DER SENSATION-----	82
6.3 DER NATURALISMUS-----	85
6.4 DIE FAITS DIVERS-----	88
6.5 BÄNKELGESANG UND MORITAT-----	91
7. ZUM PUBLIKUM UND REZEPTIONSVERHALTEN AM THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL -----	92
7.1 REZEPTIONSVERHALTEN-----	94
7.2 DAS SPIEL MIT DEM PUBLIKUM-----	94
7.3 PRODUKTIVE REZEPTION-----	97

7.3.1 <i>Das Théâtre du Grand Guignol und der Film</i> -----	98
7.3.2 <i>Grand-Guignol im Zeitgenössischen Theater</i> -----	100
LITERATURLISTE -----	105
ZUSAMMENFASSUNG -----	111

Einleitung: Furcht/erregendes Theater

grand-guignolesque: schauerlich¹
grand-guignolesque: adj. Digne du Grand-Guignol;
d'une outrance ridicule, invraisemblable²

Spricht man vom Théâtre du Grand Guignol, ist ein Theater gemeint, das beginnend mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Angst und Schrecken verbreitete. Eine Bühne, die sich der szenischen Darstellung von körperlichen Misshandlungen unter Liebhabern wie Feinden, Verstümmelungen, brutalen Morden und Vergewaltigungen, kurz gesagt, dem weitreichenden Spektrum menschlichen Sadismus verschrieben hat und dies mit mehr oder weniger latenter Erotik anreicherte.

Genau genommen wird mit dem Begriff Grand-Guignol Spielstätte und zugleich ein Genre bezeichnet, welches sich durch die spezifische Form seiner Programmgestaltung und die Inhalte der gezeigten Dramen definierte.

Der Name Grand-Guignol ist jedoch (und dies gilt besonders für die französischsprachige Leserschaft) ein wenig irreführend, da der „Guignol“ gegenwärtig hauptsächlich als wesentlicher Darsteller im Kindertheater zugange ist, als das französische Pendant zum Kasperl. Warum sich das Grand-Guignol ausgerechnet auf diesen im heutigen Verständnis eher heiter besetzten Charakter beruft, begründet sich in dem revolutionären Potential für das dieser ursprünglich stand: Der Guignol wurde während der Arbeiteraufstände Anfang des 19. Jahrhunderts in Lyon entwickelt und fungierte als der Sprachführer der Arbeiterklasse und rücksichtsloser Kritiker des Systems.

Wie es jedoch dazu kam, dass der Handpuppenrebell Namensgeber des „Theaters der Angst“ wurde, ist auf den Begründer desselben zurückzuführen: Oscar Méténier³, sah sein Theater als eine Institution an, die ebenso im Zeichen der Rebellion und des Widerstands stand (vor allem gegen das bürgerliche Boulevardtheater) wie einst der Guignol in Lyon, weswegen er es zum erwachsenen Namensvetter des Puppentheaters ausrief.

¹ PONS Großwörterbuch Französisch-Deutsch
Stuttgart/Dresden: Ernst Klett Verlag 1996

² Le Nouveau Petit Robert
Paris: Dictionnaires Le Robert 2008 S. 1178

³ Vgl. Kapitel 1.2.1

Inhaltlich dem Genre wesentlich näher stehend als sein eigener Name, ist der Name der Straße, in der sich die Spielstätte des Grand-Guignol befand: Die Impasse Chaptal, heute rue Chaptal, Pigalle, erhielt ihren Namen von jenem Chemiker, der für die Kommerzialisierung der Salzsäure verantwortlich war⁴, ein schöner Zufall, wenn man bedenkt, dass ohne diese Erfindung wesentlich weniger Charaktere ihren Bühnentod gefunden hätten.

Der Gegenstand dieser Arbeit ist also im Wesentlichen ein Theatergenre, welches noch vor dem Horrorfilm Gewalt realistisch darzustellen vermochte, beziehungsweise sehr früh mit expliziten Gewaltdarstellungen arbeitete: In einem Wechselspiel von Voyeurismus und Sadismus, von Tragödie und Komödie, bediente das Grand-Guignol erfolgreich sein Publikum: Bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, wenige Jahre nach seiner Eröffnung, war es eine äußerst populäre Unterhaltungsform und kaum zwei Jahrzehnte später eine weltbekannte Touristenattraktion. Diesem rasanten Aufschwung folgte der langsame Niedergang des Theaters, der sich über drei Jahrzehnte unter wechselnden Direktionen dahinzog und mit der Schließung des Theaters 1962 sein endgültiges Ende fand.

Trotz des namentlichen Nahverhältnisses zum Figurentheater arbeitete das Grand-Guignol in den über sechzig Jahren seines Bestehens ausschließlich mit Schauspielern aus Fleisch und Blut. Sie präsentierten im Verlauf eines einzigen Abends mehrere kurze Dramen, von denen ungefähr die Hälfte Komödien und die andere Hälfte Horroddramen waren. Obwohl durch diese Programmgestaltung Heiterkeit ein wesentlicher Bestandteil des Abends war, zeichnet sich das Théâtre du Grand Guignol dadurch aus, dass es als ein Theater der Angst wahrgenommen wurde: Die Komödien waren nur funktionales Beiwerk, um die Dramaturgie des Abends und die emotionale Wirkung der Horroddramen zu verstärken.

Die Materiallage

Im Wesentlichen beruht die folgende Arbeit auf einigen wenigen selbstständigen Veröffentlichungen, die in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen sind: Zwar wurde bereits 1979 mit Rivière, François und Wittkop, Gabrielle: „Grand-

⁴ Pradier, Jean-Marie und Thomasseau, Jean-Marie: „Bon sang! Mais ça crève les yeux!“ In: Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836 S.98

Guignol“ ein Buch herausgegeben, welches sich zur Gänze mit dem Genre Grand-Guignol befasst, dieses aber nicht nach wissenschaftlichen Maßstäben behandelt.

Erst ab Mitte der Neunziger Jahre kann von einem Wiederaufkommen des Interesses am Gegenstand Grand-Guignol gesprochen werden, welches sich durch die Veröffentlichung mehrerer wissenschaftlicher Arbeiten zum Thema zeigt und auf wenige Länder konzentriert ist.

Der deutschsprachige Raum nahm in dieser Entwicklung keine Vorreiterrolle ein, was auch auf dem Umstand beruht, dass das Genre Grand-Guignol ein eher unbekanntes Phänomen darstellt. Dies kann unter anderem auf die Verbreitung des Grand-Guignols noch während seines Bestehens⁵ und die Tatsache zurückgeführt werden, dass lediglich in England und Amerika Theater gegründet wurden, welche sich dem Genre verschrieben und ihm so eine theatergeschichtliche Relevanz zukommen ließen.

Bis auf einige wenige unselbstständige Veröffentlichungen wie beispielsweise Tom Gunnings Beitrag "Horror Vacui. André de Lorde und das Melodram der Sensationen."⁶ blieb so Karin Kerstens und Caroline Neubaurs Publikation „Grand Guignol: Das Vergnügen tausend Tode zu sterben. Frankreichs blutiges Theater“⁷ das einzige deutschsprachige Werk zum Thema.

Es ist im wesentlichen eine Sammlung französischer Originaltexte, welche ins Deutsche übersetzt und mit einer Reihe von Beiträgen angereichert wurden, welche sich mit dem näheren Umfeld der Thematik von Grausamkeit und Schaulust befassen. Einen vollständigen Überblick über die Geschichte und Entwicklung der Institution Théâtre du Grand Guignol gibt dieses Buch allerdings nicht, weswegen für die vorliegende Arbeit vornehmlich die aktuellen Veröffentlichungen aus dem französischen und dem englischen Sprachraum benutzt wurden.

Von den wenigen selbstständigen Veröffentlichungen zum Theater des Schreckens steht Agnès Pierrons „Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la belle Époque“⁸

⁵ Vgl. Kapitel 2.7 Das Théâtre du Grand Guignol international

⁶ Erschienen in Cagnelli, Christian und Palm, Michael [Hg.] „Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film“

Wien: PVS-Verleger 1994

⁷ Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1976

⁸ Paris: Éditions Robert Laffont 1995

als umfangreichstes Werk im Mittelpunkt dieser Arbeit. Dieses Buch inkludiert neben einer großen Anzahl von Dramen des Grand-Guignol auch eine Reihe von Fotografien sowie Abdrucke von begleitenden Texten über das Theater, welche von Zeitgenossen wie der Schauspielerin Paula Maxa verfasst wurden.

Neben diesem Werk beruft sich die Diplomarbeit auf die Veröffentlichung von Richard J. Hand und Michael Wilson, die in „Grand-Guignol: The french theatre of horror“ ein wesentliches Augenmerk auf die Aufführungssituation und das Schauspiel am Grand-Guignol legten und ebenso wie Pierrons Werk eine Reihe von Dramen miteinschließen. Die dritte eigenständige Veröffentlichung ist Mel Gordons “The Grand Guignol. Theatre of fear and terror“⁹ aus dem Jahr 1997, welches ebenso wie die anderen Publikationen einen geschichtlichen Einblick in dieses einst populäre Theaterphänomen gibt und zusätzlich eine Reihe von Zusammenfassungen von Dramen des Genres beinhaltet.

Um dem Gegenstand Genüge zu tun, war es mein Wunsch, nicht nur anhand von Sekundärwerken zu arbeiten, sondern auch eine Annäherung anhand originaler Materialien zu wagen, sprich, von Programmen und Bildern des Theaters und nicht zuletzt auch den Ort in Paris kennenzulernen, an den das Genre solange gebunden war.

In der Bibliothèque nationale de France wurde ich in Form von Programmheften und Fotografien fündig, die dort in einer großen Anzahl vorhanden sind, was dem Umstand zu verdanken ist, dass der Dramatiker par excellence, André de Lorde, langjähriger Mitarbeiter in der Bibliothèque de L’Arsenal war.

Ein Monat intensiver Recherche reichte zwar zur Sichtung mir bis dahin unbekannter Sekundärwerke wie jener von Rivière und Wittkopp oder Fernando Arrabals [ed.] spezieller Grand-Guignol Ausgabe von “Le théâtre”¹⁰, Originalprogrammen und Erstveröffentlichungen von Dramen, nicht aber um auch nur einen Bruchteil der Informationen, welche auf Mikrofilm gespeichert sind, zu bewältigen.

Neben vielen neuen Erkenntnissen zum Genre ermöglichte es mir die Arbeit in Paris jedoch, viele gedanklichen Fäden zusammenzuführen und Fragen zu Ursachen von gewissen Entwicklungen zu klären, welche sich durch die Ansicht von

⁹ New York: Da Capo Press (Revised Edition)

¹⁰ Nr. 2, Paris: Bourgois, Christian [ed.] 1969

Sekundärwerken alleine nicht hätten klären lassen. Ich konnte mit einer Fülle an neuen Informationen, Fotokopien von Bildern sowie der Grand-Guignol Ausgabe von „Europe. revue litteraire mensuelle“¹¹ welche verschiedenste Zugänge zum Grand-Guignol beinhaltete und mir in weiterer Folge gute Dienste leistete, zurückkehren.

Neben dem Parisaufenthalt war auch ein Kurzaufenthalt in London hilfreich, wo ich in der British Library mehrere englische Grand-Guignol Dramen sichten konnte, sowie auf das neueste Werk der Autoren Richard J. Hand und Michael Wilson aufmerksam wurde: „London’s Grand Guignol and the Theatre of Horror“¹². Eine weitere Veröffentlichung, deren Inhalt weit über die Grenzen meines Diplomarbeitsthemas hinausgegangen wäre, da die Unternehmung völlig eigenständig (und unabhängig) vom französischen Théâtre du Grand Guignol agierte und so auch die diffizilen Umstände der englischen Theaterrezeption und -zensur reflektierte, die zwar faszinierend, aber in ihrer Darstellung zu weitläufig gewesen wären, um ihr in dieser Arbeit einen Platz einzuräumen.

Zur Forschungsfrage

In welchen Ausmaßen sich diese Arbeit dem Thema Grand-Guignol widmet, soll im Folgenden beschrieben werden, da das ursprüngliche Konzept sich vor allem in Fragen der Ausdehnung einzelner Aspekte teils vom nun vorliegenden Produkt unterscheidet.

Mein Einstieg in die Thematik erfolgte durch die Erwähnung dieses Genres in der Übung „Filmische Signaturen des Schreckens“ von Thomas Ballhausen. In Zusammenhang mit dieser Lehrveranstaltung stand auch mein ursprünglicher Anspruch, das Théâtre du Grand Guignol als ein Missing Link zwischen der Gothic literature und dem modernen Horrorfilm zu positionieren. Aus heutiger Sicht betrachtet, war das ein hoch gestecktes und möglicherweise sogar aussichtsloses Ziel für eine Diplomarbeit. Glücklicherweise stellte sich während der Literatursichtung heraus, dass diese Aufgabe nicht ohne fundiertes Wissen zum Théâtre du Grand Guignol selber zu bewältigen gewesen wäre.

¹¹ n° 835-836: Sade/Le Grand-Guignol
Paris: Europe 1998

¹² Exeter: University of Exeter Press 2007

Gleichzeitig offenbarte meine Arbeit an diesem Thema, dass das Grand-Guignol im deutschen Sprachraum ein nahezu unbekanntes Phänomen war, wenngleich das Thema selber durchaus großes Interesse hervorrief. Vor allem unter Studienkollegen faszinierte diese Theater, welches an den Grenzen des sogenannten guten Geschmacks agierte und für viele eine bis dato unbekannte Variable in der Theatergeschichte darstellte, doch eine nähere Beschäftigung wurde oft aufgrund sprachlicher Barrieren nicht in Erwägung gezogen.

Ermutigt von der Tatsache, dass nur ein Teil der Literatur in französischer Sprache verfasst war und ein Großteil der Informationen auch in mir geläufigerem Englisch zur Verfügung stand, sah ich die sprachliche Komponente der Arbeit als Herausforderung an, die nach Bewältigung trachtete:

Ich beschloss, das Konzept, welches ursprünglich nur zu einem Drittel die Beschreibung geschichtlicher Aspekte beinhalten sollte und sich in den anderen Teilen der Vorgeschichte des Theaters, seinen Wurzeln in der Literatur und anderen Theaterbewegungen und seiner produktiven Rezeption in Form von Horrorfilmen widmen sollte, zu ändern.

Das Konzept beinhaltete schließlich die komplette geschichtliche Aufarbeitung des Grand-Guignols, seine Entwicklung als Institution und als Genre. Die Diplomarbeit soll die verschiedenen Aspekte aktueller eigenständiger und uneigenständiger Publikationen sinngemäß für den deutschsprachigen Leser zusammenführen und nur noch in Form eines Ausblicks auf die Einflüsse des Genres auf den Film und das zeitgenössische Theater verweisen. Jener Teil der Arbeit, der sich mit dem Genre ähnlichen Formen in Literatur und Theater beschäftigt, blieb weiterhin Teil des Konzepts, allerdings in einer reduzierteren Form als eigentlich geplant, da das Théâtre du Grand Guignol ein umfangreicherer Forschungsgegenstand war, als es zu Anfang den Eindruck machte.

Dabei bin ich inhaltlich wie folgt vorangegangen: Die Aufarbeitung des Genres Grand-Guignol erfolgt unter einer Annäherung an die Umstände, in der sich die französische Gesellschaft während der Gründung des Theaters befand und orientiert sich dabei an sozialen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen, welche insbesondere die Gründerjahre des Theaters betreffen.

Diesen Schilderungen folgt der Teil der Arbeit, welcher die Institution und die Direktoren, Dramatiker und Mitarbeiter beschreibt, die das Genre in seiner Entwicklung formten und prägten. Abgeschlossen wird dieser Teil mit einer Untersuchung seiner internationale Verbreitung anhand der Auslandstourneen.

Im anschließenden Teil werden die Charakteristika der Spielstätte und des Genres beschrieben, welche einerseits durch seinen Standort, andererseits stark von populären Diskursen seiner Zeit bestimmt waren. Einzelne Kapitel widmen sich speziellen Themenfeldern, welchen besondere Behandlung durch das Grand-Guignol zu teil wurde, wie beispielsweise der medizinischen Wissenschaft oder seiner Affinität zu neuen Technologien. Dem folgt eine genaue Beschreibung der Programmgestaltung, die Umstände ihres Oszillierens zwischen Tragödie und Komödie, sowie die diffizile Rolle, die die Komödie selber am Theater der Angst inne hat. Die originäre Inszenierung von Setting und der Inszenierung auf der Bühne selbst nimmt die darauffolgenden Kapitel in Anspruch und gibt weiters Auskunft über welche Möglichkeiten dieses Pariser Kleinsttheater verfügte. Es beinhaltet desweiteren Beschreibungen von Spezialeffekten und den Schwierigkeiten ihrer Durchführung, die durch Dramaturgie des Stücks und von Pausen ununterbrochenem Spiel entstand.

Nachdem der Gegenstand des Interesses in all diesen Aspekten beschrieben wurde, ist dem zweiten Teil der Arbeit der Einbettung des Grand-Guignols in die Kulturgeschichte gewidmet. Seine starke Orientierung an bestehenden und vorangegangenen Bewegungen in Theater, Literatur und populärkulturellen Phänomenen des 19. Jahrhunderts wird unter Betonung von Analogien und Differenzen zwischen einzelnen Genres und dem Théâtre du Grand Guignol aufgezeigt. Dieser geht in den dritten Teil der Diplomarbeit über, der sich dem Rezeptionsverhalten am Grand-Guignol widmet und darüber hinaus dieses Verhalten mit jenem vergleicht, welches der Rezeption von Horrorfilmen ähnelt.

Die Arbeit schließt mit einer kurzen Vorschau auf die Möglichkeiten, die das Grand-Guignol Film und Theater aufgezeigt hat und schafft einen Ausblick auf die produktive Rezeption des Grand-Guignols in Theater und Film der Gegenwart.

In einem letzten Hinweis hinsichtlich der verwendeten Terminologie möchte ich die Einleitung an dieser Stelle schließen: Der Begriff „realistisch“ in Hinsicht auf die Darstellung des Bühnenbilds des Grand-Guignol, wird in folgender Arbeit im Sinne von „realitätsgetreu“ verwendet und unterscheidet sich in der Verwendung des Begriffs „naturalistisch“, welcher insbesondere im Zusammenhang mit der Frühphase des Théâtre du Grand Guignol vorkommt und von deren Darstellungsweisen sich das Grand-Guignol bereits zur Jahrhundertwende emanzipiert hat. „Naturalistisch“ wird hier als der naturalistischen Bewegung nahestehend verstanden, welche sich durch die Verwendung einer Alltagssprache und eines möglichst realitätsgetreuen Bühnenbilds ohne dekorative Elemente auszeichnete.

1. Historische Kontextualisierung:

1.1 Die politische Situation während der Belle Époque

Die historische Ära, in welcher die Geburtsstunde des Grand-Guignol 1897 liegt, wird als Belle Époque bezeichnet und umfasst einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914.

Die genaue Datierung des Anbeginns der Epoche ist vage, da verschiedene Ansätze miteinander konkurrieren und von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹³ bis zur Jahrhundertwende reichen. Da die Gründung des Grand-Guignols kurz vor eben jener liegt, ist insbesondere das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts für diese Untersuchung von Bedeutung.

Die Belle Époque wird als eine Zeit des Friedens und Wohlstands, der kulturellen Blüte und gesellschaftlichen Weiterentwicklung beschrieben, welche bei genauerer Betrachtung jedoch auch massive innen- und außenpolitische Krisen beinhaltet. Die Dreyfussaffäre, welche die Politik Frankreichs über den Zeitraum von 1894 bis 1899 beschäftigte, zog starke Polarisierungen innerhalb der französischen Gesellschaft nach sich. Diese kulminierten nicht zuletzt in einer Intervention des naturalistischen Schriftsteller Émile Zola. Diese innenpolitische Krise zog noch Jahre nach ihrem Abschluss Konsequenzen nach sich, unter anderem auch in der Trennung von Kirche und Staat 1905.

Auch außenpolitische Krisen die Kolonialpolitik betreffend, wie der Fashoda Vorfall 1898¹⁴, welcher einen Interessenskonflikt zwischen Frankreich und Großbritannien bezeichnet und nur aufgrund diplomatischer Interventionen Englands keinen Krieg auslöste, überschatteten die Belle Époque. Diese Entwicklungen beeinflussten nicht nur die Gesellschaft, sondern auch deren soziokulturelle Entwicklung in den darauf folgenden Jahrzehnten.

¹³ Hartmann, Peter C.: „Geschichte Frankreichs“
München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1999

¹⁴ Hand, Richard J. und Wilson, Michael: „Grand-Guignol: The french theatre of horror“
Exeter: University of Exeter Press 2002 S.15

1.2 Soziale Gegebenheiten

Die zweite Welle der industriellen Revolution verursachte tief greifende Veränderungen im Lebensraum des Menschen und brachte maßgebliche Erneuerungen in Wissenschaft, Technik und Medizin hervor: „Die Anwendung der Elektrizität zur Kraftübertragung, zu Transportzwecken, im Nachrichtenwesen (Telegraph und Telephon), zur Heizung und Beleuchtung revolutionierte alle Lebensformen.“¹⁵

Trotzdem profitierten nur kleine Teile der Bevölkerung von den Neuerungen jener Zeit, die breite Masse an Arbeitern in den Städten litt nach wie vor unter den schweren Arbeitsbedingungen. Arbeitstage von 10 bis 15 Stunden waren immer noch die Regel und gesetzliche Entlastungen wie die Wochenendruhe, 1906 von den Arbeiterbewegungen erkämpft, wurden nur mancherorts von den Unternehmern eingehalten.¹⁶

Die Benachteiligung der Unterschicht im Bildungswesen war ebenso eklatant, und bei Frauen noch stärker ausgeprägt als bei Männern. Sie resultierte aus den starken Klassenunterschieden, welche die Gesellschaft nach wie vor spalteten.¹⁷

Dem bestimmenden Bürgertum, welches von den technologischen, wissenschaftlichen und medizinischen Fortschritten profitieren konnte, stand eine Gesellschaftsschicht gegenüber, welche unter schlechten Bedingungen in ärmlichsten Verhältnissen leben musste.

Diese gesellschaftlichen Divergenzen zwischen Arm und Reich, Arbeiter und Bürger nährte nicht nur das kriminelle Klima innerhalb der Slums von Paris, sondern auch die Themen in Literatur und Avantgardetheater. Das Milieu der Unterschicht und dessen Auswegslosigkeit inspirierten, angefangen bei Émile Zola über André Antoine bis hin zu Oscar Méténier, eine ganze Reihe von Literaten und Dramatikern. Die Milieustudien, welche ausgehend von den Autoren innerhalb der Unterschicht betrieben wurden, bezweckten jedoch nicht die selbstlose Anprangerung solcher Lebensumstände oder der politisch Verantwortlichen. Da auch die Produzenten der

¹⁵ Suchanek-Fröhlich, Stefan: „Kulturgeschichte Frankreichs“
Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1966 S.652

¹⁶ ebenda S.657

¹⁷ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.15

naturalistischen Strömung selten aus der beschriebenen Unterschicht stammten, ist dem Genre ein gewisses Maß an Voyeurismus nicht abzusprechen.

1.3 Kulturlandschaft

Im Gegensatz zu den drastisch-realistischen Schilderungen der naturalistischen Literatur und in Folge des naturalistischen Theaters steht das Boulevardtheater des vorherrschenden Bürgertums.

Dessen Erfolg steht in engem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Weiterentwicklung und den Vorteilen, welche dadurch für die Bourgeoisie entstanden: Wohlstand und Fortschritt führten zur Ausformung einer Geisteshaltung, welche das Theater in erster Linie als einen Ort der Entspannung ansah, der Komfort bieten sollte.¹⁸ Die Autoren dieses dramatischen Genres arbeiteten mit großer Rücksicht auf den Publikumsgeschmack und unter strenger Einhaltung moralischer und ästhetischer Konventionen.

Verlangt wurde nach einem Theater, welches keinen Widerstand leisten, sondern leicht konsumierbar und angenehm sein sollte. Diese Anpassung an Geschmack und Konvention führte zur Verdrängung der gesellschaftlichen Realität und dem, was Hand und Wilson „bourgeoisen Eskapismus“¹⁹ nannten. Edmond Rostands sehr erfolgreiches Werk „Cyrano de Bergerac“ (1897) wird als berühmtes Beispiel des Boulevardtheaters oft genannt²⁰ und zeigt auf, welche Theaterströmungen im Gründungsjahr des Théâtre du Grand Guignol und zeitgleich mit naturalistischen Tendenzen vorherrschten.

Dem Boulevardtheater entgegen arbeitete die eben genannte naturalistische Strömung, welche zuerst vor allem eine literarische Bewegung war. Verglichen mit dem bürgerlichen Unterhaltungstheater ist der Naturalismus eine wesentlich jüngere Tendenz im französischen Theater. Während das Boulevardtheater seit König Ludwig Philipp existierte und bis in die erste Phase der 3. Republik andauerte²¹, setzte ein literarischer Naturalismus erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein. Auf der Bühne ist dessen Einfluss erst ab der Inszenierung von Zolas „L'assommoir“ (1877) bemerkbar. Allgemein lässt sich die Bewegung durch

¹⁸ Grimm, Jürgen: „Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930“
München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1982 S.20

¹⁹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.16

²⁰ vgl. Grimm, Jürgen, 1982 S. 20, und Richard J. Hand, Michael Wilson, 2002 S.15

²¹ Grimm, Jürgen, 1982 S.20

Émile Zolas Forderung nach „vérité“ charakterisieren, womit die „[...]Erfassung der gesamten geschichtlichen und sozialen Wirklichkeit ohne standesbedingte ästhetische und moralische Restriktionen.“²² gemeint war.

In Zusammenarbeit mit Émile Zola begründete der Angestellte einer Gasgesellschaft, André Antoine 1887 das „Théâtre Libre“. Hier wurde mit den Konventionen von Klasse, Sprache, Handlung und Bühnenbild in revolutionärer Weise gebrochen: André Antoine stellte Laien ohne Konservatoriumsausbildung ein und schaffte einen künstlerischen Freiraum bezüglich der Darstellung von Milieu und Mensch, von dem schlussendlich auch das Théâtre du Grand Guignol profitieren konnte.

Dieses darum als direkten Abkömmling der naturalistischen Bewegung zu sehen wäre falsch, da das Grand-Guignol lediglich in seiner Frühzeit eine sozialkritische Komponente aufweisen kann.

Es vereint interessanterweise viele verschiedene Theaterkonzepte, wobei die eskapistische Tendenz des Boulevardtheaters sich ebenso wiederfindet wie eine naturalistische Gestaltung in Spezialeffekten und Bühnenbild.

Dass Oscar Méténier, der Begründer des Genres Grand-Guignol, ursprünglich Stücke für das naturalistische Theater André Antoines schrieb, ist entscheidend für die Entwicklung des Grand-Guignol, wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

2. Die Geschichte des Théâtre du Grand Guignol von seiner Gründung 1897 bis zu seiner Schließung 1962

2.1 Maurice Magnier und der „Théâtre Salon“

1896 wurde die spätere Spielstätte des Théâtre du Grand Guignol in der Impasse Chaptal erstmals als Theater genutzt: Henri Ludo erwarb das ehemalige Atelier des Malers Georges Rochegrosse im Jahr 1895, transformierte es in ein Theater und gab ihm den Namen „Le Théâtre-Salon“. In Zusammenarbeit mit Maurice Magnier, dem Herausgeber eines wöchentlich erscheinenden Magazins mit Namen „L'Événement“²³

²² Grimm, Jürgen, 1982 S.23

²³ Deák, František: „Théâtre du Grand Guignol“ In: The Drama review, Vol. 18, No.1, Popular Entertainments, März 1974, New York: School of Arts, New York University S.34

der als Direktor des Theaters fungierte, etablierte er eine intime Spielstätte, die am 16. Mai 1896 eröffnet wurde.²⁴

Dass Maurice Magnier²⁵ unter anderem als Hervorbringer der „spectacles coupés“²⁶ bezeichnet wird, liegt an der Art der Programmgestaltung des Théâtre-Salons. Das Programm beinhaltete neben Pantomimen kurze Komödien, pièces noirs, Lesungen von Gedichten und Saynètes. Trotz des angeblichen Erfolgs des Unternehmens sowohl bei der Presse als auch beim Publikum, stellte das Theater laut dem Schauspieler Séverin nach nur fünfzehn Tagen wieder seinen Betrieb ein. Aus welchem Grund ist nicht bekannt, in seiner Biographie hält er sich über die Ursache bedeckt.²⁷

Die genaueren Umstände werden auch durch die Tatsache nicht klarer, dass ein Programmzettel des Théâtre-Salons vom Oktober 1896 das Spektakel zur Wiedereröffnung präsentiert, also mehrere Monate nach der angeblichen Schließung des Etablissements. Neben dem Einakter „La Main Gauche“ von Maurice Magnier gehört unter anderem auch ein Vortrag seiner Gedichte, eine Komödie von Jean Germain „Les Moustaches“ sowie eine Ausstellung im Foyer des Theaters zum Programm. Die Frage, ob diese Aufführung auch stattgefunden hat, ist leider nicht zu klären, ebensowenig wie die Rolle des Eigentümers Henri Ludos. Dieser wird auch noch im Jahr 1897 in den Programmen des Théâtre du Grand Guignol als Direktor angeführt, wenngleich die Sekundärliteratur von Oscar Méténier als alleinigem Inhaber des Théâtre du Grand Guignol spricht.

2.2 Oscar Méténier

Jener eben genannte Oscar Méténier (1859-1913) ist eine exzentrische Figur in der Theaterlandschaft Ende des 19. Jahrhunderts: Ursprünglich arbeitete er für die Polizei als „chien de commissaire“, eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Posten des Sekretär des Polizeikommissars. In dieser Funktion musste er unter anderem auch die zu Tode Verurteilten begleiten, ein Umstand, den er später auch in seiner Rolle als Theaterdirektor ausnutzte, indem er bereits beim Betreten des

²⁴ Programme Théâtre-Salon
vgl. auch Pierron, Agnès [ed.]: „Le Grand Guignol. Le theatre des peurs de la belle Époque“
Paris: Éditions Robert Laffont 1995 S. X

²⁵ Maurice Magnier war der Bruder von Pierre Magnier, dem Partner von Sarah Bernardt.
Vgl. auch Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. X

²⁶ Arrabal, Fernando: „Le théâtre“ No. 2, Bourgois, Christian [ed.], Paris: 1969 S. 74

²⁷ Zitiert nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. X

Theaters makabere Anekdoten über die letzte Hinrichtung erzählte. Diese Form von Selbstinszenierung trug große Teile zur Mythenbildung um das Grand-Guignol bei, wie zahlreiche Schilderungen seiner Erscheinung beweisen. Seine Nachfolger erkannten das ökonomische Potential dieses Auftretens und entwickelten daraus relativ früh Marketingstrategien, die auf Skandalen basierten.

Méténier verfügte durch seinen Posten bei der Polizei über ein breites Wissen der Pariser Unterwelt, der Lebensumstände der niedersten Klassen und ihrer Sprache, des Argot. Er war auch Verfasser diverser „romans judiciaires“²⁸ und betätigte sich journalistisch für Boulevardzeitungen wie „Gil Blas“ und „Journal“²⁹, in denen er seine Erfahrungen in der Pariser Unterwelt verarbeitete.

Der Gründung des Théâtre du Grand Guignol ging die Partizipation Météniers im naturalistischen Theater André Antoinés, dem Théâtre Libre (gegr. 1887) voraus. Er war Mitbegründer dieses Theaters³⁰ und verfasste eine Reihe von comédies rosses³¹. Sie waren reißerische Schilderungen des Milieus der Pariser Unterwelt unter Verwendung seiner Umgangssprache, des Argot, und zeigten nicht ohne Voyeurismus die Misere der Arbeiterklasse, des am stärksten benachteiligten Teiles der Bevölkerung. In der Konstruktion dieser comédies rosses legte er den Grundstein für ein Genremerkmal des Grand-Guignol: „[...]rarely longer than fifteen minutes, but lurid and effective.“³² Damit etablierte er bereits am Théâtre Libre das Prinzip der Ein- und Zweiakter, auf denen die Programmgestaltung des späteren Théâtre du Grand-Guignol aufbaute. Er brüskierte die Zensur und Teile des Publikums mit der Darstellung von brutalen Morden in kriminellem Milieu und der satirischen Behandlung bürgerlicher Moralvorstellungen. „En famille“ (1887) beispielsweise, zeigt ein Familientreffen von zwielichtigen Gestalten: Der Vater ist ein Hehler, die Tochter eine Prostituierte und der Sohn ein Zuhälter, das Gespräch dreht sich um die Hinrichtung eines seiner Freunde, welche in aller Detailliertheit geschildert wird. Das Stück erhielt Aufführungsverbot, wurde jedoch im Jahr 1898 am Théâtre du Grand Guignol wieder ins Repertoire aufgenommen.

²⁸ Siehe Pierron, Agnès [ed.], 1995 S.VI

²⁹ Deák, František, 1974 S.35

³⁰ Gerould, Daniel: „Oscar Méténier and „Comédie Rosse“: From the Théâtre Libre to the Grand Guignol“ In: The Drama Review, Vol. 28, No. 1, French theatre, New York: Frühling 1984 S.16

³¹ Henry Beques zählt als Schöpfer dieser Gattung: „Der Begriff, dessen Adjektiv Lehnwort des deutschen „Roß“ in seiner pejorativen Bedeutung ist, meint ein Bühnenstück, das durch beißende Gesellschaftssatire gekennzeichnet ist.“ Grimm, Jürgen, 1982 S. 28

³² Gordon, Mel: „The Grand Guignol. Theatre of fear and terror“ New York: Da Capo Press 1997 (Revised Edition) S. 13

Dass André Antoine, der »[...]obsédé par la nouveauté et terrorisé par la moindre signe de saturation;[...]«³³ bald das Interesse am Genre der comédies rosse verlor, führte zu einem Ende der Zusammenarbeit zwischen ihm und Oscar Méténier. Erschwerend kam auch der finanzielle Bankrott des Unternehmens „Théâtre Libre“ 1893 hinzu, was Méténier mitunter auch dazu bewogen hat, ein eigenes Theater zu gründen, um dort seine Dramen zu inszenieren.

Am 13. April 1897 eröffnete Oscar Méténier im vormaligen Théâtre-Salon das Théâtre du Grand Guignol mit einem Programm bestehend aus sieben kurzen Stücken: Der Prolog „Boniments de Mademoiselle Guignol“ von Hugues Delorme, „Coup de Fusil“ und „Monsieur Badin“ von Georges Courteline, dessen Werke bereits im Théâtre-Salon von Maurice Magnier aufgeführt worden waren, „Sans Dot“ und „Leur Frère“ von Jean Lorrain sowie zwei Stücken Oscar Méténier selbst, „La Brême“ und „Mademoiselle Fifi“³⁴. Er etablierte damit ein Programm, das in den folgenden Jahren zu einer fixen Formel des Grand-Guignol entwickelt werden sollte: „Short comedies would alternate with *rosse* plays. Each would intensify the other, like „hot and cold showers“.³⁵

„Mademoiselle Fifi“, eine Adaption nach Maupassant mit einer Prostituierten als Protagonistin, führte bei seiner Aufführung zu einem Eklat, es folgte ein Verbot des Stückes durch die Polizeipräfektur. Das oftmalige Ringen mit der Zensur führte später auch zur Gründung eines eigenen Journals, des „Grand-Guignol“. Oscar Méténier nutzte es als Sprachrohr, um seine Position gegenüber der Zensur zu festigen und um den Anspruch der „vérité“ zu untermauern, welchen er durch die Aufführung seiner comédies rosses erhob. „Grand-Guignol“ erschien erstmals am 8. Jänner 1898, es folgten sechs weitere Ausgaben bis 19. Februar desselben Jahres. Oscar Méténier förderte und nutzte von Anbeginn des Theaters die Atmosphäre des Verbotenen, die durch die Interventionen der Zensur entstand. Ein Konzept, das auch die nachfolgenden Direktoren, insbesondere Max Maurey weiterverfolgten. Aus unbekanntem Gründen endete der Theaterbetrieb am 4. Juni 1897 und wurde erst wieder im Jahr 1898 unter dem neuen Direktor Max Maurey aufgenommen.

³³ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. III

³⁴ Deák, František, 1974 S. 35

³⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 16

2.3 Max Maurey

„Les murs étaient comme imprégnés de Max Maurey. Il avait laissé une marque ineffaçable.“³⁶

Paula Maxa über Max Maurey

Der Nachfolger von Oscar Méténier war Max Maurey, er gilt als wesentlicher Entwickler des Konzepts hin zu einem Horrortheater. Unter seiner Intendanz formte sich das Programm des Théâtre du Grand Guignol zu dem eigenen Genre mit der speziellen Charakteristik des Theaters der Angst heraus. Die Programmierung des Théâtre du Grand Guignol und das ihm zugrunde liegende Prinzip der *douche écossaise* gewann ab dem Zeitpunkt seiner Direktion stärker an Profil und wurde als Instrument zur Partizipation des Publikums erkannt und genutzt. Zu Beginn seiner Direktion setzte Max Maurey zunächst die Arbeit Météniers fort, indem er weiter Stücke aufführte, die in der Tradition des Naturalismus standen, ehe zur Jahrhundertwende langsam eine Entwicklung in Richtung Horrortheater einsetzte.

Ursprünglich von Beruf Ingenieur, wandte sich Max Maurey erst dem Journalismus und dann dem Theater zu. Während seiner journalistischen Tätigkeit arbeitete er für die Medien „Gil Blas“ und „Journal“, aber auch bei „L'Evenement“, dessen Herausgeber der erste Betreiber des kleinen Theaters war - Maurice Magnier.³⁷ Dass Max Maurey bereits vor der Übernahme des Théâtre du Grand Guignol in der Theaterbranche tätig war, ist bekannt, „[...]principalement, auteur de levrets d'opérettes, de revues, de ballets, de pantomimes [...]“³⁸ allerdings machte er sich erst mit der Leitung des Theaters der Angst einen Namen. Er führte das Theater von 1898 bis 1914 und machte es durch eine Kombination aus Marketingstrategien, der Förderung von neuen Dramatikern und rigidem Führungsstil zu einem populären Unterhaltungstheater.

Während Oscar Méténier hauptsächlich an der Darstellung von „la tranche de vie“³⁹ interessiert war, erkannte Max Maurey das Potential krass-veritistischer Bühnendarstellungen die diesen anheim waren und erschuf daraus das „slice of death“-Drama⁴⁰, welches auf der Erzeugung von Horror und Angst basierte. Die Begriffe „thrill“ und „sensation“, wie sie in Zusammenhang mit den *comédie rosse-*

³⁶ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1383

³⁷ Ebenda S. VII

³⁸ Ebenda S. VII

³⁹ Ebenda S. VI

⁴⁰ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 18

Stücken⁴¹, aber auch in der Theorie des Melodrams verwendet werden, bekamen in seinem Theater zentrale Bedeutung. Seine Formel in der Konstruktion der Grand-Guignol Dramen verband die veritistischen Darstellungen des naturalistischen Theaters mit einem Fokus auf der Darstellung von Gewalt. Wie bereits erwähnt, behielt er das bewährte Konzept der *douche écossaise* bei, nutzte die Komödien allerdings wesentlich bewusster als sein Vorgänger zur Vorbereitung der Dramen. Er erkannte darin die Möglichkeit, eine Dramaturgie innerhalb eines Abends zu schaffen, in der sich sowohl die Spannung als auch die Intensität der Emotionen, die im Publikum hervorgerufen wurden, im Verlauf des Abends steigerten. Die Komödie, die oft explizit erotischen Inhalts war, wurde so zum unverzichtbaren Komplizen des Horroredramas, da sie als Möglichkeit zur emotionalen Regeneration der Rezipienten verwendet wurde und ein emotionales Wechselbad zwischen Sex und Gewalt vollzog.

Dass das Théâtre du Grand Guignol unter ihm zum „Théâtre de la peur“ wurde, geht auch mit seinem Anspruch an realistische Darstellung der Gewaltakte durch effektive Spezialeffekte einher. Er stellte Paul Ratineau ein, der in erster Linie Schauspieler war, sich aber mit großem Erfindungsreichtum der Entwicklung dieser Effekte widmete. „He was an expert in stage weaponry, blood stains, acid burns, pestilent ulcers and severed heads, and he had the composure of a highly experienced stage manager, a wicked Montmartrean sense of humour and a memory which contained, in astonishing detail, everything about the théâtre of fear.“⁴²

Neben der Aufgabe der Entwicklung von Spezialeffekten kann dieser auf eine der längsten Schauspielkarrieren am Grand-Guignol verweisen: Eingestellt während der Direktion von Max Maurey blieb er dem Theater sowohl unter der Direktion Choisy als auch später unter Jacques Jouvin erhalten, als Nebendarsteller wie als Bühnenmanager.

Neben der Perfektionierung der Bühnentechnik durch die Arbeit Paul Ratineaus, gelang es Max Maurey auch ein Repertoire an Horroredramen zu erstellen, von denen eine große Anzahl aus der Feder des Dramatikers, Autors und Bibliothekars André de Lorde stammten. Dieser versorgte das Genre Grand-Guignol über viele Jahre

⁴¹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 5

⁴² Zit. nach Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 10

hinweg mit immer neuen Variationen über die Abgründe der menschlichen Seele und einer theoretischen Fundierung des Genres.

De Lorde war ein Freund Oscar Météniers und machte über diesen Bekanntschaft mit Max Maurey. Geboren wurde André de Lorde in Toulouse am 11. Juli 1869 als Sohn eines Mediziners und der späteren Frau des Schauspielers Mounet-Sully, Ginette Barbot.

Kaum ein anderer Dramatiker gilt dem Genre als dermaßen verbunden wie er: Max Maurey produzierte alleine zwischen 1903 und 1910 zehn neue Stücke von André de Lorde, zusätzlich zu denen, die in steter Wiederholung immer wieder ins Programm aufgenommen wurden.⁴³ De Lorde, der gelernter Jurist und vormaliger Sekretär im Finanzministerium war, arbeitete während seiner produktivsten Zeit am Théâtre du Grand Guignol auch als Bibliothekar in der Bibliothèque à l’Arsenal.

Bereits 1902 fand die Erstaufführung eines seiner Stücke statt, der Komödie „Le Post-Scriptum“ 1900⁴⁴.

Er gilt als fruchtbarster Verfasser von Stücken für das Théâtre du Grand Guignol: Teils in Zusammenarbeit mit Ärzten, wie zum Beispiel seinem Psychiater Alfred Binet, aber auch mit verschiedenen Novellisten verfasste er Zeit seines Lebens fast hunderfünfzig Stücke und mehrere Prosawerke⁴⁵. Seine Dramen umfassen die Adaptionen von Novellen, aber auch von geschichtlichen Ereignissen und wurden bis in die Fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts am Grand-Guignol aufgeführt.

Neben der Anstellung von Paul Ratineau und André de Lorde, die neben Maurey selbst zweifelsohne die wesentlichen Protagonisten in der Etablierung des Genres Horrortheater waren, konnte der Direktor das Theater durch die Förderung eines weiteren Bereichs popularisieren, für den Oscar Méténier bereits Vorarbeit geleistet hatte. Der aufkommende Erfolg des Théâtre du Grand Guignol war zu großen Teilen Max Maureys Förderung der Publicity zu verdanken. Er realisierte, dass die skandalösen Kritiken und Interventionen der Zensur unter Méténier das Publikumsinteresse stark steigerten und machte sich dieses Faktum zu Nutze. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass regelmäßig Zuseher in Ohnmacht fielen - wonach im übrigen auch der Erfolg eines Stückes bemessen wurde⁴⁶ - stellte er einen

⁴³ Deák, František, 1974 S.36

⁴⁴ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 13

⁴⁵ Rivière, François und Wittkop, Gabrielle: „Grand-Guignol“ Paris: H. Veyrier [ed.] 1979 S. 72

⁴⁶ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VII

„médecin de service“, einen Hausarzt an, der diese Besucher medizinisch versorgen sollte. Dies nährte die Gerüchte um den Ruf des Theaters als Institution des Grauens und vermittelte den Eindruck, dass das Publikum beim Besuch des Grand-Guignols und in Angesicht der erschütternden und realistischen Darstellungen reihenweise kollabierten. Wie viel davon tatsächlich zutraf und welche dieser Zusammenbrüche auf den Konsum von mehreren Gläsern Porto⁴⁷ zurückzuführen waren, ist heute nicht mehr auszumachen.

Fest steht nur, dass dieses Publicityexperiment zu einem großen Erfolg wurde, was zu größerer Präsenz in Zeitungen im In- und Ausland führte und auch die Mythenbildung um das Théâtre du Grand Guignol nährte. Die Zeitungen griffen mit großer Begeisterung diese Gerüchte auf und unterstützten mit dem Abdruck von Karikaturen den Ruf des Theaters. Als berühmtestes Beispiel einer solchen Karikatur, die von Max Maurey später auch in vielen Ausgaben des Programms nachgedruckt wurde, ist mit Sicherheit jene von Abel Faivre, die am 13. Dezember 1904 im Journal abgedruckt wurde:

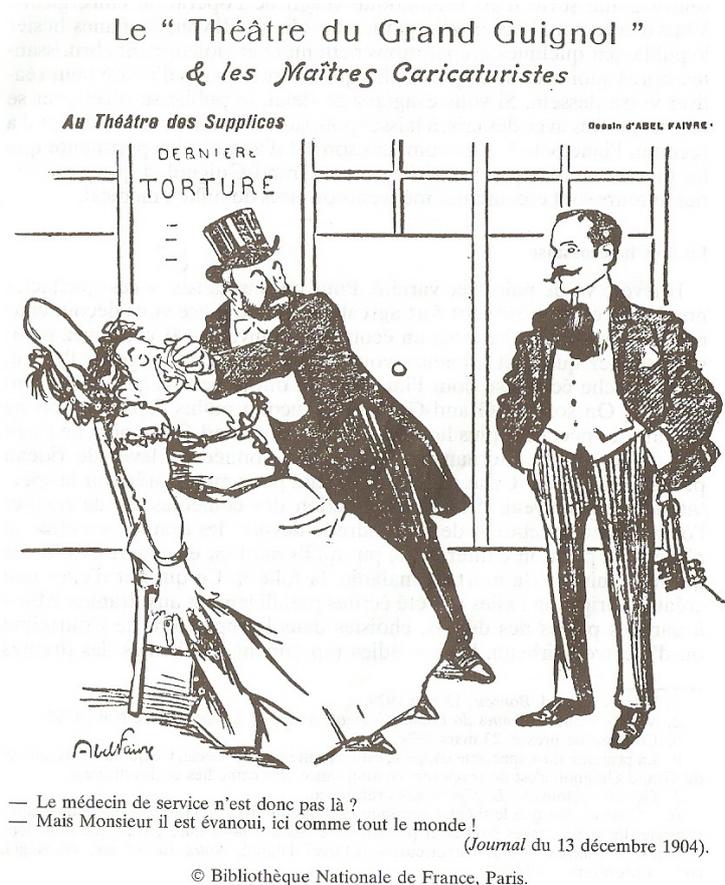


Abb.1⁴⁸

Eine weitere Karikatur, die ursprünglich in „Rire“ erschienen ist und in den Programmheften nachgedruckt wurde, zeigt den Hausdokter bei der Arbeit: Jeder Gast wird vor Beginn der Vorstellung einer medizinischen Untersuchung unterzogen.⁴⁹

⁴⁷ Zum Thema Alkohol und Droge im Grand-Guignol vgl. auch Pierron, Agnès: „Avorter, vomir ou s'évanouir“ In Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836, S. 103 f

⁴⁸ Abbildung aus Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XIV

⁴⁹ Abbildung siehe Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 19

Unter der Intendanz Max Maureys erfuhr das Theater auch international eine zunehmende Popularität: „Parisian guidebooks in every language recommended it.

After the Eiffel tower – but equally with the *maisons de tolerance* (the legalized brothels), Maxim’s, and the Louvre – the Theatre of the Grand Guignol had become the best known tourist attraction in Paris by 1910.“⁵⁰

Nicht zuletzt führte er das Théâtre du Grand Guignol und das Kino zusammen, 1909 das erste Mal mit den filmischen Adaptionen von Stücken André de Lordes. „Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume“ wurde unter der Regie Robert Saireaus verfilmt, « Au téléphone« von David Ward Griffith. Es folgten viele weitere filmische Adaptionen bis in die Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts.⁵¹

Maureys Arbeit am Grand-Guignol stellt den größten Verdienst unter den verschiedenen Direktoren in der Herausbildung eines Theaters der Angst dar, er führte die Eigenheiten des Theaters zu einem eigenem Genre zusammen und machte das Theater zu einem populären, international bekannten und wirtschaftlich erfolgreichen Unternehmen, sein Führungsstil polarisierte aber auch stark innerhalb der Belegschaft. Es sind zahlreiche Anekdoten erhalten, die seine Person als schwierig und seinen Anspruch an sämtliche Mitwirkenden von Schauspielern bis zu Dramatikern als sehr hoch beschreiben. Seine Kontrolle über das Théâtre du Grand Guignol war allumfassend, er war gleichzeitig Produzent, Direktor und Dramatiker von neun Stücken, Dramen wie Komödien, und seine Eingriffe in jeden Aspekt und jedes Detail des Produktionsprozesses waren berücksichtigt: Er änderte nicht nur Texte der Stücke sondern ganze Handlungsstränge.⁵² Sein Streben nach Perfektionismus galt der Gesamtheit der Ästhetik am Grand-Guignol, den technischen Aspekten und den Spezialeffekten im gleichen Maße wie der schauspielerischen Leistung: „[...]Maurey obsessively made each actor work and rework scenes, frequently giving them exact line-readings. The fourteen permanent performers often maintained that they, under Maurey’s direction, not the audience, suffered the most at the Grand-Guignol.“⁵³ Möglicherweise gerade aufgrund dieses hohen Anspruchs und seines obsessiven Zugangs erfuhr das Grand-Guignol unter Max Maurey seine wichtigste Entwicklung: Weg von den Aufführungen der, in Ausstattung und Sprache naturalistisch

⁵⁰ Ebenda S. 23

⁵¹ Vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1430 und Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002, S.9

⁵² Vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VII, Deák, František, 1974, S. 37 und Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 18

⁵³ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 18

gehaltenen, „slice of life“-Dramen, hin zu den melodramatisch gespielten, ultrarealistischen „slice of death“-Dramen.

Gleichzeitig forcierte er das Konzept der *douche écossaise* und intensivierte die Förderung von Dramatikern.

Max Maureys Intendanz endete 1914⁵⁴, im Jahr nach dem Ausbruch des ersten Weltkriegs, der zu einer behördlich angeordneten Schließung aller Theater in Frankreich führte. Warum dieser das finanziell erfolgreiche Unternehmen „Théâtre du Grand Guignol“ aufgab, bleibt unklar. Paula Maxa, die später unter der Intendanz von Choisy Star am Grand-Guignol war, vermutete, dass Maurey einen Einbruch des Erfolgs nach dem Weltkrieg fürchtete und die Kriegsgräuel dem Publikum die Lust an der Angst nehmen könnten.⁵⁵ Die Unternehmung war auch der Kritik vieler Zeitgenossen ausgesetzt (unter anderem auch André Antoin), die den einstigen Avantgardeanspruch des Theaters als längst veraltet ansahen und seine Existenz in immer gleicher Form nach über eineinhalb Jahrzehnten in Frage stellten. Welcher dieser Faktoren zur Aufgabe Maureys und der Übernahme des Theaters durch Camille Choisy 1914⁵⁶ führte, ist nicht feststellbar und viele der Vermutungen stellten sich als unwahr heraus: Unter seinem Nachfolger Camille Choisy konnte der Erfolg des Théâtre du Grand Guignol noch weiter ausgebaut werden, um Mitte der Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu seiner Blüte zu gelangen.

2.4 Camille Choisy

Camille Choisy, „Comédien dans les rôles de seconds couteaux du mélodrame[...]“⁵⁷, folgte Max Maurey nach, Choisy's Partner und stiller Teilhaber, Charles Zibell brachte den finanziellen Anteil dafür auf. Nachdem Méténier den Anstoß für das Théâtre du Grand Guignol gegeben und Max Maurey das Konzept des Horrortheaters etabliert und es publikumswirksam präsentiert hatte, war es Choisy's Rolle, das bestehende Genre zu verfeinern.

Pierron bezeichnet Choisy, im Gegensatz zu Maurey und Méténier, als „decorateur“⁵⁸: Während seine Vorgänger noch als Dramatiker für das eigene

⁵⁴ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VII, Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 24 nennt das Jahr 1915.

⁵⁵ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1383

⁵⁶ Ebenda S. VII

⁵⁷ Ebenda S. VII

⁵⁸ Ebenda S. VII

Theater tätig waren, beschränkten sich die Weiterentwicklungen unter ihm auf einer Perfektionierung in technischer Hinsicht. Innovationen sind im Wesentlichen im Bereich der Spezialeffekte, dem Licht, dem Ton, der untermalenden Geräuschkulisse und in der szenischer Gestaltung zu finden. Diese Beschreibung entspricht im Wesentlichen auch jener seines Sekretärs Camillo Antona-Traversi, demzufolge Choisy's dominante und alle Aspekte kontrollierende Direktion in derselben Tradition eines Maurey oder André Antoinès stand: „[...]he embodied their qualities as well as their shortcomings. The same exaggerated love of *mise en scène*, the same zest for reality at any price...Where my director excelled was in the *mise en scène*. Nothing made him happier than to invent new tricks to make the audience shiver.“⁵⁹

Camille Choisy's Affinität zu wissenschaftlichem Fortschritt und den neuen Technologien bereicherten die Inszenierungen um eine Vielzahl an neuen Todesursachen und szenischen Umgebungen: Er etablierte Unterseeboote genauso wie Giftgase und Sprengstoffe auf der Bühne des kleinen Theaters⁶⁰. Unter der fortwährenden Mitarbeit des erfolgreichen Dramatikers André de Lorde und dem technischen Leiter Paul Ratineau fügte Choisy dem Ensemble auch ein weiteres Mitglied hinzu, welches in den darauf folgenden Jahren das Publikum immer wieder aufs Neue beeindruckte und zum Star des Théâtre du Grand Guignol avancierte:

Er holte die Schauspielerin Paula Maxa an das Theater, die neben dem männlichen Star L. Paulais⁶¹ 1917 debütierte und Publikum wie Kritiker begeisterte. Unzählige Anekdoten beschreiben die Vielzahl an Toden, die sie auf der Bühne starb: „[...]fusillée, révolvérivée, scalpée, étranglée, violée, guillotinée, pendue, écartelée, brûlée, énuclée, découpée par scalpels et bistouris, débitée en quatre-vingt-treize morceaux par un poignard espagnol invisible, piquée par un scorpion, empoisonnée à l'arsenic, dévorée par un puma, étranglée par un collier de perles, fouettée au nerf de boeuf, elle est aussi endormie par un bouquet de roses[...] »⁶².

Paula Maxa's Karriere endete erst mit ihrem Zerwürfnis mit dem Nachfolger Choisy's, Jacques Jouvin, Ende der Zwanziger Jahre. Sie versuchte sich zunächst mit der Etablierung eines Theaters mit demselben Konzept, dem „Théâtre du Vice et de la Vertu“, dass sich jedoch als sehr kurzlebige Institution erwies und kehrte Mitte der

⁵⁹ Zit. nach Deák, František, 1974 S. 38

⁶⁰ Siehe auch Kapitel 1.3.3.6.

⁶¹ Bezüglich dessen Vornamen herrscht Unklarheit vgl. dazu Hand, Richard J. und Wilson, Michael, S.18 und Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1384

⁶² Jean Masson, Le Journal 12. juin 1929 zit. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XLIII

Dreißiger Jahre, als sich der Niedergang des Theaters bereits abzeichnete, wieder für kurze Zeit an das Grand-Guignol zurück,⁶³ ohne jedoch an den vormaligen Erfolg anschließen zu können.

Recht allgemein bezeichnet Mel Gordon die Ära unter der Intendanz Choisy als jene, die das Grand-Guignol zu seinem „artistic apogee“⁶⁴ führte, unter anderem durch seine Arbeit an dem schauspielerischen Ausdruck: „More than ever, Grand Guignol performers were expected to inhabit real characters with a full range of powerful and animalistic impulses[...]“⁶⁵ unter gleichzeitiger Ausführung der Spezialeffekte. Choisy betätigte sich am Grand-Guignol als Verfeinerer des Konzeptes Grand-Guignol, er nahm keine Änderungen in der Programmgestaltung vor, sondern beschränkte sich auf den Ausbau und die Perfektionierung des Genres. Unter seiner Direktion erhielt das Theater einen internationalen Charakter: Zum einen geschah dies durch das immer internationaler werdende Publikum, das nach dem Ende des ersten Weltkrieges auch aus vielen europäischen Aristokraten bestand, zum anderen durch seine Bestrebungen nach der Durchführung von Tournées des Grand-Guignol in großen Teilen der Welt. Sein alleiniges Wirken endet 1926 mit dem finanziellen Ruin seines Partners Charles Zibell, der seine Anteile an Jacques Jouvin verkaufte. Dieser Übernahme folgte eine Reihe von Konflikten zwischen Choisy und dem neuen Teilhaber. Zuerst öffentlich und über die Medien ausgetragen, endete der Streit mit juristischen Interventionen und dem Abgang Camille Choisy vom Théâtre du Grand Guignol. Er gründete 1929⁶⁶ das „Théâtre du Rire et de l'Épouvante“ am Théâtre Saint-Georges, das, wie der Name schon sagt, dem gleichen Konzept wie das Grand-Guignol folgte. Choisy's Erfolg mit seinem neuen Unternehmen wird zwar von Paula Maxa attestiert, von den Autoren Hand und Wilson jedoch angezweifelt.⁶⁷ Mit dem Ende der Intendanz Camille Choisy setzte der langsame Niedergang des vormals international erfolgreichen Théâtre du Grand Guignol ein.

⁶³ Programmheft Saison 1934/35

⁶⁴ Gordon, Mel, (Revised Edition) S. 24

⁶⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 24

⁶⁶ Siehe Rivière, François und Wittkop, Gabrielle, 1979, S. 91

⁶⁷ Vgl. Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.19

2.5 Jacques Jouvin

Jacques Jouvin arbeitete, wie bereits erwähnt, zunächst einige Zeit als Partner mit Camille Choisy zusammen, im Dezember des Jahres 1924 werden erstmals beide Personen im Programmheft als Direktoren des Théâtre du Grand Guignol angeführt.⁶⁸ Doch die Zusammenarbeit erwies sich als überaus schwierig, Jacques Jouvin wollte sich am Grand-Guignol auch künstlerisch beteiligen, was bis dato alleinige Aufgabe von Camille Choisy war. Zusätzlich gab es auch große Differenzen zwischen den Beiden hinsichtlich der Finanzen des Theaters, was in Kombination mit dessen auslaufenden Vertrag schlussendlich zum Abgang von Camille Choisy führte.

Ebenso wie Max Maurey und Camille Choisy davor, wird Jouvin ein umfassendes Bedürfnis nach künstlerischer Kontrolle in nahezu jedem Bereich des Theaters zugesprochen. Dass dieses Bedürfnis bedauerlicherweise mit einem Mangel an Talent einherging, beschreibt Agnès Pierron⁶⁹ ebenso wie die Schauspielerin Paula Maxa und der ehemalige Sekretär Choisis Camillo Antona-Traversi. Jacques Jouvin hatte im Zeitraum von 1828 bis 1935 die Intendanz des Theaters inne, er war Produzent, Regisseur und schrieb auch selber Dramen unter dem Synonym Sonia Ramel und Edmond Gilbert. Eine zunehmende Psychologisierung setzte unter seiner Intendanz ein, und „mental cruelty, homosexuality, hysteria, unexpected betrayal, and suspense fueled the plots.“⁷⁰ Dies geschah unter Minderung der Akte physischer Gewalt, die unter der Direktion Choisis noch eine zentrale Rolle einnahmen und Kern des Genres waren. Jacques Jouvin war der erste Reformator am Théâtre du Grand Guignol und neben Änderungen, die den Inhalt der Stücke betrafen, änderte Jouvin auch die Zusammensetzung des Programms. Er etablierte beispielsweise Themenabende, die einzelnen Autoren gewidmet waren. Neben diesen harschen Eingriffen in das jahrelang unveränderte Konzept des Théâtre du Grand Guignol stellte sich langsam auch eine gewisse Abnutzung des Genres ein, welche von André Antoine zwar schon 1914 vorhergesagt wurde, sich allerdings erst jetzt bewahrheitete. Neben der abnehmenden wirtschaftlichen Stabilität Frankreichs

⁶⁸ Camillo Antona-Traversi nennt einen anderen Zeitpunkt: Die Beiden hätten nur in den Jahren 1928 bis 1929 gemeinsam die Direktion inne gehabt. Vgl. Antona-Traversi, Camillo: "L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire" Paris: Librairie théâtrale 1933 S. 82

⁶⁹ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VIII

⁷⁰ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 28

setzte mit Sicherheit auch der aufkommende Tonfilm dem Unterhaltungsgenre Grand-Guignol zu: James Whales „Frankenstein“ kommt 1931 in die Kinos und setzt den Startschuss für die Entwicklung des Horrorfilms. Agnès Pierron erwähnt die Parallele zwischen dem Aufstieg der Hammer Film Productions und dem Niedergang des Grand-Guignol als Genre, wenngleich die Formen des Horrors in diesen Medien stark divergieren.

Jacques Jouvin beendete auch die Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Paula Maxa, welche 1933 ein Konkurrenzunternehmen gründete, „Le théâtre de la Vice et de la Vertu“.⁷¹ Ebenso wie zuvor das Unternehmen Choisis konnte auch Maxas Theater nicht an den Erfolg des originalen Théâtre du Grand Guignol anschließen, sodass nach kurzer Zeit auch dieses wieder schloss. Paula Maxa dürfte den Streit mit Jacques Jouvin beigelegt haben und arbeitete daraufhin wieder im Theater in der Rue Chaptal, wie aus den Programmheft aus dem Jahr 1934 hervorgeht, in dem sie wieder als Mitglied des Ensembles angeführt wird.⁷²

2.6 Eva Berkson und Andere

Die britische Schauspielerin Eva Berkson übernimmt nach Jacques Jouvin die Führung der Institution, das genaue Jahr der Übernahme bleibt unklar: Während Agnès Pierron und Mel Gordon das Jahr 1937⁷³ nennen, sprechen Hand und Wilson vom Jahr 1939.⁷⁴ Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass Berkson nicht die direkte Nachfolgerin Jouvins war, sondern Clara Bizou und einem weiteren Direktor, Jean Bary, folgte. Clara Bizou hatte laut den Memoiren Paula Maxas⁷⁵ nur vorübergehend die Direktion des Theaters inne und fungierte als Ersatz für Jacques Jouvin, nachdem dieser sein Amt zurückgelegt hatte.⁷⁶ Die Dauer sowohl Bizous als auch Barys Intendanz ist aufgrund fehlender Quellen nicht mehr nachvollziehbar, allerdings geht aus dem Programmheft der Saison 1936/37 hervor, dass in diesem Zeitraum Jean Bary Direktor war. Mit großer Wahrscheinlichkeit beschränkt sich seine leitende Rolle auf diese eine Saison, die möglicherweise auch deswegen ohne

⁷¹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 19

⁷² Programm 1934 (ohne Angaben von Seiten)

⁷³ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 30 und Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VIII

⁷⁴ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 23

⁷⁵ Vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1394

⁷⁶ Vgl. Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 23

Beachtung blieb, da er keine bemerkenswerten Eingriffe in die Struktur des Theaters vornahm.

Mit der Übernahme des Théâtre du Grand Guignol durch Eva Berkson geht das Theater endgültig in eine Epoche wechselnder Intendanten über, von denen keine an den Erfolg der Zwanziger Jahre anschließen konnte. Berkson entwickelte zwar ein gut funktionierendes Konzept, das die älteren Komödien und Farcen des Repertoires mit zeitgenössischen Dramen kombinierte, konnte ihre Funktion jedoch nicht lange ausüben. Der Zweite Weltkrieg und der Einmarsch der Deutschen 1940 zwang sie schon nach knapp einem Jahr der Ausübung ihres Postens zur Flucht. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie 1939 noch ein Horrordrama über Gräueltaten der Nationalsozialisten in Polen inszenierte⁷⁷, was ihr Interesse an einer Weiterentwicklung der ursprünglichen Intention des Grand-Guignol in einer neuen Epoche zeigt.

Während Berksons Abwesenheit kehrte Camille Choisy als Leiter des Theaters zurück, er blieb bis zur Saison 1944/45 und verließ das Theater mit dem Abzug der deutschen Truppen. Choisy arrangierte sich mit der neuen Situation und den Besatzern relativ gut, er inszenierte die Klassiker des Repertoires für ein überwiegend ausländisches Publikum. Sogar der Begleittext aus der Zeit seiner ersten Direktion taucht in unveränderter Form wieder in den Programmheften auf, mit dem Unterschied, dass sich darunter auch ein erklärender Text auf Deutsch findet, der einen Besuch des Théâtre du Grand Guignol als Pflichtprogramm für den „kultivierten Ausländer“⁷⁸[sic] bezeichnet. Leider gibt es über den Zeitraum der deutschen Besatzung und das Verhältnis der Besatzer zum Théâtre du Grand Guignol nur wenige gesicherte Informationen. Einige wenige Programmhefte aus diesem Zeitraum geben Aufschluss über einen kleinen Teil der gezeigten Stücke, können aber keine Informationen über das Rezeptionsverhalten oder die Aufführungssituation geben. Mel Gordon schreibt ein wenig detaillierter über diese Epoche, ohne jedoch Auskunft über seine Quellen zu geben:

Hermann Göring dürfte laut ihm ebenso wie Mitglieder der SS zu den Besuchern des Grand-Guignol gezählt haben.⁷⁹ Die Tatsache, dass das Genre Grand-Guignol unter

⁷⁷ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 30

⁷⁸ Programmheft Jänner 1943, ohne Angabe von Seiten

⁷⁹ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 30

den Nationalsozialisten in die Kategorie „entartete Kunst“ eingeordnet wurde⁸⁰, tat der Beliebtheit des Theaters unter eben jenen keinen Abbruch:

„Nazi censors vainly attempted to ban the popular French decadent entertainment. Only when German victory was assured, it was declared, could the Grand Guignol be liquidated and excised from the culture of New Europe.“⁸¹

Mit der Befreiung durch die Alliierten 1944 endete die kurze Phase der Prosperität des Theaters und Eva Berkson übernahm mit der Saison 1945/46 wieder die Führung des Theaters. Camille Choisy hingegen entging einer Anklage wegen Kollaboration mit den Besatzern vermutlich nur durch seinen Tod.

Berkson sah sich einer Vielzahl von Veröffentlichungen über den Horror des Zweiten Weltkrieges gegenüber: Die Grausamkeiten der Nazis füllten die Boulevardblätter und nährten die Sensationsgier der Pariser, das Ausmaß an Grausamkeit, das die Realität zu bieten hatte, bedeutete für Eva Berkson das Ende des Theaters des Schreckens. Sie hielt die Darstellung von Grausamkeit auf der Bühne für obsolet im Angesicht der Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und sah das Projekt eines Horrortheaters als gescheitert an.

1951 übergab sie ihr Amt an Charles Nonon, der in den folgenden Jahren als Administrator fungierte. Auch Nonon sah den Fortbestand des Genres durch die Grauen des Krieges gefährdet, wie er in einem Interview mit dem Time Magazine 1962 feststellte.

„We could not compete with Buchenwald. Before the war everyone believed that what happened on stage was purely imaginary, whereas now we know that it – and much more – is possible[...]“⁸². Allerdings verblieb er in seiner Position als Administrator auch in den folgenden Jahren unter stets wechselnden Direktoren: Ab der Saison 1952/53 übernahmen die Söhne des einstigen Direktors Max Maurey, Denis und Marcel⁸³ die Leitung des Theaters und waren in dieser Funktion bis zur Saison 1954/55 tätig. Ihnen folgte Raymonde Marchard, Kriminalautorin und feministische Journalistin, die kurzzeitig die Qualität des Genres verbesserte, indem

⁸⁰ Hans Sachs Sammlung von Plakaten Abel Faivres wurden von den Nationalsozialisten konfisziert. Vgl. Pierron, Agnès: „Les nuits blanches du Grand-Guignol“ Paris: Éditions du Seuil 2002 S. 10

⁸¹ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 30f

⁸² Hand, Richard J. und Wilson, Michael: „Grand-Guignol: The french theatre of horror“

Exeter: University of Exeter Press 2002 s. 24, vgl. auch nach Pierron, Agnès [ed.] 1995, S. XXXIII f

⁸³ Mel Gordon spricht von den Brüdern Denis und Michel, Programmhefte aus dem Jahren 1953 bis 58 bestätigen jedoch Pierrons und Hand und Wilsons Verwendung von Marcel

sie sich der Förderung junger, neuer Dramatiker verschrieb. Zwar wurden immer noch Komödien von Max Maurey aufgeführt, die überwiegende Anzahl der Stücke stammte jedoch von Autoren wie Max-Henri Cabridens, Eddy Ghilain oder Jacques Mareuil. Die Programmgestaltung folgte dem ursprünglichen Konzept des Grand-Guignol, sogar durch die Produktion neuer Horordramen, ähnlich Berksons Bemühungen vor dem Zweiten Weltkrieg: Cabridens beispielsweise verfasste ein „drame atomique“ in zwei Tableaux mit dem Namen „La Fin du Monde“⁸⁴. In Folge einer Reihe von tragischen Ereignissen und Unfällen auf der Bühne⁸⁵ wurde diesem kurzfristigen Aufschwung des Théâtre du Grand Guignol jedoch wieder ein Ende gesetzt.

In Folge übernahm Christiane Wiegant das Theater und versuchte sich erst mit mäßigem Erfolg in der Etablierung von Musikrevues, bevor sie auf das altbewährte Konzept des Horrorgenres zurückgriff: Horrorsujets wie Fledermäuse und Skelette zieren die Deckblätter der Programmhefte unter Wiegants Direktion, welche eher die Antiquiertheit des Genres hervorheben, als dass sie zum Fürchten animieren. Trotzdem brachte das Grand-Guignol in seinen letzten Jahren noch eine hervorstechende Persönlichkeit hervor: Eddy Ghilain, der als Schauspieler, Dramatiker und Regisseur fungierte, bereicherte das Genre um seine letzten Horrorstücke, mit traditionellen Sujets wie Wahnsinn und plakativen Akten von Grausamkeit auf der Bühne. Stücke wie „La Loterie de la mort“(1957) oder „Les Blousons sanglants“(1961) sind nur zwei Beispiele von insgesamt 22 Produktionen, für die Ghilain verantwortlich zeichnet, doch auch seine großen Bemühungen konnten das Horrortheater nicht revitalisieren, sondern das Unabwendbare lediglich hinauszögern.

Im November 1962 fand die letzte Vorstellung in der Impasse Chaptal statt, ehe das Théâtre du Grand Guignol endgültig seine Pforten schloss.

Die Gründe für den Untergang des Genres Grand-Guignol wurden bereits im Laufe der Schilderung seiner Geschichte angedeutet, beispielsweise durch den Aufschwung der Hammerfilme und allgemein das Aufkommen von Horrorfilmen ebenso wie der Einfluss des Zweiten Weltkrieges auf das Theater. Festmachen lässt sich dieser jedoch an keinem der genannten und möglichen Faktoren. Der Niedergang des Genres setzte mit der Direktion von Jacques Jouvin ein, der zwar

⁸⁴ Programmheft 1958, ohne Angaben von Seiten

⁸⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 33

harsche Eingriffe in das Konzept der Programmgestaltung und der Inhalte der Stücke vornahm, aber für dessen Niedergang nicht verantwortlich zu machen ist. Die letzten drei Jahrzehnte des Grand-Guignols waren geprägt von einer inhaltlichen wie personellen Inkohärenz, das Theater hatte seine Aktualität verloren. Auch der Verlust von wichtigen Größen, zu denen Schauspieler wie Paulais und Maxa ebenso zählten wie der Dramatiker des Grand-Guignol par excellence, André de Lorde, trug zum Niedergang bei. Ausschlaggebend war sicher auch die thematisch enge Verknüpfung des Théâtre du Grand Guignol mit der Belle Époque, von der die Gründungszeit und der Inhalt seiner Dramen noch lange Jahre über das Ende der Epoche geprägt war. Die notwendige Modernisierung seiner Stoffe wurde lange Zeit verabsäumt und unter Jouvin zu schnell vorangetrieben. Die Besonderheit des Theaters in Bezug auf seine Programmgestaltung wurde möglicherweise zu seinem Schaden verworfen und zu spät wieder aufgegriffen. Die Besonderheit des Theaters, sein Anspruch realistischer Darstellungsweisen wurde bald durch die Möglichkeiten des Mediums Film verdrängt. Wenngleich der frühe Horrorfilm sich zuerst auf seine Wurzeln in der Gothic Literature besann, drang er spätestens Anfang der Sechziger Jahre mit Filmen wie Psycho (1960), mit der Darstellung von blutigen Morden und wahnsinnigen Serienmördern gänzlich in das Gebiet des Grand-Guignol ein. Der häufige Wechsel der Direktoren gab dem Theater, das seine Aktualität bereits verloren hatte, den Todesstoß. Viele DirektorInnen, die das Theater nur wenige Saisonen leiteten, versuchten durch Neukonzeptionierungen des Programms und der Stücke ein neues Publikum anzulocken. Dies wiederum vertrieb aber sein Stammpublikum. Der Zweite Weltkrieg und die Verbrechen der Nationalsozialisten drosselten das Interesse der Öffentlichkeit an grausigen Darstellungen von Gewaltverbrechen auf der Bühne des Grand-Guignol und verursachten auch Zweifel der Direktoren an der Legitimität des Unternehmens. Die genannten Umstände, die zu einem Niedergang des Theaters führen konnten, lassen darauf schließen, dass das Ende der Spielstätte auf ein Zusammenspiel vieler Faktoren zurückzuführen ist und sich nicht an einem der genannten Umstände festmachen lässt. Doch das Ende der Spielstätte bedeutete nicht gleichzeitig auch das Ende des Genres: Das Erbe des Genres ist bis heute in Filmen, in Form seiner Sujets aber auch deren Struktur und Spannungsaufbau zu finden und seine Bilder sind auch am zeitgenössischen Theater präsent.

Die Position, die das Grand-Guignol so zwischen der Gothic Literature und dem Genre Horrorfilm einnimmt, wird speziell im Kapitel zur produktiven Rezeption des Grand-Guignol nachzulesen sein.

2.7 Das Théâtre du Grand Guignol international

Obwohl das Grand-Guignol ursprünglich aus Paris stammte, machte es auch international auf sich aufmerksam, sodass in den Zwanziger Jahren mehrere Tourneen innerhalb Frankreichs und in weiten Teilen der Welt stattfanden. Bereits unter der Direktion von Max Maurey hatten Tourneen innerhalb Frankreichs stattgefunden. Gastspiele der Truppe in England im Frühling 1908 endeten hingegen in einem finanziellen Disaster. Ein Umstand, der auf die Rivalität der Staaten Frankreich und England zurückzuführen ist.⁸⁶

1922 bis 1924 gab das Theater unter der Leitung von Gaston Buarini und Georges Rabani Gastspiele in mehreren französischen Städten wie Bordeaux, Cannes, Nizza, Marseille und Strasbourg⁸⁷.

Aus der Berichterstattung über die Tourneen geht hervor, dass diese mitunter unter dem Fehlen der typischen Atmosphäre des kleinen Theaters in der Impasse Chaptal litten: Die Räume, die während der Tourneen zur Verfügung standen, waren oft zu groß bemessen und standen in starkem Gegensatz zum intimen Charakter, durch welchen sich die Spielstätte in Paris auszeichnete. Während der Tourneen zeigte sich auch, wie stark das Funktionieren der Dramen von dem spezifischen Setting und der latent unheimlichen Atmosphäre, die der originalen Spielstätte in Pigalle anhaftete, abhängig war. Neben diesem Umstand litt das Grand-Guignol auch unter anderen tourneebedingten Erscheinungen: So wird beispielsweise die Zusammensetzung des Publikums bemängelt „[...] en general réticents par crânerie[...]“⁸⁸ sowie der improvisierte Charakter der Effekte, welche in Paris mit einer wesentlich höheren technischen Perfektion umgesetzt werden konnten. Von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden auch Differenzen zwischen den Aufführungen ein und desselben Stücks in Paris und auf Tourneen, wenn diese die Möglichkeit hatten, beide zu sehen. Obwohl die Umstände außerhalb von Paris es der Truppe nicht unbedingt leicht machten, ging das Théâtre du Grand Guignol auch auf

⁸⁶ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 35

⁸⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. LII

⁸⁸ Ebenda S. LII

mehrere Auslandstourneen: 1922 fand eine große Tournee durch Südamerika statt, es wurde in Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo und Sao Paulo gespielt. Die Auftritte blieben nicht ohne Folgen, der Ausdruck „Grand-Guignol“ ist in den Sprachgebrauch vieler Länder eingesickert und wird beispielsweise in Brasilien noch heute zur Beschreibung zweifelhafter politischer Praktiken⁸⁹ verwendet.

In den Jahren 1923-24 folgten Touren durch Nordamerika: Sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Kanada fanden Aufführungen des Grand-Guignol statt.

Dass der Erfolg eng mit der Sprache verknüpft war, zeigt ein umjubelter Auftritt der Gruppe im französischsprachigen Montreal, begleitet von enthusiastischen Kritiken und ausverkauften Vorstellungen.⁹⁰ Im Gegensatz dazu steht der Misserfolg, den die Aufführungen kurze Zeit später in New York erlitten: Angesetzt auf zehn Wochen, mussten trotz Staraufgebots in Gestalt von Alla Nazimova die Aufführungen bereits nach fünf Wochen eingestellt werden. Variety kritisierte die Unternehmung mit den Worten: „unqualified dirt, unsubtle, coarse, vulgar, obscene and foul“⁹¹.

Die Aufführungen in französischer Sprache unterbanden zwar vielerorts den Erfolg der Stücke, jedoch nicht den Eindruck, den das Grand-Guignol hinterließ: 1913 bis 1915 fanden unter der Führung von Holbrook Blin Aufführungen von Grand-Guignol Stücken im New Yorker Princess Theatre statt. Doch „adapted to emphasize their mysterious and occult features, rather than the traditional gruesome or shock value, even horror plays like *Hari-Kiri*, *Room Number Six*, and *The Kiss in the Dark* appeared vapid and greatly resembled the accompanying American mystery dramas[...]“⁹². Das Projekt am Princess Theatre blieb nicht der einzige Versuch, die Stücke aus dem Genre Grand-Guignol in New York zu etablieren:

So gründete Georges Renavent 1926⁹³ sein American Grand Guignol im Grove Street Theatre⁹⁴, Greenwich Village. Ähnliche Bestrebungen hatten auch das Temple Theatre, the Palace und das Chanin Auditorium.⁹⁵

In den USA sind auch nach dem Zweiten Weltkrieg vereinzelt Projekte zu finden, die sich der Aufführung von Grand-Guignol Dramen verschrieben, neben New York auch in Pittsburgh und Los Angeles. Einige Gruppen haben auch in jüngerer Zeit

⁸⁹ Ebenda S. LIV

⁹⁰ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 35

⁹¹ Zit. nach Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 20

⁹² Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 37

⁹³ Der Zeitpunkt divergiert in der Literatur: Mel Gordon gibt diesen mit Dezember 1927 an

⁹⁴ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. LII f

⁹⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 38

Bestrebungen in einer Fortsetzung des Theaters der Angst gezeigt: In den Achtziger Jahren begann beispielsweise die Gruppe Aboutface Theatre Company Stücke aus dem Repertoire zu zeigen und die Gruppe Thrillpeddlers aus San Francisco arbeitet seit den frühen Neunziger Jahren an der Produktion von Grand-Guignol Stücken. Die Bemühungen, die Stücke des Grand-Guignol weiterhin zur Aufführung zu bringen, sind allerdings nicht nur auf den nordamerikanischen Raum beschränkt. So erwähnt Pierron etwa einen Grand-Guignol Abend in Hamburg, der 1993 stattfand.⁹⁶

Nach der Amerikatournee in der Saison 1925 fand auch eine Europatournee statt, in deren Verlauf unter anderem Länder wie Belgien, Italien, Polen, Tschechoslowakei, Schweiz und auch Österreich bespielt wurden.

Als einzige erfolgreiche Unternehmungen in dieser Richtung bezeichnet Gordon die Gründung des Teatro Metastasio in Rom und José Levys Little Theatre in London. Gegründet 1923 und bespielt bis 1928, hatte das Teatro Metastasio unter der Leitung von Alfredo Sainati ein Repertoire, das sich ähnlich wie jenes des Theaters José Levys aus Originalstücken des Grand-Guignols auf Italienisch, aber auch eigenständigen Dramen zusammensetzte. Luigi Chiarelli, Vertreter des italienischen teatro grottesco, war einer der Dramatiker, der für Sainati schrieb. Eine Unterscheidung zwischen dem französischen und dem italienischen Grand-Guignol ist in der Schwerpunktsetzung innerhalb der Sujets zu finden: Während die Thematisierung sozialer Probleme in Frankreich allenfalls in der frühen Phase des Grand-Guignol unter Oscar Méténier zu finden ist, spielten diese in seinem italienischen Pendant eine nicht zu unterschätzende Rolle: „Grottesque comedy blended effortlessly with grisly attacks on the social order.“⁹⁷

Der am besten dokumentierte Versuch eines eigenständigen Theaters der Angst ist das Little Theatre in London: José Levy gründete dieses 1921, allerdings waren die Möglichkeiten dieses Theaters durch die Zensur stark eingeschränkt und die Unternehmung relativ kurzlebig. Vom Abend der Eröffnung bis zum Ende des Londoner Grand-Guignol 1923 führte Levy einen Kampf mit dem Büro des Lord Chamberlain. Die Stücke, die zur Aufführung kamen, waren völlig beschnitten in der Darstellung der Gewaltszenen.

⁹⁶ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. LIII

⁹⁷ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 38

3. Der Einfluss örtlicher Gegebenheiten und gesellschaftlicher Diskurse

3.1 Standort und soziales Umfeld

„The Grand-Guignol only became *what* it did because it emerged *when* it did and *where* it did.“⁹⁸

Für die Entwicklung des Théâtre du Grand Guignol ist dessen Standort in Pigalle, in der Peripherie von Montmartre von großer Bedeutung, der Einfluss seines Umfelds ist in jeder Phase des Theaters spürbar. Besonders Hand und Wilson sehen das Théâtre du Grand Guignol stark in seinem lokalen Kontext verankert und von ihm beeinflusst. Das Theater konnte vom Setting ebenso wie von den bereits vorhandenen Unterhaltungsindustrien wie den Cabarets und den „blood and thunder“-Häusern am Boulevard du Crime profitieren, es befand sich mit seinem Angebot von Sex und Gewalt in guter Gesellschaft. Doch nicht nur das Nahverhältnis zur Sexindustrie, sondern auch die politischen Ambitionen des Viertels, sozialistische und anarchistische, nährten die Inhalte des frühen Théâtre du Grand Guignol, als es von seiner späteren Bestimmung, der Produktion von Angst und Schrecken noch weit entfernt, soziale Missstände und das Leben von Arbeitern und Angehörigen der Unterschicht in den Mittelpunkt seiner Stücke stellte. In der Gründungsphase des Théâtre du Grand Guignol ist die soziale Stellung der Pariser Arbeiterklasse, die einen Großteil der Bevölkerung Montmartres stellte, ein allgegenwärtiges Thema. Das Bild, das Méténier von deren Situation in seinen Stücken zeichnet, entspricht einer existenten sozialen Realität, welche sich erst langsam, mit dem Amtsantritt einer liberaleren Regierung 1902 ändern würde. Er bediente sich einer Radikalität, mit der er die Werte und Moral der Mittelschicht bloßstellte und karikierte, wenngleich eine Ausschlichtung der Problematik zugunsten der Zurschaustellung von Elend und daraus resultierender Gewalt nicht negiert werden kann. Doch auch der Unterhaltungsanspruch ist Teil des Umfelds Montmartre/Pigalle.

Méténier selber sah sein Theater der radikalen künstlerisch-avantgardistischen, aber auch der politischen Tradition seiner Umgebung verpflichtet: Montmartre war neben seiner wichtigen Rolle für die Kunst traditionell Schauplatz und Ausgangspunkt revolutionärer Bestrebungen, wie beispielsweise 1871 der Pariser Kommune, die

⁹⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. X

nach dem deutsch-französischen Krieg nach sozialer Aufwertung und Sicherheit für das Volk verlangte.

Die soziale Zusammensetzung des Viertels, in dem Arbeiter der Gipsbergwerke und Angehörige der Unterschicht Seite an Seite mit avantgardistischen Künstlern und Intellektuellen lebten, begünstigte die Entwicklung einer Massen- und Populärkultur, deren Vielfalt die moderne Kunst ebenso wie zahlreiche Theaterbewegungen - angefangen vom naturalistischen bis zum absurden Theater - inspirierte und hervorbrachte: In Montmartre „[...] the lowest strata of Parisian society mingled with members of the new generation of *bohèmes*[...]“, Ergebnis dieser Verschmelzung war ein “[...]multifaceted home of spectacle[...]”⁹⁹. Das Nebeneinander von populären Theaterformen wie dem Melodram und dem naturalistischen Theater, das für die avantgardistischen Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht, brachte so gewissermaßen aus sich selbst das Genre Grand-Guignol hervor, „[...] bridging the gap between the two aspects of Montmartre life (intellectual and proletarian)[...]“¹⁰⁰, mit dem Ergebnis einer eigenen, neuen theatralischen Form.

Méténier, der aus dem Umfeld des naturalistischen Theaters stammte, konnte kaum einen günstigeren Standort ausgewählt haben als die Impasse Chaptal, an deren Ende sich das Théâtre du Grand Guignol befand, unweit des Théâtre Libres und anderer kleiner Spielstätten, von denen viele dem Melodram verpflichtet waren. Sein Konzept oszillierte zwischen politischen und unterhaltenden Ansprüchen, ebenso wie seine Umgebung, zu der er sich in höchstem Maße verbunden sah. Dies unterstrich er auch in seiner Wochenzeitschrift „Grand-Guignol“, die er nicht alleine als Sprachrohr seines eigenen Etablissements sah, sondern als „journal monmartrois“ zur Unterstützung der gesamten künstlerischen Bewegung Montmartres.¹⁰¹

Doch die Vermengung mehrerer Genres setzte erst unter späteren Direktoren des Grand Guignol, insbesondere Max Maurey, ein. Vorbild für Météniers Herangehensweise im Théâtre du Grand Guignol war das naturalistische Théâtre Libre André Antoinés, in dessen Tradition er sein Unternehmen sah. Er propagierte das Grand-Guignol als integralen Bestandteil des Geistes von Montmartre, seiner Bewohner und seiner Unterhaltungsformen: „[...]le Grand-Guignol, c'est la „Comédie-Francaise de Montmartre““¹⁰².

⁹⁹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 27

¹⁰⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 27

¹⁰¹ Guy Sabatier: „Idéologie et fonction sociale du Grand-Guignol à ses origines“ In Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836, S. 141

¹⁰² Ebenda S. 141

Nach seiner radikalen Frühphase, in der sich sein Veranstaltungsort nahtlos in sein Umfeld einbettete, profitierte das Grand-Guignol in großem Ausmaß von seiner verruchten Nachbarschaft, dem Milieu der Prostitution, die für die Inhalte seiner Stücke das ideale Setting bot. Kaum zehn Gehminuten vom Place Pigalle entfernt, das den Mittelpunkt einer Reihe von Cabarets und Rotlichtbars darstellt, war bereits der Weg in das Theater ein einstimmendes Erlebnis auf einen Abend im Grand-Guignol und ein fixer Bestandteil der Aufführung, auf den ich später noch ausführlicher zurückkommen möchte. Die Nähe zur Sexindustrie und den „maisons de tolérance“ prägte auch den allgegenwärtigen erotischen Aspekt des Grand-Guignol, der unverkennbar bereits in dessen Frühphase etabliert wurde. Dramen wie „Mademoiselle Fifi“(1895) oder „Lui!“ (1897), die die Thematik der Prostitution auf der Bühne etablierten, sind frühe Beispiele einer Praxis, von der das Genre Grand-Guignol auch in späteren Jahren nicht abweicht. Die Tatsache, Prostituierte als Protagonistinnen in Theaterstücken zu zeigen, war zur Zeit des Fin de siècle noch keine Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr ein radikaler Akt, der die Zensur auf den Plan rief. Auch der oft zum Ödipalen tendierende, latent sexuelle Anstrich der Horrordramen des Grand-Guignol wurde zum essentiellen Bestandteil des Genres. Beispiele von Dramen sind unter anderem „La dernière torture“(1904)¹⁰³, aber auch „L’Horrible expérience“(1909)¹⁰⁴, bei denen der Vater im Zusammenhang mit dem Tod seiner geliebten Tochter im Mittelpunkt steht. Die Erotik beherrscht jedoch nicht nur die frühen „comédies rosses“ und die Horrordramen, sondern auch die Komödien¹⁰⁵ am Grand-Guignol, folglich sämtliche Bestandteile des Repertoires.

¹⁰³ André de Lorde und Eugène Morel

¹⁰⁴ André de Lorde und Alfred Binet

¹⁰⁵ Zum Beispiel „Après Coup!...ou Tics“(1908) von René Berton, „La Veuve“(1906) von Eugène Héros und Léon Abric

3.2 Erotik im Théâtre du Grand Guignol

„Un visage qui chavire, bouleversé par le passage d'un état à un autre, les seuils, voilà l'affaire du Grand-Guignol.“¹⁰⁶

Mit dieser Feststellung trifft Pierron die Essenz des Théâtre du Grand Guignol - das Einhergehen seiner explizit gewalttätigen Inhalte mit Erotik und Sexualität. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der französische Ausdruck „la petite mort“, mit dem der Orgasmus bezeichnet wird und der den Schwellenzustand des sexuellen Höhepunkts mit dem Tod gleichsetzt.

Beide Seinszustände, jene des Todes und des Orgasmus treffen im Théâtre du Grand Guignol aufeinander, und es ist kein Zufall, dass mit beiden das Überschreiten menschlicher Bewusstseinszustände einhergeht, um welche sich viele Dramen des Grand-Guignol drehen. Das Theater der Extreme war nie ausschließlich ein Theater der Angst, sondern fungierte unter dem Deckmantel der Furcht immer auch als ein Theater der Erotik. Angesiedelt im Umfeld von Pigalle, welches sich durch eine hohe Dichte von Unternehmen der Sexindustrie auszeichnet, finden sich unter anderem auch in der Form der Programmgestaltung des Grand-Guignol Analogien zu den benachbarten Etablissements. Auch die Tatsache, dass ein solches Theater ausgerechnet aus der Zeit der Belle Époque hervorgeht, ist kein Zufall, da diese schließlich „[...]établit les liens qui existent entre érotisme et sadisme.“¹⁰⁷ Richard von Krafft-Ebings Veröffentlichung der „Psychopathia sexualis“ liegt zur Gründung des Théâtre du Grand Guignol genau zehn Jahre zurück, darin wird auch zum ersten Mal der Begriff des Sadismus erwähnt, welcher sich von Marquis de Sades Namen ableitet. Neben der Tatsache, dass de Sade ebenso einem Drama des Grand-Guignol seinen Namen lieh¹⁰⁸, ist er auch „la référence grand-guignolesque par excellence“¹⁰⁹. Nach dem Prinzip seiner erotischen Romane funktionieren auch viele Stücke innerhalb des Genres, manche äußerst explizit, andere weniger offensichtlich. Neben jenen Stücken, deren Titel bereits ihren erotischen Inhalt suggerieren, wie „Le Kâma sutra, ou il ne faut pas jouer avec le feu“(1922)¹¹⁰ oder „Sexualité“¹¹¹, finden sich verschieden Abstufungen der erotischen Inhalte der Stücke und ihrer Darstellung auf der Bühne. Einige dieser dramatischen Werke haben eine

¹⁰⁶ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. LXII

¹⁰⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. LXII

¹⁰⁸ „Le Marquis de Sade“ von Charles Méré, 1921 uraufgeführt

¹⁰⁹ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 777

¹¹⁰ von Régis Gignoux, siehe Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 73

¹¹¹ (1932) Jack Jouvin

überaus deutliche Darstellung von Sadomasochismus in deren Mittelpunkt, wie zum Beispiel, „The little House in Auteuil“¹¹². Dieses Drama erzählt die Geschichte einer Prostituierten, deren Leidenschaft die Qual und das Leiden Anderer ist. Einer ihrer Kunden gesteht ihr seine Partizipation an einem Mord, woraufhin die Prostituierte, während sie den Freier fesselt, die genauen Umstände des Geschehens erzählt wissen will. Zufälligerweise kommt daraufhin ein weiterer Kunde in den Raum, der im Angesicht des Wehrlosen beginnt, seine sadistischen Gelüste an diesem auszulassen. Das Foltern beinhaltet neben dem Ausreißen seiner Zähne und seiner Nägel auch die Verstümmelung seines Gesichts mit einem Messer und das Ausbrennen seiner Augen.¹¹³ Auch das Drama „Le Jardin du Supplices“¹¹⁴ ist ein gutes Beispiel dieser Darstellung von Sadismus, mit dem Unterschied, dass die sadistische Intention diesmal von einer Frau ausgeht, welche sich zur Erregung der Vorgänge innerhalb eines Foltergartens bedient. Zusätzlich kommt in diesem Drama der Aspekt des Exotizismus dazu.

Betrachtet man den Genderaspekt im Théâtre du Grand Guignol, bescheinigen die Autoren Hand und Wilson diesem unter dem Strich einen eher allgemein misanthropisch ausgeprägten als einen strikt misogynen Charakter: Sie berufen sich darin auf die Genderspezifikation von Tätern und Beteiligten, beziehungsweise der Monster und Opfer im Horrorediskurs.¹¹⁵ Hingegen ist der konkrete Gebrauch von Genderzuordnungen in dem Grand-Guignol nachfolgenden Genre des Horrorfilms sehr wohl zu finden und auch offenkundig in seiner Darstellung. Die Vielfalt der dramatischen Werke des Genres Grand-Guignol und deren unzählige Autoren machen es schwierig, eine einheitliche Haltung bezüglich des Genderaspekts zu finden. Am zulänglichsten erscheint die Methode, die möglichen Konstellationen in Kombination von Tätern und Opfern nebeneinander darzustellen.

Neben offenkundig sadistischen Darstellungen und Verknüpfungen von Gewalt und Sex innerhalb des Genres existieren auch zahlreiche Dramen, die im Verborgenen sexuelle Inhalte transportieren, welche oft den tabuisierten Bereichen von Sexualität zugeordnet werden können. Ödipale Tendenzen finden sich so zum Beispiel im Drama „L’Horrible Expérience“¹¹⁶, welches sich auch dem oft variierten Sujet des

¹¹² (1907) Robert Scheffer und Georges Liguereux, ohne Angabe des französischen Originaltitels. Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 62

¹¹³ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 65

¹¹⁴ (1922) Pierre Chainé und André de Lorde

¹¹⁵ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 75

¹¹⁶ (1909) André de Lorde und Alfred Binet

willkürlich experimentierenden Arztes und der Wiederbelebung von Leichen bedient. Als die geliebte Tochter eines Arztes Opfer eines Autounfalls wird, versucht dieser sie wieder zum Leben zu erwecken. Infolge des Experiments wird der Vater von seiner Tochter getötet, die leichenstarre Hand erwürgt denselben.

Wie bereits erwähnt kann die Rolle von Gender am Théâtre du Grand Guignol nicht genau festgemacht werden, offenkundig ist allerdings seine Instrumentalisierung der weiblichen Leiche. Die Zentralität der schönen Toten innerhalb eines Werkes ist zur Zeit der Theatergründung ein bereits etabliertes Motiv, das auf eine gewisse Tradition zurückblicken kann. Es entfalten sich bei näherer Betrachtung eines Beispiels eine Vielzahl von Motivationen für den Einsatz derselben: Diese sind sowohl in einer künstlerischen Tradition als auch in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang zu betrachten, da die Auseinandersetzung mit dem Tod, insbesondere dem weiblichen, im 18. und 19. Jahrhundert größeren Veränderungen unterlag.¹¹⁷ Der Tod und im Besonderen der tote Körper einer unschuldigen Frau ist nicht nur wesentlicher Bestandteil des im folgenden beschriebenen Dramas, sondern kann auf eine Vielzahl ähnlicher verweisen. Sie bildet den Mittelpunkt im Stück „Sous la lumière rouge“¹¹⁸, in welcher ein Mann mit dem Tod seiner Verlobten konfrontiert wird: Zur Erinnerung an sie lässt er ihren Leichnam fotografieren um nach der Entwicklung des Bildes erkennen zu müssen, dass diese nur scheinot war, da im Moment der Aufnahme ihre Augen geöffnet waren. Es folgt der dramatische Höhepunkt, an dem unter Zeitdruck und großer Verzweiflung des Verlobten ihr Grab geöffnet wird. Der Verdacht bestätigt sich und offenbart den Todeskampf der jungen Frau, die lebendig begraben wurde.

Wie schon angedeutet, ist die Faszination, welche dem toten Frauenkörper anhaftet, eine tief verankerte Tradition innerhalb Kunst und Literatur. Um deren Ursprung zu klären, könnte man sich bis auf das Theater der griechischen Antike berufen, das eine äußerst facettenreiche Kodierung der weiblichen Leiche und der Möglichkeiten, eine Frau zu Tode zu bringen, vornahm.¹¹⁹ Um den Umfang dieses Versuches zu minimieren, ist es jedoch nicht nötig, früher als im 18. Jahrhundert anzusetzen. So ist

¹¹⁷ Vgl. dazu auch de Quincey, Thomas: „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet“ Autorenhaus Verlag 2004

¹¹⁸ (1911) Maurice Level und Étienne Rey

¹¹⁹ Vgl. Loraux, Nicole: Tragische Weisen, eine Frau zu töten (Edition Pandora, Bd. 11), Frankfurt, New York: Campus 1993

eine besonders ausgeprägte Tendenz zur Mystifikation und Glorifizierung der weiblichen Leiche bei einem Autoren zu finden, welcher ebenfalls einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das Théâtre du Grand Guignol hatte. Edgar Allan Poe macht in „The Philosophy of Composition“ die Feststellung, dass der Tod einer schönen Frau unzweifelhaft das poetischste Thema der Welt sei.¹²⁰ Diese Gesinnung hinsichtlich Tod und Weiblichkeit entspricht einer Entwicklung des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der „[...] die einstige kulturelle Vertrautheit mit dem Tod und seine Integration in das Leben abgelöst [wird, Anm. der Verfasserin] durch die Abwendung vom Tode, in einer doppelten Geste von Leugnung und Mystifikation.“¹²¹

Die Thematik der Nekrophilie, im übrigen auch Thema von Grand Guignol Dramen,¹²² erlebt durch diese Entwicklung ebenfalls einen Aufschwung, als literarisches Beispiel kann dafür das Märchen von Schneewittchen¹²³ (1812) fungieren, welches die weibliche Leiche zum Ausstellungsstück in einem gläsernen Sarg macht und durch diese das Begehren eines Mannes auslöst.¹²⁴ Die weibliche Leiche vereint zwei widersprüchliche Aspekte miteinander: einerseits die Furcht vor dem Tod und dem darauffolgenden Verfall des Körpers, andererseits erweckt sie gleichzeitig die Idee der vollkommenen Schönheit, welche die Tote durch ihr Ableben erlangt. Die weibliche Leiche wird idealisiert durch ihre Erscheinung, die Ruhe und Vollkommenheit ausstrahlt. Doch das Ableben einer Frau bedeutet immer auch das Ableben des „Anderen“, welches die Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft personifiziert. Das Théâtre du Grand Guignol muss den toten Frauenkörper instrumentalisieren, ebenso wie es sich anderer in den Köpfen seines Publikums verankerter psychologischer Mechanismen bedient, schließlich ist seine Domäne die Furcht vor dem „Anderen“ in unzähligen Variationen. Später setzt sich die Darstellung sowohl des unschuldigen toten Frauenkörpers, als auch das monströs-feminine, welches ebenfalls Teil des Genres Grand-Guignol war, im Horrorfilm fort.¹²⁵

¹²⁰ Zit. nach Bronfen, Elisabeth: „Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik“ München: Dt. Taschenbuchverlag 1996 S. 89

¹²¹ Bronfen, Elisabeth, 1996, S.129

¹²² „The Man of the Night“ André de Lorde und Léo Marchès (1921) siehe Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 66

¹²³ Erschienen in Grimm, Jacob Ludwig Carl und Grimm, Wilhelm Karl: „Kinder- und Hausmärchen“ Band 1 Berlin: 1812

¹²⁴ Vgl. Bronfen, Elisabeth, 1996 S. 150

¹²⁵ Vgl. Creed, Barbara: „Horror and the Monstrous-Feminine: An imaginary Abjection“ In „The Dread of Difference. Gender and the Horror Film“ Grant, Barry Keith [ed.], Austin: University of Texas Press 1996

Einen wesentlichen Faktor in der Produktion von Erotik am Théâtre du Grand Guignol stellte auch sein Publikum dar, dessen Position nicht unbedingt klar auszumachen ist. Zur Frage, inwiefern Voyeurismus am Théâtre du Grand Guignol eine Rolle spielt, gehen Hand und Wilson grundsätzlich vom Besucher in erster Linie als einem Zuschauer aus, der erst durch seine oder ihre persönliche Vorliebe zum Voyeur wird.¹²⁶ Anekdoten und Zeitungsberichte bezüglich sexueller Vorlieben des Publikums am Grand-Guignol zeichnen ein sehr viel eindeutigeres Bild der gängigen Praxis: Neben den offensichtlichen Spuren sexueller Erregung, welche die Reinigungskräfte des Theaters nach Vorstellungen auffanden, führte die erotische Atmosphäre am Theater auch zu gewissen Ritualen, was die Partnersuche anging: Pierron beschreibt, dass es bekannt war, dass eine Vielzahl von Frauen die Montags-Matinee zu dem Zweck besuchten, “[...]se préparaient à l’adultère en se blottissant, à demi mortes de terreur, dans les bras de leur voisin“¹²⁷. Das auch der Innenraum des Theaters durch die vergitterten Logen die möglichen sexuellen Ambitionen seines Publikums unterstützte, war eine Eigenheit, über welche das Grand-Guignol als letztes Theater von Paris verfügte: Diese Logen konnten über Stiegen erreicht werden und hatten den Vorzug, dass die darin befindlichen Person zwar hinaussehen konnten, sie selbst aber von außen nicht gesehen wurden. Ein Prinzip, welches Hand und Wilson zu einem Vergleich mit der letzten Reihe eines dunklen Kinosaaes heranziehen.¹²⁸ Trotz der geschilderten Umstände, welche das Théâtre du Grand Guignol unter dem Blickwinkel seiner erotischen Ausrichtung und Wirkung zeigen, ist festzustellen, dass es dennoch vordergründig ein Theater der Angst blieb. Die Intensität und Quantität sadomasochistischer Darstellungen war beeinflusst von den Umständen seiner jeweiligen Zeit und den persönlichen Präferenzen gewisser Direktoren. Allgemein ist aber ein Anstieg von sexueller Gewalt in den späteren Stücken des Genres zu verzeichnen.¹²⁹

¹²⁶ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 73

¹²⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S.XV

¹²⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.73

¹²⁹ „Les Blousons sanglants“(1961) von Eddy Ghilain ist der Höhepunkt dieser Entwicklung, es zeigt auf der Bühne wie einer Frau die Brustwarzen abgeschnitten werden, wie auf dem Szenenfoto in Pierron, Agnès [ed.], 1995 zw. S. 794 und 795 zu sehen ist.

3.3 Gesellschaftlich-soziale Veränderung und deren Bedeutung in der Dramaturgie der Dramen

Während Hand und Wilson in ihrer Beschreibung des Grand-Guignols die Entwicklung des Theaters in Verhältnis zu seinem Standort im Umkreis des Vergnügungsviertels Montmartre setzen, nennt Pierron¹³⁰ andere Ursachen für das Entstehen eines Theaters der Angst.

Sie sieht seinen Ursprung innerhalb der gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit: Das Grand-Guignol ist weniger vom kulturellen Umfeld innerhalb seines Quartiers beeinflusst, sondern reagierte thematisch auf die rezente gesellschaftlichen Veränderungen, die am Ende des 19. Jahrhunderts infolge der industriellen Revolution sehr präsent waren. Sie deckten große Bereiche des menschlichen Lebens ab, sei es im Transportwesen, welches eine bis dato unvorstellbare Beschleunigung erlebte¹³¹, bis hin zum intimsten Teil eines jeden Mitglieds der Gesellschaft - dem menschlichen Körper. Doch die Fortschritte, welche die Medizin im 19. Jahrhundert machte, wurden von der breiten Bevölkerung nicht nur als Mittel zur Verbesserung der Lebensqualität angesehen. Viele der neuen Methoden zur Behandlung von Krankheiten physischer und auch psychischer Natur waren einer öffentlichen Diskussion ausgesetzt, welche die Ängste und Skepsis innerhalb der Bevölkerung hervorbrachte.

Neben den wissenschaftlichen Neuerungen sind auch die politischen Umwälzungen innerhalb Frankreichs, wie auch seine außenpolitisch-kolonialistischen Ambitionen mitzudenken, sie erweiterten die Vorstellungen der Menschen um das Wissen von exotischen Orten, aber auch um jenes der Ungewissheit, der die Besucher solcher Orte ausgesetzt waren.

Allgemein gesagt, ist der Mensch Ende des 19. Jahrhunderts Veränderungen innerhalb jedes seiner Lebensbereiche ausgesetzt, welche stark durch Wissenschaft und technologischen Fortschritt geprägt sind.

Diese gesamtgesellschaftlichen Veränderungen stellt Agnès Pierron in Zusammenhang mit der Entstehung eines Theaters der Angst und seiner spezifischen Ausformungen die Konstellationen von Tätern und Opfern innerhalb der Dramen betreffend. Dass der Mensch selbst zur Hauptbedrohung für seinesgleichen wird, begründet sie unter anderem durch die technologisch induzierte Veränderung in

¹³⁰ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XVII

¹³¹ „Le Rapide n°13“ von Jean Sartène

der Sicht des Menschen auf sich selber. Die Entstehung des Théâtre du Grand Guignol fällt in ein Zeitalter, in dem die Bedrohung des Menschen und das Böse an sich ein neues Gewand bekommen. Diese Entwicklungen sind auch innerhalb der Literatur zu sehen, vergleicht man beispielsweise die Romantik und den Naturalismus.

Der Mensch Ende des 19. Jahrhunderts hat sich von den phantastischen Mythen und Gespenstergeschichten der präindustriellen und prätechnologischen Ära emanzipiert und sieht sich nun vollkommen anderen Gefahren ausgesetzt, die für ihn nicht zur Gänze erklärbar oder nachvollziehbar sind. So erklärt sie sich unter anderem auch den Stellenwert, den der Wahnsinn innerhalb der Dramen des Grand-Guignol einnimmt und den sie auf die Zunahme der Erkenntnisse in der Psychologie zurückführt: „La grande découverte de l'époque, c'est que les monstres ne sont pas en dehors de nous, mais en nous.“¹³² Diese Meinung vertritt auch und mit großer Vehemenz André de Lorde. Dieser sieht sich neben den großen Gefahren durch medizinische Experimente beispielsweise in der Behandlung von Geisteskrankheiten, welche zunehmend liberaler werde, auch einem großem Werteverfall innerhalb der Gesellschaft ausgesetzt¹³³. Ein Zustand, der in beiderlei Hinsicht auf die Theorie Pierrons zutrifft, welche besagt, dass die Menschheit zur Wende zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert eine gewisse psychologische Fragilität aufweist¹³⁴, vergleichbar mit der allgemeinen Verunsicherung der Gesellschaft, welche jüngst mit der Jahrtausendwende einherging.

Agnès Pierron setzt die Dramen des Théâtre du Grand Guignol in einen größeren gesellschaftlichen Kontext, in dem die Inhalte der Dramen die Entwicklungen innerhalb der Gesellschaft reflektieren. Sie greift viele Sujets der Stücke heraus, die in direktem Zusammenhang mit gewissen aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen stehen. Gleichzeitig betont sie aber die Tatsache, dass die Themen eine zeitliche Einschränkung erfahren: „Même si le Grand-Guignol déborde largement les limites de cette période [la Belle Époque Anm. der Verfasserin] on peut dire que les thèmes sont mis en place au cours de la première décennie du siècle.“¹³⁵ Dies entspricht ungefähr auch der größten Welle an Popularität des Grand-Guignol, die bis in die Mitte der Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts anhielt.

¹³² Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XVII

¹³³ Ebenda S. XIX

¹³⁴ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XX

¹³⁵ Ebenda S. XVII

3.4 Themenkreise des Grand-Guignol

Die Dramen sind innerhalb bestimmter Themenkreise angesiedelt, von denen hier einige exemplarisch herausgenommen und im folgenden mit den dazugehörigen Beispielen analysiert werden. Neben den Hauptthemen, die in vielen Variationen den Wahnsinn, die neuen Technologien und die Auswirkungen der Kolonialisierungspolitik Frankreichs betreffen, finden auch die „klassischen“ Themen der Angst ihren Platz am Grand-Guignol: Verbrechen, die aus Leidenschaft und Rache innerhalb von Partnerschaften stattfinden, aber auch Kindsmorde und andere Sujets, die beispielsweise in den Faits divers behandelt wurden.

3.4.1 Medizin und Psychologie

"Et ils sont ainsi des milliers et des milliers d'êtres séparés des gens en pleine santé par une infime lésion...Etrange et angoissant mystère, car, en somme, si on s'observe et surtout si on observe les autres, on s'aperçoit bien vite que nous sommes tous, plus ou moins, sur les frontières de la grande folie. Peu de chose suffirait à nous les faire franchir et à nous amener en pays ennemi, car ne sommes-nous pas tous, à des degrés differants, des obsédés de l'orgueil, de la santé, de l'argent, des fabricants d'idées fixes?"¹³⁶

Als weitestes Feld und als „[...]le thème grand-guignolesque par excellence.“¹³⁷ wird der Wahnsinn in all seinen Facetten angesehen, was unter anderem (s.o.) als Resultat einer fortschreitenden Entwicklung innerhalb der psychologischen Wissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts gelten kann. Die französische Gesellschaft befindet sich an der Wende zum 20. Jahrhundert in einer Phase, in der man sich längst von den phantastischen Schreckensquellen wie Monstren und Vampiren abgewendet hat. Nicht außer Acht zu lassen ist allerdings die Tatsache, dass diese Themata noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts überaus präsent waren. Der Umgang mit dem vom „Bösen“ besessenen Menschen wird zunehmend rationalisiert durch das Aufkommen der wissenschaftlichen Erforschung der Vorgänge innerhalb des menschlichen Geistes, der bis dato von mythisch-aber gläubischen Vorstellungen behaftet war. Die Psychologie und auch die Medizin beschäftigen sich vermehrt mit dem menschlichen Gehirn, dies führt zu einer breiteren Wahrnehmung innerhalb der Bevölkerung gegenüber den Problematiken, die damit einhergehen. Die Faszination an der Fragilität des geistigen Zustands und die Tatsache, dass die Symptome einer Geisteskrankheit oft nicht kenntlich sind,

¹³⁶ De Lorde, André: "La Folie au Théâtre"
Paris: Fontemoing 1913 S. XVI

¹³⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIII

spiegeln sich besonders in den Dramen von André de Lorde wieder, der diese oft auch in Kollaboration mit Ärzten schrieb: Alfred Binet, ein Psychologe, der sich auch auf dem Gebiet der Messung von Intelligenz hervortat, war Koautor mehrerer Stücke mit dem Sujet des Wahnsinns. André de Lorde bemühte sich auch anderweitig um die Einbindung wissenschaftlicher Kapazitäten, wie man beispielsweise anhand des Vorwortes zu „La Folie au Théâtre“¹³⁸ sieht. Dort beschreibt Gilbert Ballet, professeur clinique psychiatrique à la Faculté und Membre de l'Académie de Médecine nicht nur die Geschichte des Wahnsinns am Theater, sondern auch den Nutzen, den die Schilderung medizinischer Fallbeispiele für das Publikum haben kann, dem dadurch ein besserer Einblick in die Persönlichkeit eines Geisteskranken gegeben wird. Er kritisiert einzig und allein den Begriff „Folie“, also Wahnsinn, der seiner Meinung nach ein mangelhafter Ausdruck ist.

De Lorde schilderte in vielen Dramen die Bedrohung der Gesellschaft durch Wahnsinnige, was wiederum in engem Zusammenhang mit der parallel geführten Diskussion über die Straffähigkeit von geisteskranken Menschen stand.

Der Diskurs über die Frage der Internierung beruhte auf einem Gesetz von 1838, das seit diesem Zeitpunkt unter Medizinern diskutiert wurde. Es bezieht sich auf die Verantwortlichkeit des Arztes gegenüber der Gesellschaft und dem Kranken, der Möglichkeit, dass eine gefährliche Form von Wahnsinn vom Arzt möglicherweise nicht erkannt oder ignoriert wird oder dem Problem, dass man kein Bewusstsein über den eigenen geistigen Zustand hat oder diesen verkennt.

„Une leçon à la Salpêtrière“1908, „L'Horrible Expérience“1909, „L'Homme mystérieux“1910 sind nur drei Beispiele der Zusammenarbeit zwischen de Lorde und Alfred Binet, die einen medizinischen Diskurs in dramatischer Form an die Öffentlichkeit tragen.¹³⁹ Hierbei ist „L'Homme mystérieux“ die plakative Anprangerung der Diskussion über die Unterscheidung eines mental gesunden und eines kranken Geistes und der Willkür, mit der die Institutionen, laut de Lorde, diese Unterscheidung treffen.

Die Dramen über Geisteskrankheit und medizinische Experimente entsprachen dem Sinne der allgemeinen Verunsicherung der Öffentlichkeit in Bezug dazu. Diese Verunsicherung ist eine Erscheinung, die von Pierron auch als ein Resultat der

¹³⁸ Paris: Fontemoing 1913

¹³⁹Pierron, Agnès [ed.], 1995 S.144

wissenschaftlichen Klassifizierung von Geisteskrankheiten gesehen wird, die zu dieser Zeit stattfand.¹⁴⁰

Neben der Klassifizierung ist auch die Behandlung von Hysterie zu diesem Zeitpunkt sehr präsent und verschiedene Experimente und Behandlungsmethoden innerhalb von psychiatrischen Einrichtungen erzeugten mitunter Aufruhr in der Bevölkerung. Diese Reaktion und die Bedeutung, die der Schauplatz eines Irrenhauses und die Vorgänge innerhalb von diesem im Théâtre du Grand Guignol hatten, ist verständlich im Hinblick auf den historischen Hintergrund dieser Institutionen, wie das folgende Kapitel aufzeigen wird. Gleichzeitig macht eine derartige Behandlung von Geisteskrankheit und dem Irrenhaus als Ort des Schreckens die Zuordnung der Position de Lordes schwierig. Sie schwankt zwischen einer aufklärerischen Rolle, begründet durch die Darstellung und Kritik unbekannter Behandlungsmethoden und dem eines berechnenden Produzenten von Angst und Schrecken. Dazu kommt, dass das Genre Grand-Guignol oft scharf und mit ähnlichen Argumenten kritisiert wurde, wie sie heute oft noch im Diskurs um den modernen Horrorfilm gebraucht werden. Zur Rechtfertigung seiner Existenz pochten vielleicht gerade deshalb viele auf den pädagogischen Wert seiner Dramen. Dies mochte zu gewissen Zeitpunkten mit Sicherheit der Intention de Lordes entsprochen haben, steht allerdings im Widerspruch zu seinem oft geäußerten Wunsch wonach er ein Höchstmaß an Effektivität in der Evozierung von Emotionen im Publikum hervorrufen wollte. Die Bearbeitung des Themas diente demnach weniger einem politischen oder informativen Zweck sondern vor allem der Instrumentalisierung von Ängsten.

3.4.2 Die Geschichte der Internierung oder die Verstrickung von Wahnsinn und Verbrechen

Dass im Theater der Angst der Wahnsinn oft mit Verbrechen assoziiert wird, beruht auf historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten: Der Wahnsinn hat eine lange Tradition als Verbreiter von Angst und Schrecken, beruhend auf seiner wechselhaften Behandlung durch die Gesellschaft.

Michel Foucault beschreibt in seinen Werken über die Konzeptuierung des Begriffs von Wahnsinn und dessen Geschichte in „Gesellschaft und Wahnsinn“ und „Psychologie und Geisteskrankheit“ den Ursprung dieser Koppelung. Das Grand-

¹⁴⁰ Ebenda S. XXIII

Guignol gibt nicht nur eine gegenwärtige Geisteshaltung gegenüber der Medizin und der Psychologie wieder, sondern reflektiert auch kulturell und gesellschaftlich etablierte Vorurteile, welche bereits zwei Jahrhunderte überdauert hatten.

Als Orte des Schreckens und der Gewalt hatten Irrenhäuser in Frankreich eine lange Geschichte, deren Wendepunkte, wie zum Beispiel die „Befreiung der Irren“ durch Pinel¹⁴¹ 1794, immer noch Thema am Grand-Guignol waren. Auf dieses Ereignis reagiert das Drama „Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume“, mit einer Verspätung von über einem Jahrhundert und dem Schluss, dass dieser liberale Ansatz der erste Schritt zum totalen Kontrollverlust innerhalb der Institution ist.

Auffällig ist in der Dramatisierung und Instrumentalisierung solcher Ereignisse die Gleichschaltung von Verbrecher und Geisteskrankem, die zweifelsohne auf die Internierungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts und die Mechanismen innerhalb der Institutionen zurückgeht.¹⁴²

„Der Raum des Ausschlusses, in dem die Irren mit Venerischen, Libertins und vielen Verbrechern, Schwerverbrechern und harmloseren, in einer Gruppe zusammengefaßt waren, hat zu einer Art obskurer Assimilierung geführt; der Wahnsinn ist mit der Schuld in moralischer oder gesellschaftlicher Hinsicht eine Verwandtschaft eingegangen, aus der er sich so bald vielleicht nicht lösen wird.“¹⁴³

Die Mythen, welche sich durch die soziale Separation von Irren und Verbrecher bilden, sprechen von einem Übel, welches von diesen Internierungshäusern ausgeht, die oftmals ehemalige Leposorien waren.¹⁴⁴ Das Irrenhaus wird ein mythologischer Ort, dem Lasterhaftigkeit nachgesagt wird und der die kontaminöse Wurzel von Epidemien in sich trägt. Durch die Abgeschlossenheit dieser Institutionen entwickelt sich eine Furcht, welche sich auch in anderen Themenkreisen des Grand-Guignol wiederfindet: Agnès Pierron fasst sie zusammen als eine Furcht vor dem Anderen.¹⁴⁵

Die Rolle des Arztes ist darin ebenso von historischen Vorurteilen geprägt wie bei der Gleichsetzung von Wahnsinnigem und Verbrecher: Foucault beschreibt die Funktion der Mediziner in einem Irrenhaus weniger als „Schiedsrichter“ zwischen

¹⁴¹ Pinel war der erste Arzt, der eine Kategorisierung von Geisteskrankheiten vornahm. Siehe Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIII f

¹⁴² Vgl. Foucault, Michel: „Wahnsinn und Gesellschaft“
Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005 S. 97

¹⁴³ Foucault, Michel: „Psychologie und Geisteskrankheit“
Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968 S. 106

¹⁴⁴ Foucault, Michel, 2005 S. 360

¹⁴⁵ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXV

Verbrechen und Wahnsinn, sondern als „[...]Wächter, um die anderen vor der konfusen Gefahr zu schützen, die durch die Mauern der Internierung schwitzte“¹⁴⁶.

Der Kontrollverlust, ausgelöst durch versagende Ärzte und den Missbrauch von Stellungen innerhalb der Institutionen wird so auch ein Spiegel von Ereignissen, welche länger zurückliegen, aber das Bewusstsein einer Gesellschaft stark geprägt und beeinflusst haben.

Die Beschäftigung mit Wahnsinn und dessen Umgebung ist dabei keineswegs originäre Erfindung des Théâtre du Grand Guignol, vielmehr reiht sich dieses in eine Tradition ein, die bereits Marquis de Sade¹⁴⁷ und Edgar Allen Poe begründet haben. In diesem Sinne führt das Theater eine Bewegung fort, durch die es selber auch stark beeinflusst wurde.

Im folgenden findet sich eine Auswahl von Stücken des Genres, deren Schauplatz ein Irrenhaus ist, beziehungsweise wahnsinnige Verbrecher als Protagonisten haben. Die Jahreszahlen beziehen sich auf das Aufführungsjahr am Théâtre du Grand Guignol.

„Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume“(1903, André de Lorde),

„L’Obsession ou les deux Forces“(1905, de Lorde, Binet, Maurey)

„Une Leçon à la Salpêtrière“(1908 de Lorde, Binet)

„L’Homme mystérieux“(1910, Binet, de Lorde)

„Un Concert chez les Fous“(1909, Charles Foley und André de Lorde)

„Le Marquis de Sade“1921 von Charles Méré

Komödie „La Dame de Bronze et le Monsieur de Cristal“ 1921 von Henri Duvernois,

„Crime dans une Maison de Fous ou Les Infernales“ 1925 André de Lorde et Alfred Binet

„La Loterie de la Mort ou sept Crimes dans un Fauteuil“ 1957 Eddy Ghilain und Pierre Larroque

¹⁴⁶ Foucault, Michel, 2005 S. 363

¹⁴⁷ Von Charles Méré stammt „Marquis de Sade“, aufgeführt 1921

3.4.3 Der Mörder ist immer...der Arzt?

Neben der Angst vor der Internierung und dem Kontrollverlust innerhalb der Anstalten spielten auch die Mediziner selber eine große Rolle am Théâtre du Grand Guignol. Sowohl in der Rolle als Dramatiker, wie im Falle von Alfred Binet oder René Berton¹⁴⁸, als auch als mörderische Protagonisten in den Dramen. Zahlreiche Stücke über die waghalsigen, grausamen und verzweifelten Versuche von wahnsinnigen Wissenschaftlern und Medizinern wurden auf die Bühne gebracht. Die Ursache für die große Faszination, die von diesem Sujet ausging, ist ebenso historisch zu begründen: In einem Zeitalter, in dem auf rasante Weise Fortschritte innerhalb der Wissenschaft gemacht wurden, war durchaus die Möglichkeit gegeben, dass einige unter Verdacht gerieten, unnötige Operationen an ahnungslosen Patienten vorzunehmen: „Une médecine trop hardie est une médecine qui fait peur. La figure du savant fou hante les imaginations.“¹⁴⁹

Und diese Angst war in einigen Fällen durchaus begründet, wenn man sich vor Augen führt, dass viele der geschilderten Methoden und Experimente nicht der Phantasie der Dramatiker entsprungen waren, sondern der Realität entsprachen.

Es war bekannt, dass Charcot, der Leiter der Salpêtrière, seine Patienten wie Versuchskaninchen behandelte¹⁵⁰, ein Umstand, den das Grand-Guignol gut für sich nutzen konnte. In Bezug zu der medizinischen Wissenschaft nimmt das Grand-Guignol eine zwiespältige Position ein, indem sie einerseits medizinische Fälle dramatisiert und dadurch in gewisser Weise eine aufklärerische Rolle für sich beanspruchte, gleichzeitig aber den Umstand der Verunsicherung ausnutzte, die diese auslösten, um sein Publikum zu erschüttern.

De Lorde kann durchaus zum Vorwurf gemacht werden, mit dem „théâtre medical“ einen ähnlichen Fehler gemacht zu haben, wie ihn schon Zola innerhalb des Naturalismus beging, nämlich dass er sich nicht zwischen „[...]l'illustration d'un mécanisme scientifique et la représentation d'une tragédie.“¹⁵¹ entscheiden konnte.

Beispiele, in denen Mediziner die Täter sind: „Le Chirurgien de Service“ 1905 von Johannès Gravier und A. Lebert, in Form von Komödie „Les Opérations du

¹⁴⁸ Berton studierte Medizin, ehe er eine literarische Laufbahn einschlug siehe Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 283

¹⁴⁹ Ebenda S. XXII

¹⁵⁰ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIII

¹⁵¹ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XX

Professeur Verdier“ 1907, von Élie de Bassan, „L’Horrible Expérience“ 1909 André de Lorde und Alfred Binet, „Dichotomie“ 1911 von André Mouezy-Éon und Georges Jubin, „Le Laboratoire des Hallucinations“ 1916 von André de Lorde.

3.4.4 Krankheit

Ebenso präsent ist in den Dramen die Angst vor Ansteckung und Krankheit, das Infektiöse als unsichtbare Quelle von Gefahr. Diese Angst findet sich oft auch in Kombination mit einem fremden Schauplatz des Geschehens, was die Furcht noch potenziert, da das Opfer seiner Krankheit völlig ausgeliefert ist und das Fremde, sei es nun in geistigen Stadien oder in einem örtlichen Zusammenhang, immer ein mit Furcht besetzter Begriff ist: „L’autre est dangereux, parce qu’il peut être contagieux.“¹⁵² Neben Tollwut und Lepra wird auch die Syphilis thematisiert, Dramen wie „Les gardiens de Phare“ von Paul Autier und Paul Cloquemin von 1905 spielen zusätzlich noch in einem sehr beschränkten örtlichen Umfeld, in dem ein Entkommen unmöglich ist. Dieses Motiv einer ansteckenden Krankheit in engem Umfeld trifft auch auf „Le Navire Aveugle“ von Max Maurey (1927) zu, wo eine Epidemie auf einem Schiff ausbricht.

Wieder findet sich eine historische Entsprechung für diese Furcht, denn ein Impfstoff gegen Tollwut wurde erst 1885 von Louis Pasteur entdeckt. Die späte Aufarbeitung der Thematik ist nicht ungewöhnlich „[...]comme toujours, il y a un décalage entre l’invention et sa vulgarisation.“¹⁵³ Ein anderes Beispiel für die Thematisierung von Tollwut ist „Le Beau Regiment“ von Robert Francheville, aufgeführt 1912: Hier vermischen sich Angstvorstellungen, wie die der Ansteckung durch Krankheit, des Krieges und des medizinischen Fortschritts. Das Drama spielt in einem deutschen Militärcamp, wo die Versuche eines Mediziners mit Erregern der Tollwut thematisiert werden, die in Folge einer Verwechslung zur Infektion eines Soldaten führen.

Interessant ist in Zusammenhang mit der Verknüpfung verschiedener Themenblöcke auch das Drama „L’Horrible Volupté“ von Charles Hellem und Pol d’Estoc, 1924 in dem eine absichtliche Ansteckung aus Rache mittels einer Bluttransfusion geschieht: Hier trifft sich die Angst vor der medizinischen Errungenschaft der Bluttransfusion mit der Angst vor Krankheit. Die Entdeckung verschiedener Blutgruppen erfolgte erst um

¹⁵² Ebenda S. XXV

¹⁵³ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 119

1900 durch Karl Landsteiner, die ersten medizinischen Stationen für Blutspenden wurden in den Zwanziger Jahren eingerichtet.

Das Kontaminöse, Infektiöse bleibt in verschiedensten Formen bis in die Gegenwart ein angstbesetztes Thema: In den vergangenen Jahrzehnten machen sich immer wieder Analogien zum Genre Grand-Guignol in der Unterhaltungsbranche bemerkbar, vor allem im Zusammenhang mit biologischen Waffen und der Verbreitung unbekannter Krankheitserreger. Diese Entwicklung ist insbesondere anhand der Filmbranche gut nachvollziehbar: Das Spektrum der Filme reicht von „Invasion of the Body Snatchers“¹⁵⁴ aus dem Jahr 1978, der eine Bedrohung aus dem All thematisiert, die sich in Form von Sporen in den menschlichen Organismus einnistet, über den realistisch inszenierten Thriller „Outbreak“¹⁵⁵ der die Folgen eines Ebolaausbruchs in den Vereinigten Staaten zeigt bis hin zu aktuellen Bearbeitungen des Themas wie „The Children“ aus dem Jahr 2008¹⁵⁶. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem auch das Genre Zombiefilm, der besonders stark mit infektiösen Bedrohungen assoziiert wird, man denke beispielsweise an den Film „28 days later“, ¹⁵⁷ 2002. Genährt wird diese Angst durch reale Bedrohungen, mitunter auch in Zusammenhang mit Terrorismus: Exemplarisch dafür steht die Serie von Anthraxanschlägen in den Vereinigten Staaten 2001. Auch der Umgang mit Bedrohungen wie der Infektionskrankheit SARS oder der Vogelgrippe zeigen die fortwährende Angst vor (anfangs) unbekanntem Erregern auf.

3.4.5 Kolonialpolitik und Exotizismus

Wie bereits erwähnt, tritt die Krankheitsform der Epidemie zur Potenzierung der Angst oft in einem fremden Umfeld auf. Die Angst vor dem Andersartigen spiegelt sich auch in diesem Zusammenhang wieder. Hintergrund dieser Furcht ist die Präsenz der Kolonialisierungspolitik, die Soldaten in die Fremde schickt, was die Phantasie über die unbekanntem Orte und deren Gefahren ungemein anregt. „Le début du siècle, c'est le moment où les intérêts coloniaux s'affermissent avec l'action

¹⁵⁴ Regie: Philip Kaufman

¹⁵⁵ Regie: Wolfgang Petersen, 1995

¹⁵⁶ Regie: Tom Shankland

¹⁵⁷ Regie: Danny Boyle

du marchéchal Lyautey au Tonkin et au Maroc; ce que l'Angleterre avait déjà réalisé aux Indes;[...]"¹⁵⁸

Die Dramen des Grand-Guignol, die in weiter Ferne spielen, sind mitunter auch Kriegsschauplätze, traditionelle Orte der Furcht. „La dernière Torture“, ein Drama von André de Lorde und Eugène Morel, 1904 gespielt, hat als Hintergrund ein reales politisches Ereignis: Den Boxeraufstand, der Juli 1900 in Peking stattfand.

Die Bedrohung durch das Fremde und Exotische ist keine Erfindung des Grand-Guignol, vielmehr beruft sie sich auf eine gewisse literarische Tradition, die bereits seit der Romantik besteht. Internationale Expeditionen werden begleitet von unbekanntem Bedrohungen – Kopfjäger und exotische Methoden der Folter spielen hierbei mitunter eine Rolle. Dass die Opferrolle dabei die ausziehenden Eroberer und Forscher innehaben, ist nachvollziehbar, aber nicht unbedingt richtig. Sie verkörpern das Rationale und die Moral, während das Unbekannte nicht selten auch eine sexuelle Konnotation hatte. Die Verbindung zwischen Gewalt und Sexualität ist dem Théâtre du Grand Guignol nicht fremd, wie bereits im Kapitel 3.2. beschrieben. „Le Jardin des supplices“, 1922 von André de Lorde und Pierre Chaine, ist eine Adaption der gleichnamigen Novelle von Octave Mirbeau, die die Faktoren Sex und Gewalt eng miteinander verknüpft, mit dem großen Unterschied, dass der Aggressor ein englisches Fräulein ist. Trotz dieser Ausnahme was den Täter bzw. die Täterin angeht, ist erkenntlich, wie stark die Idee von einer Verknüpfung zwischen dem asiatischen Raum und bizarren Foltermethoden ist. „L'alouette sanglante ou Hioung-Pe-Ling“ von Charles Garin, 1911 am Théâtre du Grand Guignol aufgeführt, schlachtet das Klischee um die Bedrohung aus dem Osten ebenso aus. Bezeichnend für den Gebrauch eines exotischen Umfelds ist auch der Umstand, dass Adaptionen von Kiplings Kurzgeschichten ebenfalls zum Repertoire des Theaters gehörten.

¹⁵⁸ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIV

3.4.6 Neue Technologien

Entwicklungen, auf die das Théâtre du Grand Guignol fast unmittelbar reagieren kann sind innerhalb der neuen Technologien zu finden. Die Affinität zu gewissen Themen wird durch die wechselnden Direktionen sichtbar: Während unter der Direktion von Max Maurey ein Schwerpunkt auf Medizin, Neurologie und Psychologie zu finden ist, macht sich unter Camille Choisy eine Hinwendung zu Technik und davon ausgehende Bedrohungen bemerkbar.

Die Einbeziehung von Entwicklungen wie Giftgas, Sprengstoff und Elektrizität entspricht dabei auch dem naturalistischen Anspruch, dem das Theater noch unterliegt und vermitteln auch die Authentizität, die das Grand-Guignol seit seiner Gründung beansprucht: „[...]les auteurs inscrivent les nouveautés dans les oeuvres pour ne laisser aucun doute sur le caractère contemporain des leurs histoires“¹⁵⁹. Mel Gordon beschreibt in Zusammenhang mit dem Auftauchen neuer Methoden der Tötung auch die gleichzeitige Verdrängung der klassischen Mordinstrumente durch diese neuen Technologien.¹⁶⁰

Auch die Schauplätze der Dramen ändern sich und geben Einblicke in die tiefgreifenden Veränderungen, die die Gesellschaft zur Jahrhundertwende erfährt. „The scenic environments for Choisy’s productions often consisted of modern ships, blimps, submarines, railroad cars, factories and mines.“¹⁶¹

In den Technologie-affinen Dramen, die ab dem Jahr 1915 vermehrt im Repertoire des Theaters zu finden sind, ist die Zentralität der Erfindungen innerhalb der Dramen bemerkenswert, sie sind nicht nur „[...]simples accessoires[...]“¹⁶² sondern spielen eine wichtige, wenn nicht gar die Hauptrolle. Im Mittelpunkt der Dramen „La Nuit rouge“, „Le Bâillon“ und „L’Aiguilleur“¹⁶³ steht der Zug, das Radio ist in „Marémoto“ und „Les Ondes tragiques“ präsent und ein Unterseeboot bildet den Hintergrund eines Dramas („En plongée“) (siehe Abb. 2). Hier ist auch der naturalistische Anspruch in der Gestaltung des Bühnenbilds zu sehen, das die Inneneinrichtung des U-Bootes

¹⁵⁹ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIX

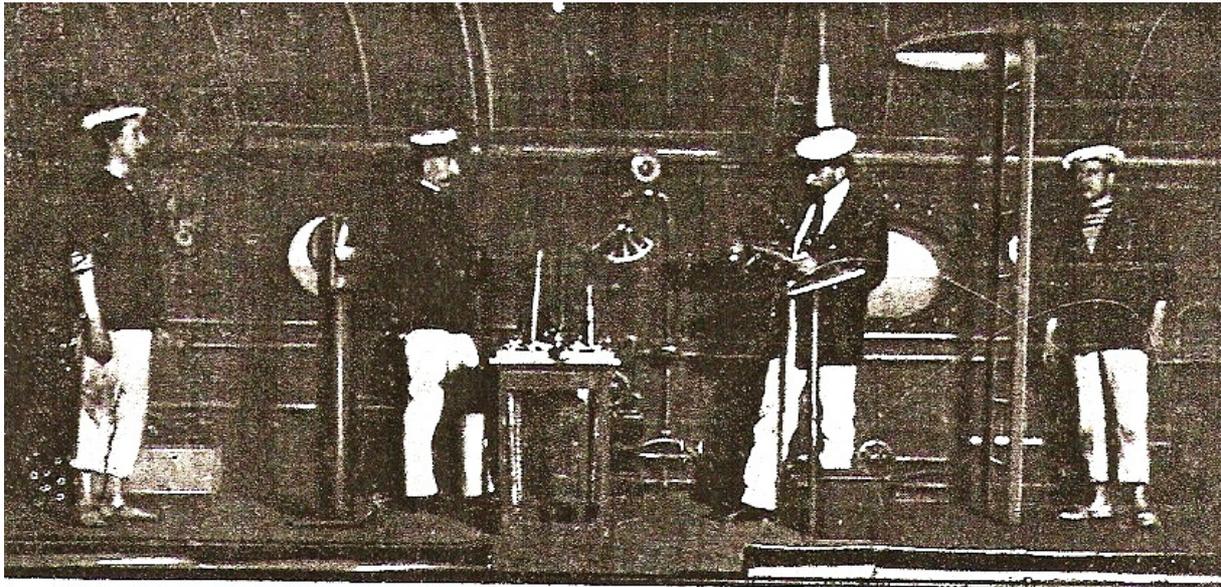
¹⁶⁰ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 24

¹⁶¹ Ebenda S. 26

¹⁶² Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXIX

¹⁶³ Ebenda S. XXIX

zeigt:



En Plongée
de MM. E.-M. LAUMANN et P. OLIVIER

Abb. 2¹⁶⁴

Ein frühes Beispiel der Einbeziehung von Technologien stellt dabei das Drama „Au téléphone“ von André de Lorde und Charles Foley dar, das 1902 erstmals aufgeführt wurde. Es handelt sich um ein Stück, in dem das Verbrechen nicht auf der Bühne dargestellt wurde, sondern über das Telefon vermittelt wurde. Der Ehemann muss hilflos mitanhören, wie seine Familie Opfer eines Verbrechens wird. 1909 verfilmte D.W. Griffith das Drama mit Mary Pickford, Owen Moore, Marion Leonard und Mack Sennett, nach einem Szenario von Frank Woods.¹⁶⁵

Möglicherweise sind Foley und de Lorde die Begründer einer Tradition der Angst, die mit dem Telefon zusammenhängt. Bis in jüngster Zeit ist eine große Anzahl von Filmen im Horrorgenre zu finden, in denen das Telefon eine zentrale Rolle spielt. „Ringu“¹⁶⁶, „The Telephone“ (Sequenz in Black Sabbath von Mario Bava, 1963) sind nur exemplarische Beispiele, die sich des Mittels bedienen. David Lynchs obsessive Instrumentalisierung des Telefons findet sich in „Lost Highway“, „Mulholland Drive“, der Serie „Twin Peaks“ und etlichen anderen Werken.

¹⁶⁴ Programmheft 1916/17 ohne Angaben von Seiten

¹⁶⁵ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1430

¹⁶⁶ Regie: Hideo Nakata 1998

4. Programm- und Dramenstruktur

4.1 Programmgestaltung

Als Oskar Méténier 1897 das Theater eröffnet, wählt er die Form eines gemischten Programms: Dem Prolog folgt ein leichtes Drama, eine Komödie, ein Horror-Stück und zum Abschluss eine Farce.¹⁶⁷ Ohne es zu wissen, legte er den Grundstein für ein späteres Charakteristikum des Théâtre du Grand Guignol.

Dessen Eigenheit des Programmes bestand in der Durchmischung von Komödien und Dramen, was einen Effekt ergab, der für das Funktionieren der Dramen essentiell wurde. Durch diese Praxis ergab sich für das Publikum die Möglichkeit, sich zwischen Emotionen wie Spannung, Angst und Ekel durch leichte Unterhaltung zu entspannen. Das Prinzip wird „la douche écossaise“ genannt, gemeint ist ein Wechselbad in Gefühlen.

Die Vorteile, die dadurch entstehen, werden von einem Journalisten des Figaro, wie folgt beschrieben: „ces spectacles nombreux et coupés sont fort agréables. Si une pièce vous déçoit, vous êtes sur d’être plus heureux en écoutant la suivante. Si vous avez peur, vous songez que tout à l’heure vous rirez bien.“¹⁶⁸

Sowohl die Kurzweiligkeit als auch die unterschiedlichen Schauplätze und Handlungen verhindern Eintönigkeit und somit Langeweile beim Publikum.

Dieses Merkmal des Konzepts ist jedoch keine originäre Erfindung des Grand-Guignol, wie es manche Autoren sehen wollen. Die Frage nach dem Ursprung dieser Programmkonzeptionierung ist je nach Quelle unterschiedlich: Während Mel Gordon die Theorie vertritt, dass sich Méténier durch diese Form vom Théâtre Libre und dem Théâtre-Salon unterscheiden wollte¹⁶⁹, und die „douche écossaise“ eine spezifische Eigenart des Genres ist, vertreten Hand and Wilson eine komplett gegensätzliche Meinung: Sie sprechen von einem bereits erprobten Konzept, dass zuvor schon vom Théâtre Libre etabliert worden war.¹⁷⁰ Dass Oscar Méténier diese Praxis vom Théâtre Libre übernahm, ist in Anbetracht der gemeinsamen Vorgeschichte, die die beiden verbindet, durchaus wahrscheinlich. Die Praxis, einen Abend vielfältig, kurzweilig und abwechslungsreich zu gestalten, ist in dieser Epoche eine durchaus

¹⁶⁷ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 11

¹⁶⁸ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XIII

¹⁶⁹ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 16

¹⁷⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 11

übliche Form, der sich auch andere populäre Unterhaltungsformen bedienten, und die Tradition hat:

„Um 1912 besteht ein bis zu drei Stunden langes Kinoprogramm durchschnittlich aus drei Dramen, drei Possen (wie in der Antike: das Satyrspiel nach den drei Tragödien) und einer Naturaufnahme mit einem zeitlichen Anteil von 7:3:1. Die Produzenten der Programme greifen auf das zurück, was Theater und Literatur, vor allem in ihren Trivialformen [wie Melodram, Lustspiel, Abenteuer-, Kriminal- und Liebesroman] hinsichtlich der Befriedigung von massenhaften Bedürfnissen nach Zerstreuung und Unterhaltung bereits mit Erfolg erprobt hat.“¹⁷¹

Durch die Unabhängigkeit der einzelnen Stücke untereinander konnten bestimmte Stücke bei Bedarf flexibel ausgetauscht werden und auch die Reihenfolge, in der die einzelnen Titel aufgeführt wurden, war variabel. Diese Austausch- und Wiederholbarkeit einzelner Stücke, seien es nun Komödien oder Dramen, machte es den Organisatoren möglich, sehr rasch auf Erfolg oder Misserfolg einzelner Stücke zu reagieren. Dies war beispielsweise bei „Mademoiselle Fifi“¹⁷² der Fall, das wiederholt in das jeweilige Programm eingebunden wurde. Ein Umstand, der Mel Gordon zu einem Vergleich mit der Unterhaltungsform des Vaudeville animiert.¹⁷³

Neben diesem ökonomisch-organisatorischen Vorteil ergab sich auch ein Charakteristikum, das unter der Direktion von Oscar Méténier noch nicht bewusst genutzt worden war: Max Maurey, dem Nachfolger Météniers, wird nachgesagt, erkannt zu haben, dass die Wirkung der Horrordramen um ein Vielfaches höher war, wenn das Publikum sich nach deren Aufführung wieder für kurze Zeit entspannen konnte.¹⁷⁴ Diese „technique of tension and release“ ist eine Methode, die immer noch in Literatur und Film angewendet wird, und von der besonders das Horrorgenre profitiert.¹⁷⁵ Sie ist Voraussetzung, um extreme und intensive Emotionen mehrmals an einem Abend erzeugen zu können. Das Eintreten eines Abnützungseffekts, den das wiederholte Evozieren extremer Emotionen hervorruft, kann durch ein Programm

¹⁷¹ Rabenalt, Peter: „Filmdramaturgie“
Berlin: VISTAS 1999 S. 20

¹⁷² „Mademoiselle Fifi“, verfasst von Oskar Méténier nach einer Erzählung Guy de Maupassants, wurde bereits im Théâtre Libre aufgeführt, vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. III. Der große Erfolg der Wiederaufnahme am Grand-Guignol hatte 280 weitere Aufführungen zu Folge. Ebenda S. VI

¹⁷³ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 16

¹⁷⁴ Vgl. Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 11

¹⁷⁵ Ebenda S. 11

mit Wechselwirkung verhindert werden und der Kontrast zwischen den Emotionen steigert deren Effekt auf das Publikum.

Das Théâtre du Grand Guignol, ist ein Theater der Angst, was die Vorrangstellung der Horroredramen gegenüber den Komödien ganz klar hervorhebt. Trotzdem wäre die Komödie nicht aus dem Programm wegzudenken, sie ist von fundamentaler Wichtigkeit, da sie den Zuschauer auf das Drama vorbereitet: „Au Grand-Guignol, il ne s'agit pas d'une simple alternance: la comédie donnée en lever de rideau prépare au drame.“¹⁷⁶ Diese Wechselbeziehung zwischen Komödie und Drama liefert die Begründung, weswegen die Komödien von zeitgenössischen LeserInnen oft als schwach empfunden werden: Sie hatten nicht den Anspruch, autonom funktionieren zu müssen, sondern dienten dem Drama als Grundstein.¹⁷⁷

4.2 Die Komödie am Grand-Guignol

Deak unterscheidet zwei unterschiedliche Formen von Komödien, welche am Théâtre du Grand Guignol aufgeführt wurden: Die Form der Comedie rosse und jene der Farce. Während die Comedie rosse mit Autoren wie Georges Courteline und Octave Mirbeau der naturalistischen Tradition entsprechen, welcher sich Méténier hauptsächlich bediente, ist die Farce die vorherrschende Form ab der Kommerzialisierung des Theaters unter Maurey. Häufig am Grand-Guignol anzutreffen war die erotische Komödie oder Sexfarce, welche bereits im Kapitel zur Erotik am Grand-Guignol erwähnt wurde. Interessant ist, dass das Theater im Widerspruch zu seiner Vermarktung als ein Theater der Angst, eine große Anzahl von Komödien hervorbrachte, die auch innerhalb des Programms dominierten: Quantitativ betrachtet, befand sich die Komödie in der Überzahl: Auf zwei aufgeführte Horroredramen kamen in der Regel drei Komödien.

Wenngleich das Konzept eines alternierenden Programms keine originäre Erfindung des Grand-Guignols war, entwickelte sich die Methode des Schreibens der Komödien zu einem spezifischen Charakteristikum: Diese bestand darin, die Komödien als Gegenstücke zu den Horroredramen zu schreiben. Das zentrale Motiv eines Horrorstücks wurde dabei in der Komödie wiederholt und fand darin seine

¹⁷⁶ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XIII

¹⁷⁷ Ebenda S. XV

komische Entsprechung.¹⁷⁸ Die Wirkung, die durch Anwendung dieser Methode erzielt wurde, bestätigt auch der Dramatiker Régis Gignoux und beschreibt deren Vorteil wie folgt: „Si je donne des comédies au Grand-Guignol, c’est pour avoir l’occasion d’assister aux répétitions du drame qui fait le clou du spectacle. Il m’arrive tout d’abord, quand les acteurs ne sont pas encore *exaspérés*, de les trouver très comiques et de regretter de ne pas leur avoir confié les rôles de ma comédie. Cette première émotion est assez désagréable, mais elle cède bientôt à une autre émotion qui est réconfortante. Les acteurs habitués à se déchirer, à se torturer, deviennent si *sincères*, me communiquent une telle angoisse, une telle épouvante, que je ne doute plus de ma comédie, car j’escompte qu’elle apparaîtra aux spectateurs horrifiés comme la chose la plus follement drôle et agréable.“¹⁷⁹

Der ständige Wechsel an Emotionen, dem das Publikum im Laufe eines Abends ausgesetzt war, kulminierte nicht zuletzt auch in einem läuternden Effekt, der bereits von zeitgenössischen Theoretikern des Grand-Guignols in Zusammenhang mit dem Begriff der Katharsis gestellt wurde: „Ce massage de l’esprit, cette douche écossaise pour l’imagination ont je ne sais quoi d’hygiénique.“¹⁸⁰

4.3 Dramenstruktur

Der Aufbau der Dramen des Grand-Guignol zeigt sich vor allem durch zwei Faktoren maßgeblich beeinflusst: Durch die Beschränktheit des Raumes zum einen und die Notwendigkeit von kurzen Stücken zum anderen: Der relativ kleine Bühnenraum und auch die Kürze der Stücke verlangte eine starke Zurückhaltung im Bezug auf häufige Szenenwechsel, weswegen viele der Stücke lediglich an einem Handlungsort spielten. Der Zeitdruck wirkte sich auch dahingehend aus, dass die Handlung und Etablierung einzelner Charaktere stark gerafft werden, sowie ein baldiger Einstieg in den Spannungsbogen gewährleistet werden musste.

Da sich ein Theaterabend am Théâtre du Grand Guignol aus mehreren Stücken zusammensetzte, mussten diese relativ kurz gehalten werden: Die meisten Dramen des Genres Grand-Guignol beschränken sich in ihrer Ausdehnung auf einen oder zwei Akte.

¹⁷⁸ Vgl. ebenda S. XIII

¹⁷⁹ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XIV f

¹⁸⁰ Zit. nach ebenda S. XIII

Die Inszenierung von Ein- und Zweiaktern bringt zwar den Vorteil einer Vorstellung ohne Pause, die sich somit auch nicht negativ auf den Spannungsbogen auswirken kann, stellt aber im Gegenzug hohe Ansprüche an die Dramatiker hinsichtlich der Bearbeitung des Stoffes. Die Gewichtung lag folglich mehr in der Darstellung der Geschehnisse als in der Charakterisierung seiner Protagonisten. Die Vorgaben zur Dauer und zu den Schauplätzen der Stücke beeinflussten sich allerdings auch stark gegenseitig: So wurde zwar der Spannungsabfall durch die durchgehenden Vorstellungen verhindert, machten aber gleichzeitig einen Umbau der Bühne unmöglich, weswegen zwangsweise ein aristotelisches Prinzip eingehalten werden musste: Die Wahrung der Einheit des Ortes.

Diese Einheit des Raumes durfte ihrerseits nicht die emotionale Wirksamkeit der Dramen mindern. Diese dennoch zu erzielen, forderte den Dramatikern große Geschicklichkeit ab, vor allem André de Lorde schreibt immer wieder über die Schwierigkeit, intensive Emotionen in einem sehr kurzen Zeitraum zu erzielen:

„Les pharmaciens sont arrivés à condenser de fortes doses de médicaments violents dans certains comprimés d'un tout petit volume, faciles à absorber: de meme, je m'efforce de fabriquer des comprimés de terreur.“¹⁸¹

4.3.1 Dramaturgie

Dramen zu schreiben, die Ansprüche von Kürze und Intensität kombinierten, erforderte ein gewisse Erfahrungheit in Bezug dieser Form. Betrachtet man das Umfeld, aus dem viele Autoren des Grand-Guignol stammten, offenbart sich eine Nähe zu literarischen Kurzformen, die mit Sicherheit nicht zufällig bedingt war.¹⁸²

Pierron hebt als deren Vertreter insbesondere Maurice Level und E.M. Laumann hervor.¹⁸³

Die Fähigkeit, kurz und präzise eine Handlung zu entfalten, ist sowohl dort als auch im Théâtre du Grand Guignol unabdingbar gewesen, der unmittelbare Einstieg in die Handlung und der gut konstruierte Spannungsbogen in gewisser Weise sein Ergebnis. Dass eine gut konstruierte Handlung auch korrekt aufgeführt wurde, ohne durch menschliches Versagen beeinträchtigt zu werden, verlangte von den SchauspielerInnen des Ensembles ebenso große Kunstfertigkeit, wie von den

¹⁸¹ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XII

¹⁸² Ebenda S. XIII

¹⁸³ Ebenda S. XIII

Dramatikern. Nur ein fehlerloser, kontinuierlicher Aufbau von Spannung konnte den finalen Effekt des Schocks am Ende eines Stückes - meist war der Höhepunkt ja ein Akt von Gewalt - gewährleisten. Die SchauspielerInnen mußten auf der Bühne ihr Möglichstes tun, um diesen Anstieg zu erzeugen, sehr oft unter dem Druck, gleichzeitig die Spezialeffekte für den Höhepunkt im Verborgenen vorzubereiten.

Der Rhythmus, der vom Dramatiker beziehungsweise dem Regisseur festgelegt wurde, musste genau eingehalten werden, der Schauspieler hatte wie eine Uhr zu funktionieren.

Die oft durch Autoren hervorgehobene Fragilität des Genres hängt eng mit dieser Problematik zusammen, auch Paula Maxa äußerte sich zu diesem enormen Anspruch, den die Stücke an seine Akteure stellten:

Die szenische Umsetzung der dramatischen Handlung am Grand-Guignol glich einer Gratwanderung, in dem Bewusstsein, dass in Folge einer Ungenauigkeit des Spiels der gesamte Spannungsaufbau umsonst sein konnte.

Ein weiteres Problem stellt das Nahverhältnis von starken Emotionen wie Angst oder Lachen dar, und die Leichtigkeit, mit der übersteigerte und tragische Vorgänge ins Lächerliche abrutschen können. Ein unbedacht zu schnell gesprochenes Wort oder ein überraschend zugeworfener Kommentar aus dem Publikum konnte die Wirkung des Dramas vollkommen aufheben.¹⁸⁴

Die völlige Umkehr der Intention eines Autors konnte allerdings nicht nur während des Spiels durch unglückliche Umstände hervorgerufen werden, sondern passierte auch im Laufe der Zeit. Horrordramen aus dem Repertoire, welche in einer gewissen Epoche und unter bestimmten gesellschaftlichen Umständen noch sehr gut funktionierten, konnten bei ihrer Wiederaufführung dem Publikum nur noch lächerlich erscheinen. Dies hatte zur Folge, dass viele dieser Stücke am Grand-Guignol nach einigen Jahren als Komödien liefen. Pierron nennt das Beispiel von „Viol“(1930), einem Drama von Jean d’Astorg, welches zu zwei verschiedenen Zeitpunkten zwei völlig konträre Reaktionen im Publikum auslöste: Vor dem Krieg noch als „[...]un coup de poing dans l’estomac, un quart d’heure de frisson, de l’épouvante poussée jusqu’au paroxysme[...]“¹⁸⁵ bezeichnet, war das Stück 1950 in den Augen der Kritiker nur noch eine Dramenparodie, deren Komik man sich dafür kaum entziehen konnte. Der Verlauf der Geschichte und dessen Einfluss auf gesamtgesellschaftliche

¹⁸⁴ Anekdoten zu solchen Ereignissen finden sich in Schilderungen Paula Maxas zum Alltag am Théâtre du Grand Guignol in Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1381 ff

¹⁸⁵ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXX

Sensibilitäten zeigt so auch die Schwierigkeiten auf, mit denen ein Genre, spezialisiert auf das Evozieren von Furcht, zu kämpfen hatte.

„Attaque nocturne“ ist eine Ausnahme dieser Wandlung im Laufe der Zeit, aber ein gutes Beispiel für die Fragilität und leichte Umkehrbarkeit der Stoffe am Grand-Guignol: Das Horrordrama von André de Lorde war trotz seiner guten dramatischen Konstruktion vor Publikum nicht wirksam. Aufgrund dessen führte der Direktor Maurey das Stück mit leichten Änderungen im Tempo und Schauspielstil, aber ohne Eingriffe im Text vorzunehmen, ab diesem Zeitpunkt erfolgreich als Komödie auf.¹⁸⁶

Diese Vorgehensweise begründet auch den Spitznamen Max Maureys als „le roi des tripatouilleurs“.¹⁸⁷

4.3.2 Schauspielstil

Ausgehend von den im vorhergehenden Kapitel geschilderten Probleme, mit denen sich die Schauspieler am Grand-Guignol aufgrund des sensiblen Spannungsaufbaus konfrontiert sahen, soll im Mittelpunkt dieses Kapitels nun eine ausführlichere Behandlung des Schauspielstils stehen.

Mit welchen schauspielerischen Mitteln die gewalttätigen Höhepunkte der Stücke szenisch umgesetzt wurden, zeigt hier auch stark das Nahverhältnis des Genres Grand-Guignol zu anderen, zeitgenössischen populären Unterhaltungsformen. Betrachtet man die einzelnen Elemente einer Inszenierung am Théâtre du Grand Guignol, so steht besonders der Schauspielstil und der Einsatz von Licht den Methoden des Melodrams sehr nahe: Obwohl das Grand-Guignol aufgrund seiner Entstehungsgeschichte dem naturalistischen Theater im Grunde wesentlich näher stand, entspricht die szenische Darstellung des Gewaltmomentes in seinen Dramen viel eher einer melodramatischen Form:

Der Akt der Gewalt steht an exponierter Stelle des Dramas und muss dieser Stellung entsprechend auch inszeniert werden. Dies geschah vor allem durch einen melodramatischen Darstellungsstil, mit welchem die Schauspieler die Szene und vor allem die Gewaltakte hervorheben konnte.

¹⁸⁶ siehe Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1374 ff; erwähnenswert ist, dass die Lösung zu diesem Problem Georges Feydeau zuzuschreiben ist, der mit Maurey befreundet war.

¹⁸⁷ Ebenda S. XXX

Szenenfotos und Fotografien¹⁸⁸ können zwar nicht unbedingt als Beweise dieser Theorie fungieren, da nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welche von ihnen für die Kamera arrangiert und inszeniert wurden, aber „Although some publicity shots of Grand Guignol present images that look naturalistic, many pictures and displays of the form reveal gestures and expressions that are heightened to the extreme.“¹⁸⁹ Die Herauszögerung des Schreckensmomentes geschah mit großer Wahrscheinlichkeit durch eine Kombination von überdeutlicher Mimik mit dem Abwarten des richtigen Zeitpunkts.

Für die Stilisierung von Gesichtsausdrücken spricht die Anleitung André de Lordes in „Pour Jouer la Comédie de Salon“¹⁹⁰ zur Bildung verschiedener Emotionen durch einfache, unzweideutige Mimik und Körperhaltung, vorhandene Szenenfotos bestätigen die Anwendung dieser Methode. Obwohl Hand und Wilson einen klaren Bezug zwischen dieser Schrift und der Darstellungsweise am Grand-Guignol sehen, der in de Lordes Buch nicht explizit angesprochen wird, gibt es laut ihnen Aufschluss über André de Lordes Vorstellungen von der Darstellung seiner Dramen.

Dass dieser ebenfalls in jüngeren Jahren Schauspielstunden genommen hat und sein Koautor Alfred Binet begeistert von seiner Methode des Schreibens war, die in erster Linie daraus bestand, dass Drama zuerst selber durchzuspielen, ist nur am Rande von Bedeutung.¹⁹¹

Wichtiger ist, dass dessen theoretische Untersuchungen eigener Stücke¹⁹² ebenso dieser Theorie von Spannungserzeugung entsprechen: Der langsame Spannungsaufbau, der zu großen Teilen auf der Imagination des Publikums aufbaut, um in der unvermeidlichen Sequenz am Ende des Stückes Realität zu werden, verlangt nach einer deutlichen und zeitlich gut abgestimmten Darstellung, die nicht unbedingt dem natürlichen Ablauf einer solchen Tat folgen muss. Der Inszenierung eines solchen Moments, in dem die Spannung ein letztes Mal auf die Spitze getrieben wird, entspricht auch ein Filmausschnitt aus der BBC-Dokumentation „A-Z of Horror“¹⁹³. Dieser zeigt die ehemaligen Schauspieler des Grand-Guignols, die eine

¹⁸⁸Vgl. Fotografien in Pierron, Agnès, 2002 und Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 41 ff

¹⁸⁹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 40

¹⁹⁰ Paris: Hachette 1908

¹⁹¹ Vgl. de Lorde, André: "Théâtre de la peur"

Paris: Eugène Figuière, Editeur 1919 S. 15

¹⁹² Siehe auch Vorwort zu de Lorde, André: "Théâtre d'épouvante"

Librairie Charpentier et Fasquelle 1909

¹⁹³ 1995 <http://www.youtube.com/watch?v=Av1GeuxVV4E> Stand 24. Juni 2008

Mordszene nachstellen und kurz innehalten, bevor die Klinge den Körper penetriert, um den Moment des Unvermeidlichen noch einige Momente länger hinauszuzögern.

5. Das Zusammenspiel von örtlicher und theatraler Inszenierung

5.1 Der Besuch des Grand-Guignols – ein Event

„Dans cette impasse obscure, plantée d'arbres maigrichons,
à quels dangers n'avait-on pas échappé?“¹⁹⁴

Eine weitere Komponente, die den Abend im Théâtre du Grand Guignol formte, war seine örtliche Lage. Obwohl Méténier den Ort mit großer Wahrscheinlichkeit aufgrund seiner Nähe zur Unterhaltungsindustrie Pigalles und anderer kleinerer Spielstätten ausgewählt hat, hat der Zufall ebenso zum Erfolg beigetragen wie viele bewusst getroffenen Entscheidungen seiner späteren Intendanten. Max Maureys Neukonzeptionierung des Theaters zu einer Institution des Schreckens fand unter den besten Voraussetzungen statt: Die Umgebung um das kleine Theater bot ein ideales Setting zur Einstimmung auf den Abend, es versetzte das Publikum des Grand-Guignol schon lange vor Eintritt des Theaters in eine unruhige Stimmung. Um zum Theater zu gelangen, musste der Zuseher zuallererst aus der Métrostation Pigalle in das grelle Licht der den Platz umgebenden Vergnügungsetablissemments treten. In dieser belebten, lauten Gegend, im Zentrum der Pariser Sexindustrie, reiht sich bis heute ein Nachtclub neben den Anderen, wo früher die „maisons de tolerance“ genau dasselbe Vergnügen versprochen. Hier etabliert sich zuallererst eine Stimmung, der etwas verruchtes und unmoralisches anhaftet, welche sich steigert durch einen Fußweg, der vorbei an weniger eleganten Rotlichtbars und vereinzelt Prostituierten tiefer in den 9. arrondissement führt. Biegt man von der rue Pigalle nun nach rechts in die rue Chaptal ein, bildet sich für den Besucher ein komplett anderes Bild: Befand man sich eben noch im Trubel einer Großstadt gefangen, findet man sich plötzlich auf einer ausgestorbenen Straße, in düsterer Atmosphäre wieder. Noch heute ähnelt die Stimmung jenem Bild, das ein Zeitgenosse des Theaters schon 1948 gezeichnet hat¹⁹⁵: „[...]nuit et silence. Une rue triste, curieusement peu éclairée, sans boutique, déserte. On entendait le bruit de

¹⁹⁴ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1381

¹⁹⁵ Vgl. Degaine, André: „J'ai tremblé au Grand-Guignol“ In Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836 S. 194 ff

ses propres pas sur le trottoir. Trois cents mètres plus loin, invisible, surgissant brusquement à droite: la Cité Chaptal, étroite venelle en impasse, de cent mètres de long, butant sur la facade du théâtre faiblement éclairée. Quelques arbres au tronc démesuré (il n'en reste plus qu'un) cherchaient l'air au-dessus des toits, entre des réverbères à la clarté sinistre ...¹⁹⁶

Ein Ort des Schreckens, wie er sich in vielen Erzählungen des Genres der schwarzen Romantik wiederfinden könnte und wie ihn ein Großteil der Besucher des Theaters empfunden haben muss. Auch Paula Maxa schilderte die Einzigartigkeit des Ortes, welcher sich großartig in das Gesamtkonzept des Theaters fügte: Dem Eintritt in die rue Chaptal folgte „Une atmosphère de coupe-gorge avant d'y arriver[...]“¹⁹⁷ und fesselte die Gemüter des Publikums bis zum Eintritt in das Theatergebäude. Der Innenraum setzte das Versprechen einer düster-schaurigen Atmosphäre fort, konnte diese durch seine Eigenheiten vielleicht sogar noch steigern.

5.2 Charakteristische Eigenheiten der Spielstätte

Ausgestattet mit rund 280¹⁹⁸ Sitzmöglichkeiten war das Haus eine vergleichsweise kleine Spielstätte, die Ausmaße der Bühne beliefen sich auf lediglich 7 mal 7 Meter¹⁹⁹, was zahlreiche Journalisten und Kritiker zu Kommentaren veranlasste, wonach die Schauspieler auf der Bühne dem Publikum die Hände schütteln konnten²⁰⁰. Während Meinungen existieren, die besagen, dass Illusionstheater auf einer solchen Bühne, ausgestattet nur mit den nötigsten szenischen Attributen, unmöglich gewesen sei, halten Hand und Wilson mit ihrer Theorie der Intimität dagegen, welche - erzeugt durch die Sitzplatzaufteilung - jedem Zuseher große Nähe zum Schauspiel und den Akteuren bot. „This level of intimacy,[...] exerted a major influence on the performance itself, producing a focus and intensity that came to characterize the style[...] (of the Grand-Guignol, Anm. der Verf.).“²⁰¹

¹⁹⁶ Degaine, André, 1998 S. 196

¹⁹⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1381

¹⁹⁸ Deák, František, 1974 S. 34

¹⁹⁹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 31

²⁰⁰ Vgl. Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 14 und 16

²⁰¹ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.31

baignoires sont "grillées", comme on dit alors, ce qui leur donne l'air de confessionnaux."²⁰⁶

Während der 1870er Jahre²⁰⁷ wurde der Ort wieder in seiner ursprünglichen Funktion als Kapelle genutzt, diesmal unter der Leitung von Père Didon, einem Priester, der aufgrund seiner radikalen Ansichten und Predigten zum Thema Heirat und außerehelichem Sex 1880 von den Kirchenoberhäuptern verbannt wurde.²⁰⁸ Der nächste Besitzer der kleinen Kapelle war der Maler Georges Rochegrosse, „[...]spécialiste de scènes de massacres et de décapitations de saints.“²⁰⁹ der gewissermaßen den Grundstein für die blutige Tradition des Hauses legte und es als Wohnung und Atelier nutzte. Im Jahr 1896 erhielt die einstige Kapelle, Schmiedewerkstatt und Atelier ihre endgültige Funktion: Maurice Magnier eröffnete darin den „Théâtre-Salon“, ein Unternehmen, welches allerdings schon nach 15 Tagen wieder schloss und so Oscar Méténier den Platz zur Gründung des Théâtre du Grand Guignol frei machte.

Die eben geschilderte Vorgeschichte lässt Hand und Wilson zum Schluss kommen, dass „Before the theatre was even inaugurated, the building itself was associated with controversy and scandal.“²¹⁰

Die Wirkung, die der adaptierte Raum später auf sein Publikum gehabt haben muss, war zweifelsohne eine spezielle: Das Konglomerat an Bedeutungsebenen, die durch explizit gewälttätigen und sexuell konnotierten Stücke des Grand-Guignol, in einem religiös anmutenden Kontext erzeugt wurden ist ungeheuer groß: Alles im Theaterraum, angefangen von seinen schweren, dunklen Holzvertäfelungen, bis zu den Schnitzereien²¹¹, den zwei verschlossenen gotischen Türen neben der Bühne und den Engelsstatuen, die von der Decke hingen und verschmitzt lächelten, erzeugte eine kirchliche Atmosphäre. Der Raum, der sich noch dazu in einer Umgebung befand, die für Prostitution und Kriminalität bekannt war, muss bei vielen Zuschauern das Gefühl eines moralisches Zwiespalts hervorgerufen haben. Nicht nur durch das Gesehene und sein Umfeld, sondern möglicherweise auch durch seine Möglichkeiten, in den vergitterten, uneinsichtigen Logen, die stark an Beichtstühle

²⁰⁶ Ebenda

²⁰⁷ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 14

²⁰⁸ Zit. nach Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 30

²⁰⁹ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S.IX

²¹⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 30

²¹¹ Der Innenraum des Theaters ist kurz in der (leider unseriösen) Dokumentation Ecco zu sehen: <http://de.youtube.com/watch?v=3dN06iALMTk> Stand: 20.11.2008

erinnerten²¹², sein eigenes Unterhaltungsprogramm zu etablieren, verschaffte dem Theater einen Ruf, der eng mit Erotik verbunden war. Neben dieser sexuellen Komponente gaben diese speziellen Logen den Rezipienten auch die Möglichkeit, der Vorstellung beizuwohnen, ohne den Blicken ihrer Nachbarn ausgesetzt zu sein, ein Prinzip, das durchaus mit dem einer Peep Show zu vergleichen ist. Ein weiterer Aspekt, der die Nutzung adaptierter Theaterräume im Allgemeinen und im speziellen die Aufführungssituation im Théâtre du Grand Guignol betraf, ist die Frage und der Zusammenhang zwischen „this is not a theatre“ and „this is not theatre“[...]in relation to the ostensibly extreme and shocking realism of the Grand-Guignol form.“²¹³ Leider ist diese Behauptung nur noch theoretisch nachvollziehbar: Das Gebäude war bereits zu seiner Schließung 1962 extrem baufällig, sodass vor seiner derzeitigen Nutzung als International Visual Theatre²¹⁴ eine komplette Renovierung des Hauses vorgenommen wurde, von der nur die Grundmauern unberührt blieben.

5.3 Visuelle und auditive Elemente des Grand-Guignol

„As with so much else in the Grand-Guignol, with the technical aspects of the form we see a theatre of restraint rather than a theatre of excess,“²¹⁵

Die Vorrangstellung, die das Bild im Théâtre du Grand Guignol gegenüber dem gesprochenen Wort innehat, liegt zwei Entwicklungen zugrunde: Zum einen ist das Nahverhältnis, dass das Grand-Guignol zum Visuellen hat, stark auf seine Inhalte und seine Praxis der Zurschaustellung zurückzuführen.

Zum anderen fällt die Gründung des Théâtre du Grand Guignol in jene geschichtliche Epoche, in der das Plakatwesen aufgrund der Entwicklung der Farblithographie immense Bedeutung gewann. Diese grafische Ausdrucksform zog eine große Zahl von Künstlern an, die sich diesem neuen Medium widmeten: Vertreter dieser künstlerischen Bewegung waren beispielsweise Henri Toulouse-Lautrec oder Alfons Mucha, der mit seinem Plakat für Sarah Bernhardts „La Dame aux camélias“ große Berühmtheit erlangte.

²¹² Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. IX

²¹³ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 30f

²¹⁴ Vgl. www.ivt.fr Stand: 25.11.2008

²¹⁵ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 52

Auch das Théâtre du Grand Guignol bediente sich dieser Form der Werbung und konnte mit der Darstellung von Szenenausschnitten sehr leicht jenen Anspruch erfüllen, den Henri Gustave Jossot²¹⁶ an das Medium stellte: „L’affiche, sur le mur, doit hurler, elle doit violenter les regards du passant.“²¹⁷ Das Plakat zu dem Stück „Le Système du Dr Goudron et Prof Plume“ von André de Lorde, 1903 entworfen von Adrien Barrère, verursachte einen Skandal durch die Abbildung des grausamen Höhepunkts des Stückes: Ein Mann, der mit dem Kopf in seinem eigenen Blut liegt, wird gewaltsam von zwei Wahnsinnigen zu Boden gedrückt. Einer der Beiden ist im Begriff, das Auge des Wehrlosen mit einem Stillett auszustechen.

Bilder wie dieses waren essentiell für die Kreation des Mythos Grand-Guignol, die Max Maurey zu jener Zeit intensiv betrieb, und formten den Ruf des Grand-Guignols als ein Theater der Angst, der Körperflüssigkeiten und des Extremen.

Doch die Ankündigungen, die diese Plakate machten, verlangten danach eingelöst zu werden, was zum einem wichtigen Punkt führt: Die Darstellung jener Gewaltakte auf der Bühne und somit die Tricks und Spezialeffekte, derer sich das Théâtre du Grand Guignol bediente.

5.3.1 Zum Zusammenhang von Spezialeffekten und Ökonomie

“There was a genuine creative partnership between author, director, actor and technician, each working for the betterment of the project. The prime function of the technical designer was not simply to shock or disgust the audience but to feed and nourish that central factor in the creation of effective Grand-Guignol drama, namely the imagination.“²¹⁸

Bedenkt man die zahlreichen Varianten, mit denen die Akteure des Grand-Guignol verstümmelt oder zu Tode gebracht wurden – sei es durch Schuss- oder Stichwaffen, durch Säureattacken oder das Abtrennen einzelner Körperteile, Augenausstechen oder die Verbrennung bei lebendigem Leib - werden viele Fragen zu ihrer Darstellung auf der Bühne und der Glaubhaftigkeit von Effekten aufgeworfen. Nicht nur der sehr begrenzte Bühnenraum und die große Nähe der Schauspieler zum Publikum, sondern auch die Tatsache, dass die Stücke ohne Unterbrechung gespielt wurden, stellen die Möglichkeit nach der Herstellung von Illusion in Frage. Die

²¹⁶ Einer der ersten Grafiker der Plakate für das Grand-Guignol entwarf.

²¹⁷ Pierron, Agnès, 2002 S. 8

²¹⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 66

Durchführung der Effekte und Tricks verlangte den Schauspielern ein hohes Maß an Geschicklichkeit und Konzentration ab: „The tricks almost always had to be executed in the moments of heightened emotions. The actor had to render the exact outward signs of feeling and at the same time execute the tricks with precision and coordination.“²¹⁹

Dieser Umstand konnte dazu führen, dass ein Missgeschick in der Handhabung der Requisiten oder während des zeitlichen Ablaufs des dargestellten Gewaltaktes den gesamten Stückaufbau in wenigen Momenten zerstören konnte. Und abgesehen von der Sensibilität der Dramaturgie war die Verletzungsgefahr für die Schauspieler nicht unerheblich: Viele Effekte waren vom Zusammenspiel mehrerer Schauspieler und ihrer Fähigkeit, die szenische Darstellung und die Handhabung der Tricks gleichzeitig zu beherrschen, abhängig. Dass der Tageszustand der Schauspieler oft nicht diesem Anspruch der sensiblen und möglichst risikofreien Durchführung gerecht wurde, geht auch aus den Aufzeichnungen von Paula Maxa hervor: Sie berichtet darin von einer Kollegin, welche regelmässig vor den Vorstellungen zu ihr kam, um sie darauf hinzuweisen, dass sie vorsichtig sein sollte, da sie sich ihrer selbst nicht ganz sicher war. Ein persönlicher Zustand, der für Maxa ein relativ hohes Risiko war, da diese Kollegin während der Vorführung das Ausstechen von Maxas Auge mit einer Stricknadel mimen sollte.²²⁰ Überliefert sind auch zwei Unfälle aus der Spätphase des Théâtre du Grand Guignol, bei denen eine Schauspielerin sich fast in einer ledernen Bühnenvorrichtung erhängte und eine andere sich auf der Bühne schwere Verbrennungen zuzog.²²¹

Betrachtet man die Tricks und Spezialeffekte des Théâtre du Grand Guignol unabhängig vom Mythos und der Effekthascherei, offenbaren diese eine andere Seite als vielleicht vermutet: Im Gegensatz zu den Gewaltexzessen, mit denen das Theater beworben wurde, stand die sparsame Handhabung von Effekten, mit denen die gewalttätigen Höhepunkte unterstützt wurden: „Special effects were rarely, if ever, gratuitous, and resources were invested in a small number of impressive effects rather than a large number of spectacular ones and were always used to enhance the dramatic development of play.“²²²

²¹⁹ Deák, František, 1974 S. 42

²²⁰ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1387

²²¹ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 33

²²² Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 52

Dabei spielten unter anderem auch ökonomische Gründe eine Rolle, beispielsweise die Kostenfrage bei der Reinigung von Kostümen. So beschreibt Mel Gordon eine kostensparende Praxis, die ihre Anwendung in den späteren Jahren des Grand-Guignol fand: „Large body wounds were limited to women (smaller costumes to clean) and head wounds for men (less hair to clean).“²²³ Diese Handhabung wird auch verständlich, wenn man die Berichte von Paula Maxa liest, die über die aufwendigen Reinigungsprozeduren nach den Auftritten spricht und dabei das Theater mit einer Wäscherei vergleicht²²⁴. Mit ihrer Beschreibung der Zustände hinter der Bühne liefert sie zugleich ein Argument für die Beschränkung der Kopfwunden auf Männer, da sie gezwungen war, jeden Tag ihr Haare zu waschen, und im Falle einer Matinée sogar zweimal, da sie nach jedem Auftritt in dem Stück „Un Crime dans une maison de fous“ von Kopf bis Fuß rot eingefärbt vom Kunstblut war.²²⁵

Ebenso zurückhaltend wie die Effekte wurde das Kunstblut verwendet:

Die Verwendung von echtem Blut wäre aus Gründen der Konservierung nicht wünschenswert gewesen²²⁶, weswegen es im Theater nach einem patentierten Rezept hergestellt wurde. Das am Grand-Guignol verwendete Kunstblut hatte die Eigenschaft, ebenso wie echtes Blut, zu gerinnen.

Hergestellt aus einer Mischung aus Karmin und Glyzerin, wurde es vor der Anwendung aufgewärmt, um die gewünschte Konsistenz zu erreichen. Diese Mischung wurde mitunter sogar mit Ribiseln angereichert, um beschädigtes Hautgewebe zu imitieren, eine Handhabung, die Paula Maxa als zu offensichtlich empfand und die schlussendlich eher zur Verköstigung des Ensembles diente.²²⁷

Die Praxis, verschiedenartige Sorten von Kunstblut zu verwenden – „A dark, sticky stage blood signified old wounds; a lighter, dripping fluid showed new ones“²²⁸ – wurde bis zur Schließung der Spielstätte fortgeführt, noch 1962 schreibt ein Journalist des Time Magazine über die neun verschiedenen Schattierungen, die der damalige Administrator Charles Nonon herzustellen vermochte.²²⁹

Geht es jedoch um die Quantität des Blutes auf der Bühne, macht sich eine starke Zurückhaltung bemerkbar:

²²³ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 47

²²⁴ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1387

²²⁵ Ebenda

²²⁶ Europe, Agnès Pierron „Avorter, vomier ou s'évanouir“ In Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836 S. 102

²²⁷ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1386

²²⁸ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 44

²²⁹ Time Magazine 30 November 1962

Es floss weniger in Strömen, wie es vielleicht der Mythos und die Gerüchte implizierte, als vielmehr langsam und in relativ geringen Mengen an den Körpern der Schauspieler herunter. Festzustellen ist diese Praxis auch anhand der Betrachtung von Szenefotos: Die Abbildung auf S. IX bei Mel Gordon zeigt eine junge Frau, die frontal dem Betrachter zugewandt ist und deren Kehle gerade durchschnitten wird, während ein schmales Rinnsaal Blut über ihre nackten Schultern ihren Oberarm entlang fließt.

Diese Darstellung ist für Hand und Wilson nicht nur ein klares Indiz für die latente Erotik, die dem Grand-Guignol innewohnt und die eng mit der gezeigten Gewalt verbunden ist²³⁰, sondern zeigt auch eine gewisse Stilisierung der Gewalttaten auf: Trotz der Anwendung geschickt durchdachter Trickeffekte baute das Théâtre du Grand Guignol sehr stark auf die Imagination der Zuschauer, die es möglich machte, mehr zu sehen als auf der Bühne gezeigt wurde.

5.3.2 Kategorien von Spezialeffekten

Die Spezialeffekte im Théâtre du Grand Guignol können grundsätzlich in zwei verschiedenen Arten aufgeteilt werden, eine Unterscheidung, die Hand und Wilson in ihrer recht ausführlichen Behandlung der Thematik machen: Zum einen unterscheiden sie sogenannte independent effects, also Gegenstände, die mehr oder weniger unabhängig von ihrer Handhabung einen gewissen visuellen Effekt erzielen. Zu diesen eher einfachen Requisiten zählen etwa Stichwaffen mit einfahrbaren oder formbaren Klingen oder Waffen, welche im Griff Kunstblut enthielten. Ihr Funktionieren war zwar abhängig von der Handhabung durch die Schauspieler²³¹, ihrem Timing und der entsprechenden Handbewegung ohne auffälliger Bedienung des Mechanismus. Sie funktionierten im Grunde genommen jedoch eigenständig.

Zum anderen unterscheiden Hand und Wilson die Performer-Dependent Effects, jene Effekte, deren Durchführung von den Fähigkeiten des ausführenden Schauspielers abhängen und von seiner oder ihrer Fingerfertigkeit, die sie mit den Basiskenntnissen von Magiern vergleichen.²³²

²³⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 59f

²³¹ Ebenda S. 53

²³² Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 56

Auch in den Apparaten, die benutzt wurden, um beispielsweise abgetrennte Köpfe auf der Bühne wiederzubeleben, findet sich die Anwendung von Zauberkunst wieder: In dem Stück „L’Homme qui a tué la mort“ war der Schauspieler in einem Tisch verborgen, der nur den Blick auf seinen Kopf freigab, der oben durch eine Öffnung gesteckt wurde. Der restliche Körper des Schauspielers wurde mithilfe von Spiegeln verborgen, die gleichzeitig den Zuschauern das Vorhandensein von Tischbeinen vorgaukelten. Um den Wachskopf, der bei der vorangegangenen Enthauptung verwendet wurde zu ersetzen und den Kopf des Schauspielers unauffällig in Position bringen zu können deckten die anderen Schauspieler auf der Bühne diesen Apparat kurz mit ihren eigenen Körpern ab.²³³

Wie aus diesem Beispiel hervorgeht, wurde besonders für die Darstellung der Mutilation von Körperteilen eine Vielzahl technisch aufwendiger Tricks und Geräte benötigt, deren Anwendung mitunter relativ kompliziert sein konnte.²³⁴

Als ein sehr eindrucksvoller Spezialeffekt (und weiteres Beispiel für einen independent Effect) wird eine Folterszene aus dem Stück „Le jardin des supplices“²³⁵ genannt, bei der einer der Darsteller auf offener Bühne gehäutet wird. Obwohl folgende eine oft zitierte Textstelle ist²³⁶, lohnt sich auch an dieser Stelle ihre Wiederholung aufgrund der detaillierten Beschreibung der Durchführung des Tricks: „Before Ti-Bah’s second entrance, prepare the following back stage: On Ti-Bah’s back, at the level of her shoulder blades, affix a thin strip of adhesive plaster colored red on the bottom and flesh-color on top.

When Han says: “I said it,” Li-Chang grabs Ti-Bah, forces her to her knees and, facing the audience, tears off her shirt.

As soon as Han gives the knife to Ti-Mao, Li-Chang, with one knee to the ground next to Ti-Bah, holds her wrists with one hand and with the other grabs her by the hair and pulls her head down.

Ti-Mao uses this moment to simulate making two slits in her back. In reality, he bloodies her back with fake blood contained in a small tube or vial, which he then hides. As soon as Ti-Mao has finished his preparation, Li-Chang pushes down on the back of Ti-Bah’s neck, forcing her forehead to the ground, thereby exposing her back

²³³ Deák, František, 1974 S. 40

²³⁴ Siehe Abbildungen in Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1399f

²³⁵ Pierre Chainé und André de Lorde, 1922

²³⁶ Vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1388, Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 53f, Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 47

to the audience. At the same time, Ti-Mao seizes the top end of the plaster and tears it very slowly down her back so that everyone has time to see the bloody scrap peel of Ti-Bah's shoulders."²³⁷

Ausschlaggebend für die Effizienz und das Funktionieren sämtlicher Tricks und Spezialeffekte war neben technischen Aspekten vor allem auch ihre Einbettung in die Dramen selber: Ihr erfolgreiches Funktionieren war an mehrere Faktoren gebunden, von denen der problematischste die Verbindung von Spiel mit der gleichzeitigen Vorbereitung des Tricks war: Ein glücklicher Umstand für das Grand-Guignol, dass der zuständige Mitarbeiter am Theater, Paul Ratineau, eine Doppelfunktion ausübte: Er war der erfindungsreiche Geist, der hinter den Spezialeffekten stand, und wirkte gleichzeitig als Schauspieler auf der Bühne mit. Als ein Mitarbeiter erster Stunde – Max Maurey stellte ihn kurz nach seiner Übernahme des Theaters ein – blieb er dem Grand-Guignol jahrzehntelang verbunden und konnte durch seine Erfahrung als Schauspieler die Spezialeffekte sehr genau auf die Möglichkeiten auf der Bühne und während des Spiels abstimmen: „This was the particular skill of Ratineau, not just an ability to design ingenious effects and technical devices, but to do so in the service of the drama.“²³⁸ Auch aufgrund dessen wird er oft als der Drittverantwortlicher in der Ausprägung des Genres beziehungsweise seiner Form genannt, neben Max Maurey und dem Dramatiker André de Lorde²³⁹.

5.3.3 Licht und Schatten – die engsten Komplizen der Schauspieler

Wichtige Voraussetzung einer Vorstellung war die Evokation von Atmosphäre, um zu gewährleisten, dass die Tricks ihre Wirkung nicht verfehlten. Das Théâtre du Grand Guignol nutzte das Zusammenspiel verschiedener Mittel, um Atmosphäre zu schaffen: Die Kombination aus Licht, Geräuschen, visuellen Effekten und dem begleitenden Spiel war unabdinglich, um zu emotionalisieren und den Fokus des Publikums zu steuern: „On this point Grand Guignol did not follow the tradition of naturalism but rather that of melodrama.“²⁴⁰ Oft ging es darum, das Unheimliche von Szenen hervorzuheben, welche durchaus alltägliche Abläufe zeigen konnten.

²³⁷ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 47

²³⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 52

²³⁹ Vgl. Rivière, François und Wittkop, Gabrielle, 1979 S. 84, Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 52

²⁴⁰ Deák, František, 1974 S. 40

Gleichzeitig sollten sie aber schon die Düsternis des Kommenden andeuten, was immer auch durch den geschickten Einsatz von Bühnenlicht bewerkstelligt wurde. Für diesen Zweck wurden bevorzugt Lichter und Projektoren mit Farbfilter verwendet. Paula Maxa, der Star des Grand-Guignol unter der Leitung von Camille Choisy, beschreibt in ihren „Quinze ans au Grand-Guignol ou la poésie de la peur“²⁴¹ den Einsatz von farbigen Licht wie folgt: „Le plus important, d’abord, est de créer l’ambiance. Un certain genre de lumière est indispensable. Il faut un éclairage rempli d’ombres, c’est paradoxal, mais c’est comme ça... quelque chose de vert ou de rouge dans un coin et que l’oeil accroche du mystère partout.“²⁴²

Dieses Spiel zwischen Licht und Schatten, wie es Paula Maxa beschreibt, hatte aber auch noch eine zweite wesentliche Funktion. Diese bestand daraus, den Schauspielern auf der Bühne die Möglichkeit zu geben, Tricks oder andere visuelle Effekte wie beispielsweise Makeup vorzubereiten, ohne dabei von den Zuschauern gesehen zu werden.

In wenigen Fällen war auch das Licht selber essentieller Bestandteil des Spezialeffekts, beispielsweise im Stück „La Grand Épouvante“ von André de Lorde. Teil dieses Dramas war es, dass Paula Maxa sich auf der Bühne, vor den Augen der Zuschauer zersetzte, was mit Hilfe eines kleinen Projektors bewerkstelligt wurde: Auf Augen, Hals und Büste wurden unter den fortwährenden Schmerzensschreien der Schauspielerin dunkle Flecken projiziert. Im finalen Teil des Tricks krümmte und wand sich Maxa mit schmerzverzerrter Miene, um zeitgleich eine grüne Maske aufzusetzen, die das endgültige Stadium der Verfäulnis darstellte und das Finale markierte.²⁴³

5.3.4 Auditive Ebene

Neben dem Licht spielte auch der Ton in Form von Geräuschen eine essentielle Rolle in den Dramen des Grand-Guignol:

„It is remarkable how many of the plays include significant use of offstage sound, whether it is the sounds of the storm outside the house in *Au téléphone* or [...] the

²⁴¹ Pierron, Agnès [ed.]: „Le Grand Guignol. Le theatre des peurs de la belle Époque“
Paris: Éditions Robert Laffont 1995 S. 1381 ff

²⁴² Zit. nach Pierron, Agnès [ed.]: „Le Grand Guignol. Le theatre des peurs de la belle Époque“

Paris: Éditions Robert Laffont 1995 S. 1392

²⁴³ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1388

distant explosions in *La Dernière Torture*, the ship-bells and Chinese oarsmen in *Le Jardin des supplices* or the noise of the seagulls pecking against the glass dome of the lighthouse in *Gardiens de Phare*. These are examples where strictly offstage sounds help to establish the context, environment and mood of the plays[...]“²⁴⁴.

Für die Perfektionierung der Geräuschkulisse wurde ein relativ hohes Maß an Probenzeit aufgewendet, Paula Maxa berichtet von einer Probe, an der zwei Tage zur Perfektionierung eines Schreies verwendet wurden.²⁴⁵ Dies bestätigt auch Deák František, der beschreibt dass, “In fact, Choisy, in the last stage of rehearsal, used to spend a few days on just this production aspect alone.“²⁴⁶

Die Mittel, die verwendet wurden, um Regen-, Wind- und die Geräusche von aufgehenden Türen und Fenstern zu simulieren, war von eher simpler Natur. Das Rollen von Hanteln auf einem Holzboden erzeugte Donner, das Zusammenschlagen von halbierten Kokosnüssen das Herannahen von Reitern.²⁴⁷

Im Gegensatz zu den Geräuschen steht im Grand-Guignol der Einsatz von Musik: Sie kam fast überhaupt nicht vor und wenn doch, dann ausschließlich in einem innerdiegetischen Kontext. Der Grund dafür ist nicht nur der naturalistische Zugang, der große Teile der Aufführungspraxis dominierte, sondern mit Sicherheit vor allem ökonomische Überlegungen: „In an auditorium of such limited size an orchestra pit [...] would have significantly reduced the number of seats available for paying customers, in addition to the cost of employing musicians.“²⁴⁸

²⁴⁴ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 64

²⁴⁵ Vgl. Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1386

²⁴⁶ Deák, František, 1974 S. 40

²⁴⁷ Ebenda

²⁴⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 65

6. Kultur- und theatergeschichtliche Einordnung und Prägung des Grand-Guignol

Das Grand-Guignol wurde stark von verschiedensten literarischen und dramatischen Strömungen seiner Zeit beeinflusst: Aus vorhandenen Stilen formte sich eine Theaterpraxis, die einerseits eine starke Prägung durch die naturalistische Bewegung erfuhr, sich aber auch an populären zeitgenössischen Strömungen wie dem Melodram orientierte und Anleihen aus der Literatur, wie zum Beispiel der Gothic Novel nahm. Die Entwicklung aus dem Naturalismus ist überwiegend auf den Begründer des Grand-Guignol, Oscar Méténier zurückzuführen, der ursprünglich für das Théâtre Libre schrieb. Er nutzte im Zeitraum von 1897-98 die Bühne für die Wieder- und Erstaufführung seiner Dramen und comédies rosses, welche zuvor teils schon eine Aufführung in Andre Antoines Théâtre Libre erfahren hatten. Die Gestaltung des Bühnenbildes im Sinne des Naturalismus, mit dem höchstmöglichen Anspruch auf Realismus, war ein Charakteristikum des Grand-Guignol - man denke an den Ankauf der Ausstattung eines kompletten Operationssaales unter Camille Choisy²⁴⁹. Dass auch das Melodram zur Bildung des Genres beitrug, ist auf die Übernahme der Spielstätte durch Max Maurey und seine Umgestaltung des Unternehmens in ein massentaugliches, populäres Theater zurückzuführen. Die dargebotenen Horroddramen verlangten nach einer stilisierteren Darstellung der Geschehnisse, als es das naturalistische Theater verlangt hätte, da ja der visuelle Höhepunkt in der Darstellung des Gewaltaktes auf der Bühne lag und der Moment ausgedehnt und in der richtigen Art und Weise präsentiert werden musste: In seiner Erscheinung musste die Tat zwar so realistisch wie möglich dargestellt werden, zur Erlangung der gewünschten emotionalen Regung, verlangte dieser jedoch nach einer anderen schauspielerischen Gestaltung: Melodramatische Gesten und ein Innehalten vor der Penetration des Körpers durch eine Waffe, sodass für einen kurzen Moment das Grauen gleich einem Tableau eingefangen wurde, war eine gängige Art der Darstellung innerhalb des Genres.

Betrachtet man nun die inhaltliche Ebene der Dramen, nimmt das Genre zwar Anleihen bei vielen verschiedenen Strömungen aus Literatur und Theater, ohne allerdings die Ansprüche auch nur einer Richtung zur Gänze umzusetzen. Die sozialkritische Intention des Naturalismus findet sich nicht in den Horroddramen eines

²⁴⁹ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. VII

Max Maurey oder Camille Choisy wieder, am ehesten konnte noch Oscar Méténier diesem Anspruch gerecht werden. Der Aspekt der Sensationsgier des Genres überwiegt bei Weitem. Auch der moralische Anspruch des Melodrams findet keine Entsprechung in den Stücken des Grand-Guignol, konnte mitunter sogar ins völlige Gegenteil umschlagen: Eine Vielzahl von Stücken handelt von triumphierenden Bösewichten oder unschuldigen Opfern, welche durch Zufall oder Verkettung unglücklicher Umstände mit dem Leben bezahlen müssen. Im folgenden Teil der Arbeit sollen die verschiedenen Einflüsse aufgezeigt, ihr Ursprung und ihre Einflussnahme auf sämtliche theatralischen Elemente und Ebenen untersucht werden.

6.1 Schwarze Romantik

Als frühester literarischer Einfluss des Grand-Guignol gilt die Schwarze Romantik, die Ende des 18. Jahrhunderts ausgehend von England Verbreitung fand.

Die Schwarze Romantik war nicht nur eine literarische Form, sondern allgemeiner eine ästhetische Strömung, die auch in die Bildende Kunst und die Architektur einfluss. Zu ihren Produkten zählen Piranesis „Carceri“ ebenso wie Walpoles neogotische Villa „Strawberry Hill“. Als übergreifendes Motiv der schwarzen Romantik galten die „[...] düsteren Seiten und Schatten der menschlichen Natur[...]“²⁵⁰ und die „[...] Verdüsterungen des Seins[...]“²⁵¹.

Diese wurden in der literarischen Form der Gothic Novel verarbeitet, zu der Autoren wie Lord Byron, Mary Shelley, E.T.A. Hoffmann und E. A. Poe gehören.

Insbesondere Poe, dessen Novellen wie „Le Systeme de Docteur Goudron et Professeur Plume“ von André de Lorde oder „La Mascarade Interrompue“²⁵² von Hélène de Zuylen de Nyevelt für die Bühne adaptiert wurden²⁵³, gilt als wesentlicher Einfluss auf das Théâtre du Grand Guignol.

Der Dramatiker André de Lorde sah seine Werke für das Grand-Guignol in der Tradition des Romantikers Poe. In den Vorworten zu seinen Werken, die auch als theoretischer Unterbau zum Genre funktionierten, beruft er sich oft auf dessen Anspruch

²⁵⁰ Klein, Jürgen: „Schwarze Romantik“
Frankfurt/ Main: Peter Lang Verlag der Wissenschaften 2005 S. 10

²⁵¹ ebenda

²⁵² Programm 1904/05

²⁵³ Titel der Originale: „The System of Dr. Tarr and Prof. Fether“ und „The Masque of the Red Death“

„[...]d’écrire une pièce si effrayante que, quelques minutes après lever du rideau, les spectateurs seraient contraints de s’en aller en poussant des cris d’épouvante, incapables d’entendre et de voir plus longtemps le drame horrible qui leurs était présenté.“²⁵⁴ Im Auftreten des Grand-Guignols sieht er keineswegs eine Innovation, sondern die Fortführung eines literarischen Phänomens: der „literature of Fear“²⁵⁵, zu der neben der Schwarzen Romantik auch das Melodram zählt, auf welches zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden soll.

Die Literatur der Schwarzen Romantik brachte auch die Orte des Schreckens hervor, welche in ihrer Konzeption ideal für die Darstellung auf einer kleinen Bühne wie der des Grand-Guignol waren: Die Etablierung enger Räume findet sich zu großer Zahl in den Stücken des Genres wieder. Bereits bei „Lui!“, welches noch aus der naturalistisch-sensationalistischen Phase des Theaters stammt, ist der Zwang, seinem Peiniger auf engstem Raum gegenüber zu stehen, primärer Erzeuger des Schreckens. Mit der Zentralität von Orten wie Operationssälen, Irrenhäuser etc. gehen die klaustrophobischen Assoziationen zu denselben einher, die seit der Schwarzen Romantik existierten. Die Schauplätze des Schreckens wie dunkle Kellern und geschlossene Räume sind wiederholt in deren Erzeugnissen zu finden.

Inhaltlich ist die Verbundenheit des Grand-Guignol zur Schwarzen Romantik nicht in dem selben Maß zu finden wie in Bezug auf dessen Schauplätze und Intentionen. Trotz der Adaptierung einiger Werke steht die Schwarze Romantik in einem großen Gegensatz zu der zeitgenössischem Empfindung von Realität und Bewusstsein. Die Romantik sah sich keineswegs in einer Alltagsverbundenheit des Menschen am Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt, sondern strebte die „[...]exotischen Schauplätze[...] ferne Zeiten“ ebenso wie „[...]Leidenschaft und wilde Natur[...]“²⁵⁶ an. Dieser Aspekt wird in den Stücken, die sich von der Schwarzen Romantik beeinflusst verstehen, vollständig ausgespart.

Das hervorstechendste Merkmal der Schwarzen Romantik, welches vom Grand-Guignol nicht aufgegriffen wurde und auch im Gegensatz zu allen zeitgenössischen Strömungen steht, ist die Dominanz des Übernatürlichen. Die Aufklärung, welche die beherrschende Geisteshaltung während der Entstehung der Romantik war, ist durch eine besondere Hinwendung zur Vernunft und Rationalität geprägt, welcher sich die

²⁵⁴ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. 1316

²⁵⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 112

²⁵⁶ Jürgen Klein, 2005 S. 12

Schwarze Romantik verweigerte. Auch das Théâtre du Grand Guignol zeigt sich losgelöst von den Mythen und Geistern, die die Romantik beherrschten. Das Böse findet sich nicht mehr in der abstrahierten Form des Monsters wieder, sondern potenziert den Schrecken durch seine alltägliche Gestalt. Das Böse liegt im Menschen selber begraben und hat seinen Ursprung nicht in einer metaphysischen Form. Der beginnenden Aufschwung der Wissenschaften impliziert bereits die Emanzipierung von alten Mythen und bilden neue Zentren der Furcht, die später am Grand-Guignol ausagiert werden. Ein übereinstimmender Aspekt der Schwarzen Romantik und des Grand-Guignol ist wiederum der innere Konflikt des Menschen, seine „[...]unbekannte und nichtkommunikative Natur, das Erhabene.“²⁵⁷ welcher besonders im Zusammenhang mit der Zentralität des Wahnsinns am Grand-Guignol steht.

Die Faszination bezüglich des menschlichen Bewusstseins und seine Grenzen sind im Grand-Guignol ebenso Thema, wie sie es bereits in der Gothic Novel waren. Zustände fehlender Kontrolle werden in immer neuen Variationen verarbeitet und inszeniert. Der Verlust der Beherrschung, eng verbunden mit Rache und Vergeltungswünschen, wird in zahllosen Dramen ausagiert. Die Überschreitung von Bewusstseinszuständen durch Hypnose findet sich ebenso wieder, wie die Frage nach dem Bewusstsein, welches einem abgetrennten Kopf noch innewohnt. Hierbei ist wieder das Einfließen zeitgenössischer Diskurse in die Inhalte des Horrortheaters ersichtlich: Es ist jene Epoche in Frankreich, in der die Abschaffung der Guillotine zur Debatte steht und in medizinischen Diskussionen die Frage nach dem Zeitraum des Eintritt des Todes gestellt wird.

6.2 Das Melodram und der Begriff der sensation

Douglas Sirk behandelt in seinem Aufsatz „Tales of Sound and Fury“ die Entwicklung dessen, was er die „melodramatische Imagination“ nennt.

Die Motive des Melodrams können auf eine lange Tradition rückverweisen, erfuhren aber durch gesellschaftliche und politische Umstöße immer wieder neue Bedeutungsformen. Im Zusammenhang mit dem Grand-Guignol ist es sinnvoll, die Entwicklung des Melodrams ab dem Zeitpunkt zu beschreiben, welcher mit der

²⁵⁷ Klein, Jürgen, 2005 S.10f

Hervorbringung des Begriffs der Sensation zusammenfällt: Dieser wurde 1860, vermutlich vom irischen Dramatiker Dion Boucicault in diesem Zusammenhang erstmals erwähnt. Der Begriff „sensation scene“ bezeichnet eine spektakuläre Szenen mit aufsehenerregenden Ereignissen innerhalb eines Melodrams. Durch sie sollte das Publikum in höchste Anspannung und Nervenkitzel versetzt werden.

Es blieb jedoch nicht bei der bloßen Bezeichnung einer Szene, der Begriff wurde bald zum Namensgeber des Genres: Melodramen wurden fortan als Sensationsstücke oder sensation dramas²⁵⁸ präsentiert. Der Wandel des Begriffs fällt auch mit der Weiterentwicklung und Modernisierung des Melodrams zusammen: „[...]nicht moralisches Erkennen, sondern heftige physische und emotionale Empfindung[...]“ werden zu den neuen Kennzeichen des Genres. Das Sensationsstück zeigte durch die Thematisierung von moderner Technologie in einem urbanen Umfeld auch die Veränderungen der Lebensbedingungen des Menschen im späten 19. Jahrhundert auf: „Die Häufigkeit, mit der dieses neue Melodram das städtische Milieu behandelte und die Wunder und Katastrophen der Technik inszenierte, belegt, daß diese „sensationalistische“ Unterhaltungsform die neuartige Erfahrung der Moderne sowohl darstellte wie auch vermittelte.“²⁵⁹

Dies ist eine Beschreibung, die auch auf die Horordramen des Grand-Guignol zutrifft, insbesondere jene André de Lorges, dessen Faszinationen und Ängste vor den Errungenschaften der Moderne unerschöpfliche Inspirationen seiner Dramen war. Das Grand-Guignol ist der Sensationslust des Publikums im gleichen Maße verpflichtet wie es vor ihm schon das Melodram war, geht aber gleichzeitig noch einen Schritt weiter, indem es sich von den moralischen Ansprüchen jenes Genres entfernt.

Die Belohnung von Tugendhaftigkeit und Bestrafung des Lasters trifft auf das Horordrama am Grand-Guignol nicht nur nicht länger zu, sondern wird mitunter auch völlig verkehrt: Das Leiden der Schuldlosen und die Ungestraftheit grausamer Verbrechen stehen oft am Ende der Horordramen und zeugen von dem Empfinden einer verloren gegangenen Ordnung. „Les valeurs s’effondrent.“²⁶⁰ beschreibt André de Lorde die Situation, in der sich die Gesellschaft zur Zeit der Belle Epoque befindet. Der Anspruch des Melodrams, nach Wahrheit zu suchen, kollidiert mit den

²⁵⁸ Gunning, Tom: "Horror Vacui. André de Lorde und das Melodram der Sensationen." In Cargnelli, Christian und Palm, Michael [Hg.]: "Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film" Wien: PVS-Verleger 1994 S. 238

²⁵⁹ Ebenda S. 239

²⁶⁰ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XIX

Verunsicherungen, welche durch neue Maßstäbe in Justiz und Medizin ausgelöst werden. Im Angesicht der Diskurse über die Regulierung von Devianz, geführt von Medizin und Justiz, geschahen mitunter Verbrechen, welche ein tiefes Misstrauen gegenüber der Wirksamkeit der Mechanismen der Institutionen auslöste. Diese realen Fälle wurden mitunter für das Grand-Guignol dramatisiert, so gesehen konnte das Grand-Guignol nicht anders, als die moralische Umkehrung des Melodrams vorzunehmen. „de Lorde beruft sich auf den offiziellen Diskurs und untergräbt ihn zugleich.“²⁶¹

Das Theater André de Lordes sucht ebenso wie das Melodram nach Wahrheiten, nach dem Eigentlichen hinter einer äußeren Erscheinung, allerdings ist ihr Aufdecken nicht länger an den Sieg der Moral oder der Gerechtigkeit gebunden.

Die Wahrheit wird in den aufgeschnittenen, malträtierten Körpern der Protagonisten gesucht und ist sie entdeckt, enthüllt sie lediglich die Tatsache unseres Unvermögens, sie aufzuspüren, bevor ein Unglück passiert. Gleichzeitig potenziert sie den Schrecken, da sie unsere Machtlosigkeit im Angesicht der Tarnfähigkeit des Wahnsinns offenbart. Dass am Ende mehr als einmal die Ratlosigkeit den Vorhang über die Bühne des Grand-Guignols senkt, spiegelt den Zustand der verunsicherten Öffentlichkeit gegenüber den Maßstäben ihrer Institutionen wider. Im Grand-Guignol wird nicht getröstet.

Die melodramatischen Elemente innerhalb der Aufführungspraxis des Grand-Guignol zeigen das Einwirken einer populären Theaterform nicht aus einer künstlerischen Intention, sondern aus der Notwendigkeit der Erzeugung extremer Gefühle bei seinem Publikum heraus. Das Théâtre du Grand Guignol bediente sich vieler Elemente, ohne explizit ein Nachahmer der melodramatischen Strömung zu sein. Dass Simultanitäten wie die flache Charakterisierung seiner Figuren und das stilisierte Erscheinungsbild von Kriminellen und Wahnsinnigen ebenfalls Merkmale beider Genres waren, geschah eher aus zeitökonomischen Gründen oder aufgrund ihrer Effektivität in der Façon des Melodrams. Gegen die intentionelle Weiterentwicklung des Melodrams im Genre Grand-Guignol spricht auch, dass es zum Zeitpunkt, in dem das Grand-Guignol entstand, bereits stark an Popularität verloren hatte: Zur Jahrhundertwende hatte das Bühnenmelodram seinen Zenit bereits überschritten und erfuhr seine Fortführung im Medium Film.

²⁶¹ Gunning, Tom, 1994 S. 246

Interessant ist die Rolle des Théâtre du Grand Guignol innerhalb des neuen Mediums Film: Nicht nur im Bezug auf diverse Kollaborationen sondern auch hinsichtlich der Behandlung seiner Inhalte. Das Genre des blutigen Theaters fand seinen persönlichen Ausdruck und seine spezifische Ästhetik, trotz des wiederholten Hinweises auf seine literarische Bedeutung²⁶², weniger in Worten als in Bildern, wie auch Agnès Pierron im Kapitel „Plus de corps à corps que de dialogues“²⁶³ beschreibt.

6.3 Der Naturalismus

Der Einfluss des Naturalismus auf das Grand-Guignol entstand nicht nur aufgrund der Zweckdienlichkeit seiner Mittel, wie es hauptsächlich der Fall beim Melodram war, sondern durch die enge Verbindung seines Begründers Oscar Méténier zum Théâtre Libre des André Antoine.

Méténier war Sekretär eines Polizeikommissars, dessen Aufgabe es unter anderem auch war, die zu Tode Verurteilten bei deren Hinrichtung zu begleiten. Durch seinen Beruf war er mit den Gepflogenheiten der Pariser Unterwelt vertraut und kannte die Probleme und Misere der ärmlichen Unterschicht ebenso gut wie deren Sprache, das Argot. Sein Zugang zum Milieu der Unterschicht und seine Kenntnisse des Slangs waren ideale Voraussetzung zur Mitarbeit in der naturalistischen Bewegung, die nach einer Authentizität der Personen und dadurch auch deren sprachlicher Gewohnheiten verlangte. Méténier hatte bereits vor seiner Kollaboration mit André Antoine Kurzgeschichten veröffentlicht, welche unter dem Titel „Flesh“ erschienen, außerdem war er Mitarbeiter bei den Zeitschriften Gil Blas und Journal²⁶⁴, welche den Anspruch hatten, ihren LesernInnen Sensationen zu bieten.

Seine Mitarbeit am Théâtre Libre begann im Jahr von dessen Gründung: Er debütierte mit dem Stück „En famille“ am Eröffnungsabend des Théâtre Libre am 30. Mai 1887. Später wurde das Stück am Grand-Guignol wiederaufgenommen, nach seiner erster Wiederaufführung am 20. September 1898 jedoch von der Zensur

²⁶² siehe Programmheft 1905: „[...]Cette année encore, le programme, naturellement très éclectique, comprendra des pièces en un et deux actes signés des noms les plus aimés du public. Dans ces spectacles, le public trouvera toujours ce qu'il a si judicieusement appelé la pièce "genre Grand Guignol", pièce soit comique, soit dramatique, d'une note originale, quelquefois poignante, mais avant tout littéraire.“

²⁶³ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XV

²⁶⁴ Deák, František, 1974 S. 35

wieder verboten.²⁶⁵ Dass das Stück fast zehn Jahre vorher ohne Probleme gespielt werden konnte, lag an der Organisation des Théâtre Libre, welches sein Programm nur „[...]in rented halls for a limited number of subscribers and invited guests[...]“ gab, „[...]thereby escaping the constraints of censorship[...]“²⁶⁶.

Antoine führte außer „En famille“ noch weiter vier Stücke Météniers an seinem Theater auf, ehe die Zusammenarbeit endete.

Die Titel dieser Stücke sind „La Cassarole“ (1888), „Les Frères Zemganno“ 1889, das in Kollaboration mit Paul Alexis entstand, „Mademoiselle Fifi“ (1895) und „The Power of Darkness“, eine Tolstoi Übersetzung, welche er zusammen mit Isaac Pavlovsky machte.²⁶⁷

Der Grund für das Ende der Zusammenarbeit ist nicht bekannt, Pierron beschreibt jedoch die große Angst Antoinettes vor einer Übersättigung des Publikums und seiner ständigen Suche nach neuen Talenten.²⁶⁸ Mit der Gründung des Théâtre du Grand Guignol hatte Méténier nun die Möglichkeit, seine Stücke an seinem eigenen Theater aufzuführen. Diese Tatsache macht es schwierig, in den Anfangsjahren des Grand Guignol von einem eigenen Genre zu sprechen: Das Theater führte naturalistische Dramen auf, war infolgedessen auch gewissermaßen ein Abkömmling des Naturalismus. Das Programm bestand zwar nicht nur aus Météniers Werken, sondern spielte auch Komödien, Saynètes und Fantaisies²⁶⁹ aber Météniers Mitarbeit am Théâtre Libre war jener Einfluss aus dem sich schlussendlich das Horroddrama entwickelte.

Météniers „La Cassarole“, ein Drama in einem Akt, wurde ebenso im Grand-Guignol aufgeführt, wie Mademoiselle Fifi. Deák František erwähnt, dass in der ersten Saison mindestens sieben Stücke verschiedener Dramatiker, die vormals am Théâtre Libre aufgeführt wurden, am Théâtre du Grand Guignol eine Wiederaufnahme erlebten.²⁷⁰

Jene Genres, aus denen sie stammten, wie die „Moeurs populaires“ und „Faits Divers“, waren ebenfalls zuerst am Théâtre Libre etabliert worden.

Als Paradestück der Moeurs populaire kann als Beispiel „La Brême“ herangezogen werden, welche in satirischer Façon die Moralvorstellungen des Bürgertums unterminiert: Die kleinste Tochter der Familie befolgt den Rat des Priesters, der

²⁶⁵ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. III

²⁶⁶ Gerould, Daniel, 1984 S. 15

²⁶⁷ Deák, František, 1974 S. 35

²⁶⁸ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. III

²⁶⁹ Programm 1897/98

²⁷⁰ Deák, František, 1974 S. 35

besagt, „[...] that we should never renounce our parents, even if they do wrong[...]“²⁷¹ und verspricht, dass sie, sobald sie arbeiten gehen darf, in das Metier der Prostitution einsteigt, in dem auch schon ihre Schwester arbeitet, um ihre Eltern so gut wie nur möglich zu unterstützen. So verkehrten sie die Moralvorstellungen des Bürgertums, ironisierten sie und übertrugen sie in das Milieu der Unterschichten.

Der Naturalismus teilte sich in zwei wesentliche Strömungen auf, das psychologische Drama einerseits, welches sich auf die Schicksalhaftigkeit des biologischen Erbes berief und das, was Wittkop und Riviere als „bâtard du drame populaire“²⁷² bezeichnen und aus dem sich später das Genre Grand-Guignol herausbildete. Météniers Werke entsprachen eher der zweiten Kategorie, sein Stil war jener der „Slice of Life“-Dramen und sein Geschmack ging in eine Richtung, welche eher dem Sensationsjournalismus seiner Zeit entsprach und das Publikum schockieren sollte. Auch nach dem Abgang Oscar Météniers wurden am Grand-Guignol weiter die naturalistischen Stücke seines Vorbesitzers aufgeführt, viele von Météniers Werken blieben im Repertoire des Theaters während parallel dazu die Entwicklung zugunsten der Horrorstücke einsetzte.

Die Grenzziehung zwischen den naturalistischen Stücken und den Horrordramen, wie sie André de Lorde schrieb, erweist sich als schwierig: Den Zeitpunkt, an dem sich das Grand-Guignol aus dem Umfeld des Naturalismus herauslöste, beschreibt Frantisek als jenen: „One can say that at the moment when naturalism lost its esthetic novelty, and shocking, brutal events were separated from the slice-of-life philosophy, becoming both end and means, the first step toward the new genre was accomplished.“²⁷³

Naturalistische Züge blieben stets in der Aufführungspraxis des Grand-Guignol erhalten, die Gestaltung des Bühnenbilds beispielsweise: Auf Szenenfotos wie zu „En Plongée“ von E.-M. Laumann und P. Olivier oder „Le Rapide n° 13“ von Jean Sartene zeigt sich die detaillierte und aufwändige Bühnengestaltung, die den Anspruch hatte, so realistisch wie möglich zu sein.

Camille Choisy erwarb sogar die Ausstattung eines gesamten Operationssaales für sein Theater, um dort die Dramen des „théâtre medical“ inszenieren zu können.

²⁷¹ Ebenda

²⁷² Rivière, François und Wittkop, Gabrielle, 1979 S. 21

²⁷³ Ebenda

Die Darstellung des Lebens in seiner ganzen möglichen Härte wurde zum Teil der Marketingstrategie des Theaters, vergleichbar mit den Versuchen Authentizität und Nähe in Horrorfilmen durch Archivmaterial, sprich durch „reale“ Bilder zu schaffen.

In einem Programm aus dem Jahr 1921 wirbt das Grand-Guignol mit dem Slogan:

“On y présente la *Réalité* de la *Vie*, avec ses violences, ses ardeurs, son déchaînement, sa brutalité, mais aussi sa *Beauté* dans la *Vérité*.”²⁷⁴

Schlussendlich dienten die naturalistischen Elemente, ebenso wie die technischen Mittel des Melodrams, nur dem Zweck der Vermittlung einer glaubwürdigen Szenerie. Das Théâtre du Grand Guignol, wie es seit der Direktion von Max Maurey bestand, hatte keinen Anspruch auf die Verbreitung von „verité“ im Sinne des Naturalismus, wie es Méténier noch propagierte. Es bediente sich einiger Mittel der Strömung, um die beste Wirkung in seiner Funktion als Theater der Furcht zu erzielen, was die Ausstattung und auch die Spezialeffekte betraf. Unter Maurey entwickelte sich das naturalistische Grand-Guignol in Richtung eines unabhängigen Genres, in dem nur die erfolgreichen Aspekte der Strömung weiterverwendet wurden. Der Naturalismus hat die Schauplätze der Dramen entfesselt und Oscar Méténier mit seinen Werken den Grundstein für ein Konzept gelegt, das nicht davor zurückschreckte, rohe Gewalt und brutale Verbrechen auf der Bühne zu zeigen, auch wenn diese im Laufe der Zeit zum Selbstzweck wurden.

6.4 Die Faits Divers

Wie die vorhergegangenen Kapitel aufgezeigt haben, nahm das Genre Grand-Guignol Anleihen von verschiedensten Strömungen seiner Zeit und - wie im Fall der Schwarzen Romantik - auch aus bereits vergangenen Literaturformen.

Ein besonderes Nahverhältnis bestand darüber hinaus zu einer sehr populären zeitgenössischen journalistischen Form, den „Faits divers“.

Zu deutsch am ehesten mit „verschiedenerlei/diverse Nachrichten“ zu übersetzen, waren es Ansammlungen von Kurznachrichten, deren Gegenstand eine kurze Schilderung von brutalen Verbrechen wie Raubüberfällen, Vergewaltigungen und Morden, allgemeiner gesprochen „ungeheuerliche Begebenheiten“²⁷⁵ waren. „The

²⁷⁴ Programmheft (ohne Angaben von Seiten)

²⁷⁵ Kersten, Karin und Neubaur, Caroline [Hg.]: „Grand Guignol: Das Vergnügen tausend Tode zu sterben. Frankreichs blutiges Theater“

presentation of events were brief, without introduction or comment, and concerned nameless victims.²⁷⁶ Abgedruckt in Tageszeitungen wie “Le petit Journal”²⁷⁷ oder dem Journal „Le Petit Parisien“, die hohe Auflagen hatten und zahlreiche Leser erreichten, waren sie eine äußerst populäre Sparte, welche die Sensationsgier der Bevölkerung befriedigte. Da diese Zeitschriften auch über eine wöchentliche illustrierte Ausgabe verfügten wurden die Faits divers oft mit Illustrationen ausgestattet, die mitunter in Farbe und in einer melodramatischen Facon gestaltet, den Lesern den grausamen Tatbestand in aller Deutlichkeit vor Augen führte. (siehe Abb. 4)

Für die Dramatiker des Grand-Guignol waren diese Kurznachrichten eine reiche Quelle an Inspiration. „[...] the faits divers prefigured exactly on the printed page what the Grand Guignol would be on the stage.“²⁷⁸



Abb. 4²⁷⁹

Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1976 S.9

²⁷⁶ Deák, František, 1974 S. 35f

²⁷⁷ Vgl. Cover http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Journal und

<http://www.footage.org/index.php?url/showartikel.php/art/234/kat/59> Stand: 26.6. 2008

²⁷⁸ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 8

²⁷⁹ Pierron, Agnès 2002 S. 33

Doch das Grand-Guignol war nicht das erste Theater, welches sich der Dramatisierung und Aufführung von journalistischen Kurzmeldungen verschrieb: ursprünglich war dieses ein Genre des naturalistischen Theaters. Durch die Verbindung von Oscar Méténier zum Théâtre Libre gelangte es später an das Grand-Guignol: Bereits Météniers Unterweltsdramen, die ebendort inszeniert worden waren, waren Dramatisierungen von Faits divers und wenn auch Hand und Wilson „Interieur“(1894) von Maurice Maeterlinck als erste Dramatisierung von Faits divers²⁸⁰ bezeichnen, ist der genaue Zeitpunkt, an dem diese theatrale Aufarbeitung erschaffen wurde, nicht festzumachen.

Météniers „Lui!“ beispielsweise wurde zwar erst 1897 am Grand-Guignol aufgeführt, war aber nach der Vorlage einer seiner Novellen gestaltet: „Le Client de Violette“, die ursprünglich ebenfalls Gegenstand einer Faits divers war.

Dass auch nach dem Fortgang Météniers die Tradition der Theatralisierung von Faits divers weitergeführt wurde, lag an dem Geschick von Max Maurey, der „[...]undoubtedly recognized the popular vein of melodrama that lay embedded within the material and sought to exploit it.“²⁸¹

Die thematische Überschneidung der Inhalte von Melodram und Faits divers mag zwar zum Beibehalten dieser Gattung und ihrer Aufnahme in das Genre Grand-Guignol geführt haben, erscheinen aber nachrangig in Bezug zu der Strukturierung der Dramen und des Programms im Allgemeinen:

Die dramatisierten Faits divers „[...]were brief, sharp, with one sensational event of shocking impact.“²⁸² und unterstützten dadurch in idealer Weise das Konzept des Einakters, der im Theater der Angst die übliche Präsentationsform war. Dieser kam, ebenso wie die Faits divers, ohne Einleitung und Einführung der Personen aus: Der Spannungsbogen war geradlinig auf das schockierende Ereignis am Ende ausgerichtet und kam ohne Details zu Motivation oder dergleichen aus.

Diese Einakter konnten nicht nur gut in die alternierende Programmstruktur eingefügt werden, sondern waren auch thematisch völlig parallel zu dem Anspruch des Théâtre du Grand Guignol: Der Präsentation grausamer und schockierender Begebenheiten mit dem Verweis auf den wahren Ursprung des Gezeigten, was auch ein gewisses

²⁸⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 8

²⁸¹ Ebenda

²⁸² Deák, František, 1974 S. 36

Mass an Authentizität gewährleistete und zu besseren Effekten aufgrund höherer Glaubwürdigkeit führte.

6.5 Bänkelgesang und Moritat

Pierron erwähnt auch die Parallelen zwischen dem Bänkellied oder der Moritat und dem Grand-Guignol. Diese liegen einerseits in der Überschneidung der Themen des Bänkellieds und des Grand-Guignol und andererseits im Kontext seiner Aufführungen innerhalb von Jahrmärkten und auf Messen. Der etymologische Ursprung des Wortes Moritat ist nicht exakt festzustellen, verweist aber in fast jeder Möglichkeit auf die Inhalte des Bänkelsgesangs – die Mordtat und den Tod²⁸³. Dieses musikalische Genre erzählte „[...]des événements sanglants, réels ou fictifs, des faits divers ou des histoires traitées en faits divers.“²⁸⁴ wodurch es ohne Zweifel zu den Vorgängern des Grand-Guignols gezählt werden kann, da die Dramatisierung der Faits divers ja auch ein Charakteristikum innerhalb des Genres Grand-Guignol war.

Obwohl die Moritat zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein ebenso aussterbendes Genre wie das Bühnenmelodram war, benutzte auch Bertold Brecht in seiner Dreigroschenoper diese Form der Präsentation, um die Geschichte von Mackie Messer zu erzählen.

Ein weiterer Zusammenhang zwischen den Genres der Moritat und des Grand-Guignols ergibt sich durch die Präsentation der Bänkellieder auf Jahrmärkten:

Interessanterweise ist der Jahrmarkt auch Schauplatz mehrerer Stücke aus dem Genre des Grand-Guignol: In „Figures de cire“ von André de Lorde und auch in „Les Pantins du vice“ von Charles Méré findet die Handlung in diesem Milieu statt, dessen Darstellung ebenso wie jene von Gefängnissen lange Zeit keinen Platz auf den Bühnen hatte.²⁸⁵ Die Anrühigkeit des Milieus und der Sensationscharakter des Präsentierten eint die beiden Genres.

Schlussendlich ist auch noch der Name des Grand-Guignol zu erwähnen, der ohnehin ein Nahverhältnis zu Volksbelustigungen impliziert. Der Guignol, auf den sich Méténier bei der Namensgebung seines Theater bezog, war eine

²⁸³ <http://www.reichhold.de/wichern/projekte/moritat/nachwt.htm> Stand: 20.11.2008

²⁸⁴ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. L

²⁸⁵ Ebenda

Unterhaltungsform, die auf den öffentlichen Plätzen und Orten der Volksbelustigung stattfand. Der Zusammenhang von Guignol, Moritat und Grand-Guignol ist grundsätzlich ihre Zugehörigkeit zu populären Unterhaltungsformen.

7. Zum Publikum und Rezeptionsverhalten am Théâtre du Grand Guignol

Das Théâtre du Grand Guignol ist in Fragen der Rezeption und seiner Publikumszusammensetzung stark von seiner historischen Entwicklung beeinflusst, allgemein herrscht jedoch ein Konsens über die ausgeprägte Vielfältigkeit seines Publikums. Es zog im Laufe seines Bestehens Menschen aller Altersklassen und verschiedenster sozialer Herkunft an, abhängig von seiner jeweiligen Position innerhalb der Theaterszene und Intention seiner jeweiligen Direktoren, später auch aufgrund des Krieges und der Besetzung von Paris durch die Deutschen. Zusätzlich etablierte es sich bereits unter der Direktion von Max Maurey als eine Touristenattraktion, welche ihre Popularität unter ausländischen Besuchern bis zur Schließung nicht verlor.

Der Grund für die Vermengung verschiedenster Rezipienten ist mit Sicherheit zuerst das Ergebnis seiner Lage innerhalb Paris, da im Umkreis von Pigalle und Montmartre seit jeher ein äußerst heterogenes Bevölkerungsbild vorherrschte. Zum anderen ist seine Rolle als ein populäres Unterhaltungstheater ausschlaggebend. Während Mary Homrighous argumentiert, dass sich das Grand-Guignol genau über seine Fähigkeit, Klassenunterschiede aufzuheben, als populäres Theater festlegt,²⁸⁶ sehen Hand und Wilson darin ein Problem: Gerade populäre Theater ziehen oft ein sehr spezifisches Publikum hinsichtlich deren sozialer Stellung an, ein Zustand, der auch anhand der Situation am Boulevard du Crime nachvollzogen werden kann. Aufgrund der Ballung mehrerer Melodramenhäuser können hier Theater unterschieden werden, die eher ein wohlhabenderes, andere, die ein breiteres Publikum ansprachen.²⁸⁷ Am treffendsten in Anbetracht dieses Arguments ist die Feststellung „[...]that the Grand-Guignol retained a core popular audience, whilst at certain times in it's history also drawing considerable support from different sections of society[...]“.²⁸⁸

²⁸⁶ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 68

²⁸⁷ Krakovitch, Odile: „Avant le Grand-Guignol“ In Europe. revue litteraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836, S.125

²⁸⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 68

Météniers naturalistischer Zugang zog ein Publikum von Künstlern an, welche die radikalen Ansichten der Strömung vertraten, aber auch die Ansässigen des umliegenden Viertels. Diese Zusammensetzung änderte sich unter Max Maurey, der durch die Spezifizierung des Genres in Richtung Melodram einen Rezipienten ansprach, der eine Neigung zum populären Theater hatte. Unter seiner Direktion konnte sich das Grand-Guignol schließlich auch als eine Touristenattraktion etablieren, bereits 1910 gehörte sie zu den bekanntesten von Paris.²⁸⁹ Trotz den Bemühungen Maureys befand sich das Theater zu dieser Zeit noch nicht einmal auf dem Höhepunkt seiner Popularität. Camille Choisy leitete das Grand-Guignol, als es diesen erreichte, mit dem Ergebnis, dass es ein Publikum anzog, welches sich teils aus adeligen Persönlichkeiten aus den verschiedensten Ländern zusammensetzte und auch sonst einen hohen Anteil an Angehörigen der Oberklasse aufwies. Nach Abflauen des Erfolges blieben dem Théâtre du Grand Guignol zumindest seine ausländischen Rezipienten in Form von Touristen und seine eingeschworenen Anhänger, die „guignoleurs“²⁹⁰. Mit Ausbruch des Krieges und der Besetzung Paris durch die Deutschen vollzog sich eine erneute Wandlung, indem es nun ein Publikum bediente, welches aus dem militärischen Umfeld stammte. Die Popularität in diesen Kreisen war eine relativ große, das Theater blieb auch noch nach dem Abzug der Truppen sehr beliebt bei den Alliierten. Die guignoleurs blieben dem Theater auch nach dem Krieg treu, als es sich, ausgelöst durch den häufigen Wechsel seiner IntendantInnen, stark von der originalen Programmstruktur und den spezifischen Eigenheiten seiner Dramen entfernte. Das Théâtre du Grand Guignol verkommt in seinen letzten Jahren für sein Publikum zu einer Art Kuriosum, dessen Wirkungskraft längst nicht mehr mit jener um die Jahrhundertwende vergleichbar ist und den Anschluss an zeitgenössische Entwicklungen verloren hat. Berichte wie „J’ai tremblé au Grand-Guignol“²⁹¹ zeigen auf, dass das Theater bei einer gewissen Altersklasse nunmehr nostalgische Erinnerungen hervorrief, mit Sicherheit war André Degaine nicht der einzige Besucher jener Zeit, dessen Besuch ein wenig Sentimentalität anhaftete.

²⁸⁹ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 23

²⁹⁰ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 69, der Begriff stammt ursprünglich von Mel Gordon, der jedoch das Wort „guignolers“ verwendete, das als linguistische Mischform weniger korrekt erscheint.

²⁹¹ Degaine, André: „J’ai tremblé au Grand-Guignol“ In Europe. revue litteraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836 S. 194 ff

7.1 Rezeptionsverhalten

Um die Frage nach der Rezeption am Grand-Guignol zu klären, bleiben heute nur noch die Möglichkeiten, des raren fotografischen Materials ansichtig zu werden, welches den Innenraum des Theaters und das darin befindliche Publikum zeigt. Eine Fotografie bei Mel Gordon, welche ungefähr auf das Jahr 1954 zu datieren ist, gibt zusätzlich zum Rezeptionsverhalten auch Auskunft über die Zusammensetzung des Publikums: Das Geschlechterverhältnis ist ausgeglichen und es sind alle Altersklassen, von sehr jung bis sehr alt, vertreten, „[...]there are both couples and single-sex groupings with the back row of seats clearly occupied by the younger members of the audience.“²⁹² Keiner der Anwesenden zeichnet sich durch elegante Kleidung aus, der Anlass das Théâtre du Grand Guignol zu besuchen, ist ein privates Vergnügen, ähnlich dem Besuch einer Kinovorstellung. Der Ausdruck der Gesichter verrät Anspannung und ein großes Maß an Aufmerksamkeit, das Publikum verfolgt gebannt die Geschehnisse auf der Bühne. Die Köpfe sind in den Nacken gebeugt, zeigen eine aktive Rezeption, „[...]an audience fully participating in the intensity of the experience: wheter individually perceiving it as an erotic show, performance ritual or theatrical spectacle[...]“²⁹³.

7.2 Das Spiel mit dem Publikum

Wie bereits erwähnt, konnte das Grand-Guignol auf ein Stammpublikum, die guignoleurs verweisen, deren Verhalten während der Vorstellung gerade durch ihre genaue Kenntnis des Dargestellten geprägt war. Sie waren ein Publikum, das in höchstem Maße vertraut mit den Abläufen am Theater und den Handlungen war, da das Programm immer wieder Klassiker des Repertoires einband und viele Stücke wiederholt aufgeführt wurden. Dies schuf für die guignoleurs die Möglichkeit, sich zur Gänze auf den Prozess, die Techniken und die Präsentation der Stücke einzulassen und auch die Gelegenheit wahrzunehmen, eine komplexere Deutung und Interpretation der Inhalte vorzunehmen.²⁹⁴ Diese Eigenschaft steht auch in Zusammenhang mit dem Begriff der „Horrorality“, einem Begriff, der eigentlich einer Entwicklung innerhalb des modernen Horrorfilms entlehnt ist. Aufgrund des Wissens seines Stammpublikums um die sich immer wiederholenden Umstände der Dramen

²⁹² Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 69

²⁹³ Ebenda

²⁹⁴ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 70

des Genres Grand-Guignol wird dieser Begriff auch direkt anwendbar auf diese: „The contemporary Horror film *knows* that you’ve seen it before; it *knows* that you know what is about to happen; and it knows that you know it knows you know. And none of this means a thing, as the cheapest trick in the book will still tense your muscles, quicken your heart and jangle your nerves. It is the present - the precise point of speech, of utterance, of plot, of event – that is ever of any value.“²⁹⁵

Die Begeisterung der guignoleurs führte mitunter auch zu leidenschaftlicher Partizipation am Geschehen, so passierte es häufig, dass beim Erscheinen des Verbrechers aus ihren Reihen Rufe laut wurden, die diesen als Mörder bezeichneten. Das Zusammenspiel zwischen den guignoleurs und den Schauspielern am Grand-Guignol war ein Glücksfall für das Theater, indem sie ein Stammpublikum darstellten, das völlig vertraut mit dem Gezeigten war und sich vollkommen auf die verschiedenen Situationen einzulassen vermochte: „The guignoleurs clearly identified themselves with the theatre and both understood and participated in the development of its conventions.“²⁹⁶

Diese intensive Anteilnahme an einer Theateraufführung im Wissen um ihren fiktiven Charakter bezeichnen Hand und Wilson als die „Idea of a Playful Audience“²⁹⁷ und verweisen auf die spielerischen Qualitäten einzelner Direktoren und wie sie ihrem Publikum begegneten. Bereits bekannt sind die Selbstinszenierungen Oscar Météniers vor und während des Spektakels, der durch seine Arbeit als Polizeisekretär Authentizität jenseits gewalttätiger Darstellungen auf der Bühne vermittelte und so eine spezielle Atmosphäre zur Einstimmung auf das kommende Programm schuf.

Eine weitere Bemühung seitens der Direktion, dem Charakter der spezifischen Ästhetik des Grand-Guignol in einer kleinen Show vor dem eigentlichen Programm gerecht zu werden, war die Einstellung eines Arztes unter Max Maurey. Gleichzeitig eine Marketingstrategie, die zu einem großen Feedback in Tageszeitungen und Wochenmagazinen führte, suggerierte der anwesende Hausarzt dem Publikum die Eventualität von realer Gefahr, verwickelte sie in ein Spiel, welches die Möglichkeit einer realen Bedrohung in den Köpfen des Publikums verankerte: „The implied danger would manifest itself in spectators being „overcome“ by what they will

²⁹⁵ Gelder, Ken: „The Horror Reader“
London: Routledge 2000 S. 279

²⁹⁶ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.69

²⁹⁷ Ebenda

witness. This functions as an ingenious strategy in the suspension of disbelief as it strives to prove that, although the theatrical spectacle may only be art, even art can seriously damage your health.“²⁹⁸ Obgleich bekannt war, dass die behandelten Ohnmachten oft auf den Genuss einer zu großen Menge an Portwein zurückzuführen war.²⁹⁹ Später übernahm das Medium Film die Anwendung derartiger Strategien und Gimmicks, um die Partizipation des Publikums in Präsentationen von Horrorfilmen zu gewährleisten: Bereits bei den Vorführungen des Films „Mark of the Vampire“³⁰⁰ 1935, saßen während der Vorführungen Frauen im Publikum, die dafür bezahlt wurden zu schreien und sogar in Ohnmacht zu fallen, wobei besonders letzteres die Analogien zur Praxis am Grand-Guignol aufzeigt.³⁰¹ Der Hausarzt des französischen Horrortheaters erlebte im Zuge des Aufkommens von Horrorgimmicks Ende der Fünfziger Jahre wieder ein Revival.

Während der Filmvorstellungen anwesende Krankenschwestern hatten dieselbe Funktion wie im Grand-Guignol: Auf einer theatralen Weise die Eventualität einer realen Gefahr aufzuzeigen und in diesem Fall einschreiten zu können. Diese Strategien sind essentielle Bestandteile des Genres Horror und finden sich heute hauptsächlich in der Vermarktung von Filmen wieder, weniger im unmittelbaren Ereignis einer Filmvorführung. Der durchschlagende Erfolg des Blairwitch Projects ist zu großen Teilen auf seine Präsentation im Vorfeld als ein wahres Ereignis zurückzuführen. Die Macher dieses Filmes wandten eine ähnliche Strategie an, die sich des Mediums Internet bediente und Gerüchte verbreitete, wonach das Material echt gewesen sei. Dieses „pre-show Game“ konstruierte eine Authentizität, die dem Publikum vermittelte, dass das Gezeigte keine fiktive Handlung war, sondern der Realität entsprach. Trotz der extremen Dimension, die dieser Fall im Vergleich zu den harmlosen Aktionen Météniers und Maureys annahm, zeigt sich darin eine Fortführung desselben Phänomens.

Interessanterweise zeigten diese suggestiven Methoden am Théâtre du Grand Guignol große Wirkung und verursachten eine weitere Besonderheit im Rezeptionsverhalten am Theater: Den Glauben an die Wahrnehmung tatsächlicher, realistischer Begebenheiten, welche jedoch klar auf die Imagination ihrer Rezipienten

²⁹⁸ Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 72

²⁹⁹ Pierron, Agnès: „Avorter, vomir ou s'évanouir“ In Europe. revue litteraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836, S. 102

³⁰⁰ Regie: Todd Browning

³⁰¹ Hutchings, Peter „The Horror Film“
London: Pearson 2004 S. 79

zurückzuführen ist. So behaupteten Besucher unter anderem die Geräusche schwirrender Pfeile oder anderer Geräusche, wie das Knistern von verbranntem Fleisch wahrgenommen zu haben. Trotz des nahezu perfektionistischen Anspruchs, den Direktoren wie Maurey oder Choisy in Bezug auf realistische Geräusche und innerdiegetische Musik hatten, ist der Ursprung dieser Geräusche auf die Phantasie seiner Rezipienten zurückzuführen. Eine Atmosphäre zu erschaffen, die fähig ist, ihr Publikum derartig zu manipulieren, ist in Anbetracht einer intimen Spielstätte wie sie das Théâtre du Grand Guignol, ausgestattet mit nur wenigen technischen Hilfsmitteln, darstellte, keine geringe Leistung. Sie muss SchauspielerInnen wie RegisseurInnen des Genres gleichermaßen hoch angerechnet werden. „The creative core of the Grand-Guignol is such that the effective execution of horror, through a heady blend of anticipation and suggestion, allows the audience to see or at least believe it has seen, what it clearly has not.“³⁰²

Dieser Eingriff des Publikums in einen kreativen Prozess lässt das Publikum eine schöpferische Position einnehmen, durch die dieser Prozess gleichzeitig demokratisiert wird. Das Publikum wird zu einem essentiellen Bestandteil in der Vermittlung der Inhalte des Genres.

Ebenso wie das vorher erwähnte „pre-show Game“ findet sich auch dieses Prinzip im Film wieder, der dieses Gefühl des „Gesehen-habens, was nicht gesehen werden konnte“ mithilfe der Montage sehr leicht erzeugen kann. Besonders in der Darstellung von körperlicher Gewalt, wie der Penetration eines Körpers durch eine Klinge, oder ähnlichen Situationen wird mit der Wahrnehmung der Zuseher gespielt und ihre Imagination angeregt. Ein Akt von Grausamkeit und Brutalität kann so, obwohl nicht zur Gänze gesehen, in der Wahrnehmung imaginiert werden. Auf diese Art können zwei Schlüsselkonzepte des Horrorgenres auf das Théâtre du Grand Guignol zurückgeführt werden.

7.3 Produktive Rezeption

Die Auffassung der Spielstätte des Théâtre du Grand Guignol 1962 bedeutete nicht zwangsläufig das Ende des Genres Grand-Guignol. Das Theater der Angst beeinflusste bereits während der Zeit seines Bestehens andere Medien wie Radio und Film und zeigt sich auch von ihnen beeinflusst. Nach dem Niedergang der

³⁰² Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S.76

Spielstätte während des Aufkommens des modernen Horrorfilms, der nicht in der Tradition der Gothic Novel steht, werden Schlüsselkonzepte des Grand-Guignol zu jenen des Horrorfilms. Auch in seiner eigenen Form, dem Theater, kann von einer Fortführung der Tradition gesprochen werden, nicht nur in vereinzelt Theaterprojekten, welche sich ausschließlich der Aufführung von Grand-Guignol Stücken widmen, sondern im Aufgreifen von Darstellungsweisen von Gewalt und Grausamkeit, wie sie in gewissen Strömungen zeitgenössischen Theaters zu finden sind.

7.3.1 Das Théâtre du Grand Guignol und der Film

Ein erstes Vordringen in andere Medien findet in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich statt, in einer Epoche, in der das Theater sich bereits erfolgreich etabliert hat. Zu dieser Zeit konnte das Kino von einem regen Austausch mit dem Theater der Angst profitieren. Mehrere Stücke André de Lorges wurden für den Film adaptiert, der in seiner frühen Form um die Jahrhundertwende starke Parallelen zum Genre aufweist: „il suffit de regarder les film muets et le jeu paroxystique des acteurs pour se convaincre que le cinéma s'est approprié le théâtre de la peur.“³⁰³ Zwischen 1911 und 1914 schrieb André de Lorde elf Drehbücher für französische Produktionen, unter anderem eine filmische Entsprechung zu „Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume“(1903).³⁰⁴ Der Austausch zwischen den Medien erfolgte jedoch nicht einseitig zugunsten des Films: 1925 wurde die fürs Grand-Guignol adaptierte Version von „Das Cabinet des Doktor Caligari“, geschrieben von André de Lorde und Henri Bauche, uraufgeführt. Der Film stammt aus dem Jahr 1920 und wird heute als Schlüsselwerk der Epoche des expressionistischen Films angesehen, trotz seines umstrittenen Status während seines Erscheinens. Mel Gordon erwähnt die Ablehnung des Werkes durch seine expressionistischen Zeitgenossen in der Literatur und verweist auf die Analogien der Handlung zum Grand-Guignol, er geht sogar so weit, eine größere Verwandtschaft zwischen dem Théâtre du Grand Guignol und dem Expressionismus im Allgemeinen herzustellen: “Hypnotic spells; the ultimate superiority of wicked, insane authority over bourgeois power; gratuitous violence were the characteristic features of the Grand Guignol, not German

³⁰³ Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXXV

³⁰⁴ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S. 40

Expressionism.“³⁰⁵ Gordon sieht eine Einflussnahme des Grand-Guignol auch in den Filmen Hollywoods der Zwanziger Jahre, erwähnt Parallelen zu Paul Lenis „The Cat and Canary“(1927) und dem „Phantom of the Opera“(1925), aber auch zu Robert Floreys Frühwerk,³⁰⁶ allerdings muss man anmerken, dass diese Ähnlichkeiten eher vager Natur sind und Gordons Argumente an dieser Stelle durch seine ungenaue Recherche entkräftet werden. Auch Vergleiche mit der Atmosphäre in den Filmen Todd Brownings, die er als „pure grand-guignolesque“³⁰⁷ empfindet, sind eher Produkte subjektiver Empfindung. Es findet sich kein Nachweis einer intentionellen Bearbeitung der Werke nach Prinzipien des Genres Grand-Guignol oder eines Nahverhältnisses ihrer Regisseure zu jenem kleinen Theater in Paris. Der Film „Mad Love“(1935) von Karl Freund hingegen ist eine Ausnahme: Seine Handlung ist eng verstrickt mit dem Théâtre du Grand Guignol, da sein Protagonist Doktor Gogol, gespielt von Peter Lorre dieses zu besuchen pflegt und eines seiner Bühnenstars zum Objekt seiner obsessiven Liebe wird. „Mad Love“ bleibt die einzige Referenz Hollywoods an das Grand-Guignol, der Großteil der Horrorfilme dieser Epoche haben einen komplett konträren Zugang in der Vermittlung von Angst und Schrecken. Die Entwicklung des Horrorgenres im Film nimmt erst in den Sechziger Jahren eine Hinwendung zur visuellen Darstellung von Gewalt und blutiger Verbrechen vor, hauptsächlich in Form unabhängiger Filmproduktionen wie jener Herschell Gordon Lewis. Doch bevor das Grand-Guignol im Splatter- und Gore-Genre wiederentdeckt wird, erwähnt Gordon einige Radioformate wie Arch Oblers „Lights out!“³⁰⁸ und „Inner Sanctum“³⁰⁹, die als Horrorformate eine gewisse Ähnlichkeit zum Genre Grand-Guignol aufweisen.

Die größte Wiederbelebung seiner Charakteristika erfuhr das Théâtre du Grand Guignol wie schon erwähnt im Aufkommen von Splatterfilmen, wobei „Blood Feast“ aus dem Jahr 1963 diese Bewegung auslöst und gleichzeitig ein Meilenstein in der Darstellung von Gewalt in Filmen ist. Im Zentrum des Filmes stehen detaillierte Akte von extremer Grausamkeit, Großaufnahmen von abgetrennten Körperteilen, dem Herausreißen einer Zunge und ähnliche Effekthaschereien, welche zuvor Mittelpunkt

³⁰⁵ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S.40f

³⁰⁶ Mel Gordon erwähnt einen Film namens „Coffin“ aus dem Jahr 1928. Robert Florey (geboren 1900, Paris) hat 1927 einen Film mit dem Namen „Johann the Coffin Maker“ gemacht, der bis auf die Protagonisten des Pariser Untergrunds wenig mit Elementen des Genres Grand Guignol gemein hat.

³⁰⁷ Gordon, Mel, 1997 (Revised Edition) S.42

³⁰⁸ Ebenda

³⁰⁹ Interessanterweise präsentierte dieses Programm ebenso wie das Grand-Guignol Komödien und Dramen.

der Handlungen am Théâtre du Grand Guignol waren. Die Nähe jenes speziellen Horrorgenres zum Grand-Guignol erwähnt auch Agnès Pierron, die die Definition des Genres Gore als ident mit jener des Grand-Guignol empfindet und darin auch seine Fortführung sieht: „Le Principe d'un *gore* est de montrer tout ce qui peut être choquant et insoutenable: têtes coupées à la hache, morts-vivants bouffeurs de cervelle, tripaouillages de tripes, etc.“³¹⁰

Der Umgang mit Spezialeffekten und die Zentralität von detailliert gezeigten Gewaltverbrechen sind jedoch nicht die einzigen Berührungspunkte des Grand-Guignol mit dem Splattergenre, auch Inhalte und Konstruktionsweisen der Filme verweisen auf eine größere Einflussnahme innerhalb des filmischen Genres Horror. Die verschiedenen Phasen, die dieses Genre seit seiner Entstehung durchwandert hat, zeigen Zusammenhänge auf, deren Schilderung weit über den Umfang dieser Arbeit hinaus gehen würde. Es bleibt die Erwähnung von Regisseuren, deren Arbeiten ein Nahverhältnis zum Theater der Angst aufweisen, die es in Form oder Inhalt darstellen, wie beispielsweise Herschell Gordon Lewis oder Andy Milligan.

Umfangreiche Filmographien, die auch die Zusammenhänge zwischen dem Genre Grand-Guignol und den einzelnen Filmen schildern, finden sich sowohl bei Agnès Pierron³¹¹ als auch bei Hand und Wilson.³¹²

7.3.2 Grand-Guignol im Zeitgenössischen Theater

Der Einfluss, den das Théâtre du Grand Guignol auf das Theater selbst hat, ist ungleich schwerer auszumachen als seine Analogien zu Filmen. Wie bereits im Kapitel zum Grand-Guignol auf internationaler Ebene erwähnt, existieren bis zum heutigen Tag Theatergruppen, die die Stücke des Grand-Guignol zur Aufführung bringen, einige dieser Truppen haben Amateurcharakter, wie die Aboutface Theatre Company³¹³, andere verstehen sich als Experimentierstätte in der Erforschung der Techniken des Genres, wie das Grand-Guignol Labor der Professoren Hand und Wilson.

Eindeutig zu definieren, auf welche Strömungen des zeitgenössischen Theaters im Allgemeinen das Genre Grand-Guignol Einfluss hatte, ist aufgrund seiner Stellung

³¹⁰ Zit. nach Pierron, Agnès [ed.], 1995 S. XXXV

³¹¹ Ebenda S. 1430 ff

³¹² Hand, Richard J. und Wilson, Michael, 2002 S. 269f

³¹³ Richmond, Barry Allen: „Le Grand-Guignol aux Amériques“ In Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836 S. 233

innerhalb der Theaterwissenschaft problematisch: Aufgrund seiner Motive und Intentionen und wahrscheinlich auch seiner Position als populäres Theater erfährt das Genre innerhalb des akademischen Diskurses immer noch eine geringfügige Auseinandersetzung. Es fungiert überwiegend als Kuriosität, weniger als eigenständiges Genre und in seinem Zusammenhang findet sich kaum eine andere Theaterbewegung erwähnt. Bei Braunek findet sich lediglich der Hinweis, dass das Genre gewisse Elemente des Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud bereits vorweggenommen hat.³¹⁴ Dieses Urteil scheint vorerst nur peripher und durch die Vorrangstellung des Körpers vor dem gesprochenen Wort am Théâtre du Grand Guignol zuzutreffen, da diese zwei Theaterformen vom intentionellen Standpunkt unterschiedlicher nicht sein können. Der Zusammenhang, der dieses Argument dann dennoch geltend macht, ist über das zeitgenössische englische Theater zu finden. Das postmoderne Theater Englands, insbesondere jenes der Neunziger Jahre, mit Vertretern wie Sarah Kane, Mark Ravenhill und Philip Ridley, macht Gebrauch von Prinzipien und Konventionen des Théâtre du Grand Guignol und steht in einer gewissen Tradition zu seinen Ansprüchen. Die bereits erwähnten DramatikerInnen sind Vertreter eines neuen Ausdrucks am Theater, welches unter verschiedenen Begrifflichkeiten zusammengefasst werden kann: Die Termini „in-yer-face theatre“, „new brutalism“ oder „new realism“³¹⁵ geben bereits Auskunft über deren ungefähre Ausrichtung und die Arten von Darstellungen, deren sich diese Form bedient. Ihre Tendenz „to violate social taboos on sexuality and violence.“³¹⁶, eine Definition die praktisch ident mit der des Grand-Guignol ist, wird in der Regel auf das Theatre of Cruelty der Sechziger Jahre zurückgeführt, zu dessen Vertretern etwa Edward Bond oder Ann Jellicoe zählen. Der Unterschied zwischen dem Theater der Sechziger und jenem der Neunziger Jahre liegt in der Behandlung der Akte physischer und sexueller Gewalt und dem Grad an Sadismus und Voyeurismus: Das Theater der Neunziger Jahre strapaziert diese Tendenzen bis zum Äußersten, “[...]sought out excess deliberately and exploited all possible means to achieve the most intense

³¹⁴ Braunek, Manfred und Schnellin, Gérard „Theaterlexikon I“

Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2007, Stichwort Grand Guignol

³¹⁵ Ursprung dieser Begriffe siehe Tönnies, Merle “The “Sensationalist Theatre of Cruelty in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century” In Rubik, Margarete und Mettinger-Schartmann, Elke: „Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English“

Trier: WVT 2002 S. 57

³¹⁶ Ebenda S. 58

effect on its audience.“³¹⁷ Eine Eigenschaft, die dieser Strömung auch den Vorwurf des „Sensationalism“ einbringt und seine Produkte als „sensation dramas“³¹⁸ bezeichnet, was an dessen ursprüngliche Verwendung im Zusammenhang mit dem Melodram und dem Grand-Guignol erinnert. Merle Tönnies zieht an dieser Stelle einen Vergleich, der den „new brutalism“ in die Tradition jener „sensation dramas“ stellt, viel mehr als in jene des „Theatre of Cruelty“ der Sechziger Jahre, dessen Einsatz von grausamen Elementen eine didaktische Funktion hatte:

„In the plays of the 1960s[...] an appeal to the spectator’s „heart and mind“ was always indissolubly linked to the thrills of the taboo breaks and gave them a definite function, for instance inviting the audience to participate emotionally in (post-)Artaudian rituals or conveying social criticism through the depiction of violence.“³¹⁹

Der Einsatz von Gewaltelementen auf der Bühne findet eine sehr viel differenziertere Darstellungsweise als noch am Théâtre du Grand Guignol, besonders in den Stücken Sarah Kanes ist der Ausdruck physischer Gewalt ein Abbild psychischer Vorgänge: „[...]Sarah Kane’s unforgettably sublime yet nightmarish visions“³²⁰ fügen brutale Bilder mit knapper Sprache zusammen, der Körper wird zum Ventil psychischer Vorgänge, wobei immer wieder die Liebe ein vordergründiges Motiv darstellt. Dies trifft auch auf das Stück „Cleansed“ zu, welches als gutes Beispiel in der Verschränkung von körperlicher und psychischer Gewalt fungiert. Mehrere Berührungspunkte lassen hier einen Zusammenhang zwischen dem modernen englischen Drama und dem Genre Grand-Guignol vermuten. Die Handlung spielt sich in einer Anstalt ab, seine Protagonisten sind Insassen, die der Autorität des Protagonisten Tinker unterstehen, der der Leiter dieser Institution ist. „Das Stück kreist um die Kernfrage, was das Höchste ist, das ein Liebender dem anderen ehrlicherweise versprechen kann. In seinen wahnsinnigen Experimenten fügt Tinker den Figuren die extremsten Schmerzen zu, um herauszufinden, welche Macht die Liebe über sie hat. Unter dem unnachgiebigen Druck von Tinkers Sadismus werden die Körper der Figuren allmählich verstümmelt. Gliedmaßen und Genitalien werden abgetrennt, die Haut abgezogen und Identitäten gewaltsam gewechselt, bis am Ende

³¹⁷ Ebenda S. 59

³¹⁸ Ebenda

³¹⁹ Ebenda S. 61

³²⁰ Henke, Christoph und Middeke, Martin [Ed.]: „Contemporary Drama in English Vol.14. Drama and/after Postmodernism“
Trier: WVT 2007 S. 13

jeder Insasse mit Identitätsfragmenten eines anderen versehen ist.“³²¹ Diese Beschreibung zeigt gleichzeitig Parallelen und Differenzen zum Genre Grand-Guignol auf. Tinker, der als „geradezu psychotisch boshafter Täter“³²² agiert, ist kein vereinfacht dargestellter Charakter wie jene des Théâtre du Grand Guignol, seine Gewaltakte fungieren als Metaphern und sollten Sarah Kane zufolge auch nicht einer naturalistischen Darstellung unterliegen. Sadistischen Trieben folgt der Ausbruch in sexuelle Gewalt, bei Kane ebenso thematisiert wie bei den Stücken Mark Ravenhills, sie stellt auch einen weiteren Berührungspunkt jener zeitgenössischen Strömung mit dem Genre des Grand-Guignol dar. Die Tendenz des Genres zur sexuellen Gewalt ist nur eine logische Weiterentwicklung der Intention des modernen Dramas und seiner intensiv ausgelebten Körperlichkeit: „Ravenhill’s characters resort to the most basic unit of human existence: our bodies[...]“³²³. Diese Fokussierung hat Fetzer zufolge ihren Ursprung in einer emotionalen und ideologischen gesellschaftlichen Krise, welche den Wunsch nach Greifbarkeit und Gewissheit über den Rückbezug zum Körper zu erfüllen sucht. „Since reality has become so difficult to access, experiences situated at what one would consider the opposite ends of the scale of physical sensibility, namely sexual satisfaction and extreme physical pain, are most popular with Ravenhill’s characters.“³²⁴ An dieser Stelle könnten auch Vergleiche über den Einfluss der Konstitution einer Gesellschaft auf dramatische Formen wie das moderne Drama und das Grand-Guignol gezogen werden, allerdings würde dies hier, ebenso wie die Skizzierung der Analogien der beiden Theaterbewegungen im Gebrauch von Alltagssprache zwecks Intensivierung von Geschehen oder in dem spektakelhaften Charakter von Darstellungsweisen, zu weit führen. Die Ähnlichkeiten zum populären Theater des 19. und 20. Jahrhunderts vermitteln ein verwandtschaftliches Verhältnis der Theaterbewegungen, trotz deren unterschiedlichen Auffassungen von Narration, Charakterisierung der Figuren oder der Gebundenheit an Theaterkonventionen und -Stilen. Es ist am ehesten die Ansicht zu vertreten, dass das Genre Grand-Guignol nicht in seiner ursprünglichen Form fortbestehen konnte, aber seine Absichten und Prinzipien neben dem Film auch das Theater des Zwanzigsten Jahrhunderts geprägt haben. Vereinfacht gesagt,

³²¹ Brocher, Corinna und Tabert, Nils[Hg.]: „Sarah Kane. Sämtliche Stücke“ Reinbeck: Rowohlt Taschenbuchverlag 2005 S. 10

³²² Ebenda

³²³ Fetzer, Margret „Painfully Shocking – Mark Ravenhill’s Theatre as Out-of-Body-Experience“ In: Henke, Christoph und Middeke, Martin [Ed.]: „Contemporary Drama in English Vol.14. Drama and/after Postmodernism“ Trier: WVT 2007 S. 166

³²⁴ Ebenda

sind spezifische Methoden und Merkmale in der Konstruktion von Horror klar auf das Medium Film verlagert worden, dessen Möglichkeiten in Bezug auf Realismus größer als jene eines intimen Theaters waren, während das zeitgenössische Theater die bildhaften Effekte und die Intention des Grand-Guignols, ein körperlich erschütterndes Erlebnis erzeugen zu wollen, für sich nutzen konnte. Grand-guignolesque Darstellungen sind verbreiteter geworden und nicht mehr die bloße Spezialität eines bestimmten Theaters: Die Praxis blutiger Darstellungen hat ihren Weg über das populäre Filmgenre Horror schließlich auch auf die Bühnen des institutionalisierten Theaters gefunden.

Literaturliste

Sekundärliteratur

Ahrends, Günther [Hg.]: "Chapters from the history of stage cruelty"
Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994

Antona-Traversi, Camillo: "L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de L'epouvante et du rire"
Paris: Librairie théâtrale 1933

Armstrong, Kent Byron: "Slasher films. An international filmography, 1960 through 2001"
Jefferson, NY: McFarland 2003

Asholt, Wolfgang: "Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Époque: 1887- 1914"
Heidelberg: Winter 1984

ATB/Théâtre-Ecole: "Cinq ateliers autour de Werner Schwab, Alexandre Vvedenski, Antigone, le surréalisme et le Grand-Guignol"
Beauvais: Théâtre-Ecole de Beauvais 1997

Bachtin, Michail M.: "Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur"
Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (2. Auflage)

Badley, Linda: "Film, horror, and the body fantastic"
New York: Greenwood Press 1995

Birke, Ernst: "Frankreich und Ostmitteleuropa im 19. Jahrhundert"
Köln: Böhlkau-Verlag 1960

Bloom, Clive: „Gothic horror“
London: Methuen 1998

Brauneck, Manfred, Gérard Schneilin [Hg.]: "Theaterlexikon I"
Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007
5. vollständig überarbeitete Neuausgabe

Braungart, Wolfgang [Hg.]: „Bänkelgesang: Texte – Bilder - Kommentare“
Stuttgart: Reclam 1995

Brocher, Corinna und Tabert, Nils[Hg.]: „Sarah Kane. Sämtliche Stücke“
Reinbeck: Rowohlt Taschenbuchverlag 2005

Bronfen, Elisabeth: „Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik“
München: Dt. Taschenbuchverlag 1996

Brunas, Michael u.a.: "Universal horrors: the studio's classic films 1931-1946"
Jefferson, NY: McFarland 1990

Cargnelli, Christian und Palm, Michael [Hg.] "Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film"
Wien: PVS-Verleger 1994

Carroll, Noel: "The philosophy of horror"
London: Routledge 1993

Corvin, Michel: "Dictionnaire encyclopédique du théâtre"
Paris: Bordas 1991

Clarens, Carlos: "An illustrated history of horror and science fiction films"
New York: Da Capo Press 1997

de Lorde, André: "Théâtre d'épouvante"
Librairie Charpentier et Fasquelle 1909

de Lorde, André: "La Folie au Théâtre"
Paris: Fontemoing 1913

de Lorde, André: "Théâtre de la peur"
Paris: Eugène Figuière, Editeur 1919

Foucault, Michel: „Psychologie und Geisteskrankheit“
Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968

Foucault, Michel: „Wahnsinn und Gesellschaft“
Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005

Gelder, Ken [ed.]: "The horror reader"
London: Routledge 2000

Gendolla, Peter[Hg.]: „Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien“
Heidelberg: Winkler 1990

Gordon, Mel: "The Grand Guignol. Theatre of fear and terror"
New York: Da Capo Press 1997 (Revised Edition)

Grant, Barry Keith [ed.]: "The Dread of Difference. Gender and the Horror Film"
Austin: University of Texas Press 1996

Grimm, Jürgen: "Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930"
München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1982

Hand, Richard J. und Wilson, Michael: „Grand-Guignol: The french theatre of horror“
Exeter: University of Exeter Press 2002

Hand, Richard J. und Wilson, Michael: "London's Grand Guignol and the Theatre of Horror"
Exeter: University of Exeter Press 2007

- Hartmann, Peter C.: "Geschichte Frankreichs"
München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1999
- Hartwig, Helmut: "Die Grausamkeit der Bilder: Horror und Faszination in alten und neuen Medien"
Weinheim: Quadriga-Verlag 1986
- Henke, Christoph und Middeke, Martin [Ed.]: „Contemporary Drama in English Vol.14. Drama and/after Postmodernism“ Trier: WVT 2007
- Hobsbawn, Eric J.: "Das imperiale Zeitalter 1875-1914"
Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004
- Horkheimer, Max: "Notizen und Dämmerung"
Frankfurt am Main: S.Fischer 1974
- Hutchings, Peter "The Horror Film"
London: Pearson 2004
- Kersten, Karin und Neubaur, Caroline [Hg.]: „Grand Guignol: Das Vergnügen tausend Tode zu sterben. Frankreichs blutiges Theater“
Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1976
- Klein, Jürgen: „Schwarze Romantik: Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext“
Frankfurt am Main: Peter Lang 2005
- Kluge, Alexander: „Die Lücke, die der Teufel lässt “
Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- Knowles, Dorothy: „French drama of the inter-war years 1918-39“
London: George G. Harrap & Co Ltd. 1967
- Köhne, Julia [Hg.]: "Splatter Essays: Essays zum modernen Horrorfilm"
Berlin: Berlitz +Fischer 2005
- Larkin, Maurice: "Religion, politics, and preferment in France since 1890: La Belle Époque and its legacy"
Cambridge: Cambridge University Press 1995
- Lorde, André de: "La folie au théâtre"
Paris: Fontemoing 1913
- Lorde, André de: "La théâtre de la peur"
Paris: E. Figuière 1919
- Lorde, André de: "Théâtre d'Epouvante"
Paris: E.Fasquelle éd. 1909
- Loraus, Nicole: Tragische Weisen, eine Frau zu töten (Edition Pandora, Bd. 11),
Frankfurt, New York: Campus 1993

McPherson, Mervyn [ed.]: „Grand Guignol annual review“
London: [s.n.] 1921

Mönch, Walter: „Französisches Theater im 20. Jahrhundert: Querschnitte und Horizonte; ein Essay“
Stuttgart: Kohlhammer 1965

Montaigne, Michel Eyquem de: „Essais“
Frankfurt/Main: Eichborn Verlag 2000

Newman, Kim [ed.]: „The BFI companion to horror“
London: Cassel 1996

Nichet, Jacques: „Contribution à l'histoire du Grand-Guignol“
S.l.: [s.n.] 1966

Pierron, Agnès [ed.]: „Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la belle Époque“
Paris: Éditions Robert Laffont 1995

Pierron, Agnès: „Les nuits blanches du Grand-Guignol“
Paris: Éditions du Seuil 2002

Prendergast, Christopher: „Paris and the nineteenth century“
Oxford[u.a.]: Blackwell 1992

Quincey, Thomas de: „Der Mord als schöne Kunst betrachtet“
Autorenhaus Verlag 2004

Rabenalt, Peter: „Filmdramaturgie“
Berlin: VISTAS 1999

Rahill, Frank: „The world of melodrama“
Philadelphia: The Pennsylvania State University Press 1967

Reinalter, Helmut und Gerlach, Karlheinz [Hg.]: „Staat und Bürgertum im 18. und frühen 19.Jahrhundert“
Frankfurt am Main: Peter Lang 1996

Reiner, Stephan H.[Hg.]: „Französisches Boulevard-Theater: Tristan Bernard, Robert de Flers, Francis de Croisset, Paul Géraudy, Robert Spitzer, Marcel Achard, Jacques Deval, André Roussin, Claude Magnier“
Wien: Sammlung Desch Paperback 1962

Richez, Guillaume: „Esthétique des drames du théâtre du Grand-Guignol sous la IIIe République“
Aix-en-Provence: [s.n.] 1998

Ridley, Philip „Der Disney-Killer“ Programm zur österreichischen Erstaufführung am Schauspielhaus, Premiere 28.Okt. 1993

Riha, Karl [Hg.]: „Moritatenbuch“
Frankfurt/Main: Insel Verlag 1981

Rivière, François und Wittkop, Gabrielle: „Grand-Guignol“
Paris: H. Veyrier [ed.] 1979

Rubik, Margarete und Mettinger-Schartmann, Elke: „Contemporary Drama in English.
(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in
English“
Trier: WVT 2002

Praz, Mario: „Von Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik“
München: Carl Hanser Verlag 1963

Seeßlen, Georg: „Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms“
Marburg: Schüren 2006

Shakespeare, William: „Titus Andronicus“
Stuttgart: Reclam 1988

Skal, David J.: „The horror show: A cultural history of horror“
London: Plexus 1993

Suchanek-Fröhlich, Stefan: „Kulturgeschichte Frankreichs“
Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1966

Vosen, Ursula [Hg.]: „Filmgenres. Horrorfilm“
Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004

Witney, Frederick: „Grand Guignol“
London: Constable 1947

Zeitschriften

Arrabal, Fernando [ed.]: In „Le théâtre“ Nr. 2 (spezielle Grand Guignol Ausgabe)
Paris: Bourgois, Christian [ed.] 1969

„Comoedia illustré“
Juli 1913
Januar 1914
September 1920
Juli 1922
1. Ausgabe Mai 1924
15. Juni 1924
Paris: [s.n.] 1908-1926

Deák, František: „The Grand Guignol“ In: The Drama review
New York: School of Arts, New York University 1974 S. 34-43

Elsaesser, Thomas: "Tales of sound and fury. Anmerkungen zum Familienmelodram"
In: Cargnelli, Christian und Palm, Michael [Hg.] "Und immer wieder geht die Sonne
auf. Texte zum Melodramatischen im Film"
Wien: PVS-Verleger 1994 S. 93-128

Europe. revue littéraire mensuelle novembre-décembre 1998 n° 835-836: Sade/Le
Grand-Guignol
Paris: Europe 1998 S. 98-237

Fetzer, Margret „Painfully Shocking – Mark Ravenhill’s Theatre as Out-of-Body-
Experience“ In: Henke, Christoph und Middeke, Martin [Ed.]: „Contemporary Drama
in English Vol.14. Drama and/after Postmodernism“ Trier: WVT 2007 S. 165-178

Gerould, Daniel: "Oscar Méténier and „Comédie Rosse“: From the Théâtre Libre to
the Grand Guignol" In: The Drama review
New York: School of Arts, New York University 1974 S.15-28

Gunning, Tom: "Horror Vacui. André de Lorde und das Melodram der Sensationen."
In: Cargnelli, Christian und Palm, Michael [Hg.] "Und immer wieder geht die Sonne
auf. Texte zum Melodramatischen im Film"
Wien: PVS-Verleger 1994 S. 235-252

Kluge, Alexander: „Grand Guignol“ In: Kluge, Alexander: „Die Lücke, die der Teufel
lässt “
Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 S. 693-706

Lorzac, Georges de: „André de Lorde ou Éros au Grand-Guignol“ In: „Fascination“
Nr. 7, Paris: Fascination 1980

Montaigne, Michel Eyquem de: „Über die Grausamkeit“ In: Montaigne, Michel
Eyquem de: „Essais“
Frankfurt/Main: Eichborn Verlag 2000 S. 143-165

Pierron Agnès: „Grand-Guignol“
In: Corvin, Michel: „Dictionnaire encyclopédique du théâtre“
Paris: Bordas 1995 S. 409

Schneider, P.E.: „Fading horrors of the Grand Guignol“ In: The New York Times
Magazine, 17. März 1957

Tönnies, Merle "The "Sensationalist Theatre of Cruelty in 1990s Britain, its 1960s
Forebears and the Beginning of the 21st Century" In: Rubik, Margarete und
Mettinger-Schartmann, Elke: „Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities:
Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English“
Trier: WVT 2002 S. 57-71

Zusammenfassung

Das Théâtre du Grand Guignol ist ein Theatergenre, in dessen Mittelpunkt die Aufführung von kurzen Dramen und Horrorstücken stand, welche in ein vielfältiges Programm von Komödien und Farcen eingebettet waren. Beeinflusst von Bewegungen wie dem Naturalismus, dem Melodram, der Schwarzen Romantik aber auch dem journalistischen Feld der Faits divers wurde das Theater 1896 in Pigalle, Paris gegründet und entwickelte sich in den folgenden Jahren zu einem eigenständigen Genre. Als populärkulturelles Phänomen sind die Inhalte des Grand-Guignol stark im gesellschaftspolitischen Kontext der Belle Époque verankert und verfolgten stets zeitgenössische Entwicklungen in Medizin, Technologien und Politik mit. Seine Autoren dramatisierten die aktuellen Diskurse seiner Zeit so unmittelbar, wie es später der moderne Horrorfilm tat.

In der Inszenierung verpflichtete sich das Grand-Guignol einem melodramatischen Realismus betreffend der Darstellung der Gewaltakte auf der Bühne, um die erwünschte Wirkung eines Schockeffekts auf sein Publikum zu erzielen.

Dem kamen auch die Eigenheiten der Spielstätte, einer adaptierten Kapelle, und sein Setting entgegen, welches durch seine Lage im Rotlichtviertel Pigalle ein prätheatrales Event konstruierte.

Durch seinen Anspruch als populäres Theater verfolgte es auch Zusammenarbeiten mit dem Film, zahlreiche Dramen wurden für das Kino adaptiert. Vorliegende Arbeit verfolgt die Entwicklung des Grand-Guignol von seiner Gründung Ende des 19. Jahrhunderts bis zu seiner Schließung 1962 und berücksichtigt neben den verschiedenen Einflüssen, die auf das Genre wirkten, auch seine Themenkreise, die Programmgestaltung, die spezifischen Entwicklungen unter den verschiedenen Direktoren und sein internationales Wirken.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick auf die produktive Rezeption des Grand-Guignol in Theater und Film.

Dank gilt...

...am meisten meiner Familie: Meiner Mutter, meinen Geschwistern Sebastian, Laurenz, Anna und Magdalena und meiner Großmutter Totosa, die mir mit Humor und der gehörigen Portion Familienwahnsinn immer großen Rückhalt geleistet haben und mich seit 26 Jahren tapfer ertragen.

Meinen beiden liebsten Lektoren Stefan und Manuel, die wunderbare Dinge geleistet haben, menschlich, orthographisch und philosophisch und deren Schuld es ist, dass die LeserInnen nicht in Genuß aller pikanten Satzstellungen kommen, die unter geistiger Erschöpfung ach so wunderliche Blüten treiben. Diesen Satz kriegt ihr nicht!

Thomas Ballhausen, ohne den diese Diplomarbeit gar nicht entstanden wäre und dessen Interesse, Zuspruch und zahlreiche Anregungen eine große Hilfe waren und sind.

Brigitte Marschall, die mich davon überzeugt hat, dass Grand-Guignol mein Diplomarbeitsthema ist und deren Kompetenz und Geduld ich überaus bewundere.

Judith, Paul und ihren beiden Kindern Nori und Ilyas weil ihr einfach toll seid, Hannes dem Lebensmenschen, Claudia – lass uns weiter Puppen tanzen lassen, Andi weil der Urlaub naht, Lena wegen so vielem, Jörg, Klausemann, Louis, Piotr und Konsorten, Oliver der mir sicher schon drei Diplomarbeitsabschlussgeschenke gemacht hat, Teri, die auf dem besten Weg ist, der WG Gschwandnergasse und seinen wechselnde Wohnparteien: Hannes, Carina, Kristian, Daniel „I-hope-nuclear-war-is-coming-soon“ und Valle, der WG Beatrixgasse in der ich in wohnungslosen Zeiten Auskommen gefunden habe und noch einmal Manuel, mit dem ich viele Tage schreibend, diskutierend und verzweifelnd zwischen Arbeit und Uni verbracht habe, Nils dessen Spott nun endlich ein Ende hat, Julia – dieses Jahr noch!, Flo und der andere Flo, der ebenfalls am Weg ist, dem Grabungsteam und den WUKmitarbeiterInnen meines Herzens besonders Valerie, die schneller war als ich und allen anderen Freunden und Freundinnen, die hier nicht namentlich erwähnt sind und trotzdem mit mir gelitten haben, Fortschritte, Verzweiflung und Wahnsinn mitgetragen haben, endlich ist es vorbei!

Der Bibliothèque nationale de France und im Besonderen den Mitarbeitern der Abteilung Arts du spectacle, die mich während meiner Rechercharbeiten in Paris unterstützt haben. Vive la bureaucratie!

Der British Library, weil Bürokratie in England weit weniger groß geschrieben wird als in Frankreich. Essen leider auch.

David Henry und seinen Eltern, bei denen ich während meinem Parisaufenthalts wohnen durfte. Und David besonders für die nächtelangen Diskussionen über französische Geschichte, Rugby, Freud und Frauen, à bientôt!

Und jene Menschen die Paris und die Banlieues mit mir unsicher gemacht haben und mich mit Erfolg vor geistiger Überarbeitung bewahrt haben, insbesondere Joséphine, Lilian, Marc-Olivier aka Coco, Mouss, Milan und die Couchsurfing-Gang. Vous me manquez!

Lebenslauf

Bettina Lukitsch, geboren am 31.12.1982 in Wien

Adresse: Fillgraderg. 21/5
1060 Wien

Tel.Nr.: 0699 11 82 33 89

Mail: bettina.lukitsch@gmx.at

Sprachkenntnisse

Deutsch als Muttersprache
Englisch in Wort und Schrift
Französisch in Wort und Schrift

Ausbildung

Oktober 2002 - Oktober 2009	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
September 2001 - Mai 2002	Kolleg für Chemie an der Höheren Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt für chemische Industrie Rosensteingasse
September 1997 – Juni 2001	Bundesoberstufengymnasium Wien III Maturiert im Juni 2001 mit ausgezeichnetem Erfolg
September 1993 – Juni 1997	Gymnasium Gänserndorf
September 1989 – Juni 1993	Volksschule der Schulschwestern Wien II und Volksschule Strasshof

Praktika und Forschungsaufenthalte

Mai 2008	Forschungsaufenthalt in Paris im Rahmen des KWA-Stipendiums der Universität Wien
August - Oktober 2006	Regiehospitantz am Theater in der Josefstadt für die Produktion „Die Möwe“
Februar - März 2006	Regie- und Dramaturgiehospitantz am Volkstheater für die Produktion „Die Stadt ohne Juden“

Frühjahr - Herbst 2005

Mitarbeit bei der Ausstellung „Geheimsache Leben“ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und dem ORF.

Von 2002 bis 2009 umtrieblich als Kamerafrau, Cutterin und Statistin bei diversen Kurz- und Langfilmprojekten

Beruflicher Werdegang

Juni – September 2008

Dramaturgin bei der Produktion „Die Gedankenmaschine“ der Figurentheatergruppe „Cakes in Lima“ im Figurentheater Lilarum

August - September 2007

Dramaturgin der Produktion „Ein feines Haus“ der Figurentheatergruppe „Cakes in Lima“ im Rahmen des Figurentheaterfestivals DREI ZUR DRITTEN im Figurentheater Lilarum

Jänner - Mai 2007

Produktionsleitung für die Produktion „Der Tag an dem Dada in seinen Kopf stieg“ der Compagnie Luna im WUK

seit August 2007

Mitglied der Figurentheatergruppe „Cakes in Lima“ als Dramatugin/Regisseurin

seit November 2000

Assistentin im Bereich Marketing und PR im WUK – offenes Werkstätten- und Kulturhaus

seit Juli 2004

archäologische Facharbeiterin für das AS - Archäologie Service

September 1999 bis Juni 2000

PR-Tätigkeit für Die Wiener Einkaufsstraßen

Juli 2000 und Juli 2001

Ferialpraktikum bei ORACLE Austria