

FELIX STÖSSINGER · ÜBER YVETTE GUILBERT UND DEN FRANZÖSISCHEN GEIST



YVETTE Guilbert ist jetzt, ein Vierteljahrhundert nach dem ersten Mal, wieder in Deutschland gewesen. Und sie hat bei denen, die sie hörten und sahen, und gerade auch in der jungen Generation, einen Enthusiasmus erregt, der, in Berlin wenigstens, nicht häufig aufflammt. Daß eine Vertreterin französischer Kunst bei uns so empfangen werden konnte, beweist, daß das Jahr des Ruhrkriegs, in dem man nicht einmal Carmen spielen durfte, wohl endgültig versunken ist: wenigstens für die Geistigen, wenn auch noch nicht ganz sicher für die Politiker. Das letzte Jahr hat denn auch einen neuen Verkehr beider Völker eingeleitet, von dem man nur wünschen kann, daß er den Anfang eines wirklichen gegenseitigen Verstehens bedeutet. Freilich wird vorerst nur von wenigen die Idee einer deutsch-französischen Geistesgemeinschaft vertreten, einer Gemeinschaft, die, genau wie die notwendige wirtschaftliche und politische, auf der Eignung beider Völker zu wechselseitiger Ergänzung beruht. Auf dem Weg zu einem gegenseitigen tiefen Verstehen, dem festesten Fundament eines neuen Europas, kann uns der Besuch der Yvette Guilbert mehr sein als das Erleben einer großen Künstlerin.

Ist die Bedeutung dessen, was Yvette Guilbert uns brachte, richtig erkannt und bewertet worden? Ihr wurde gewiß kein Laut der Bewunderung vorenthalten. Dennoch scheint es, daß sich der Ausdruck der Bewunderung irrt. Man beurteilte Yvette Guilbert zu einseitig nach dem, was sie einmal war oder zu sein schien. Man übersah, daß sie im Lauf der Jahre etwas anderes geworden ist. So fehlte dem Lob und der Liebe zu ihr die Kenntnis dessen, was eigentlich unsere Liebe verdient.

Wie jeder schöpferische Mensch hat auch Yvette Guilbert Wandlungen erfahren und erkämpft. Ihr Älterwerden bedeutet nicht ein Nachlassen sondern ein Umformen ihres Gebens zu etwas Neuem, ein Überwachsen des Zufälligen, eine Synthese alles Starken und Schönen, das einmal war, zu einer stillern, aber nicht weniger bedeutenden Einheit.

Es sind jetzt 30 Jahre, daß eine französische Zeitung von den Fremden in Paris schrieb, früher wären sie zuerst in den Louvre und zu Notre Dame gelaufen; jetzt sei ihr erstes die divette Yvette zu sehen und zu hören. Sie muß wohl damals, als die Chansonsängerin noch eine Opernstimme, fabelhafte Kleider und fabelhaften Schmuck haben mußte, eine Sensation an Modernität gewesen sein, die heute noch unseren kleinsten Provinztalenten als Silhouette vorgeistert. Als ein mephistophelisches, schwefelgelbes Furioso tauchte sie auf dem Montmartre als Geschöpf ihrer eigenen Phantasie auf, nachdem sie eben noch von den Boulevardtheatern durch ihre Mißerfolge vertrieben worden war. Es war im 10. Jahr der Herrschaft Rodolphe Salis', als sie, originell bis in die Fußspitzen, auf der butte erschien und dort sofort als eine gesungene und geistvoll ergreifende Erfüllung des Zeitgeistes wirkte, wie etwa auf ganz anderm Gebiet Else Lehmann für die deutsche Moderne von 1895. Mager, die Spinnenarme in schwarzen Handschuhen bis zum Ellenbogen, stand sie, divinément perverse, als Sängerin eines eigenen Liedes *Je suis pochard!* im Divan Japonais vor einer fassungslosen, aber schnell begeisterten Gemeinde. Man erinnere sich nur, wie damals das Repertoire

einer Chansonnettensängerin aussah, um den Sprung zu fassen, den Yvette Guilbert mit ihrem Realismus wagte. Sie fand das Tingeltangel als eine hohl-schallende Unterhaltung vor und brachte statt dessen erst ein von ihr gedichtetes, dann ein aus der Literatur kühn zusammengestelltes Repertoire von Stücken, in denen eine menschlich packende Situation in raschen, schonungslosen Strichen dargestellt wird. Ihre Tat war die Fortsetzung der Dichterrevolution der Flaubert, Maupassant, Zola, der Malerrevolution der Manet, Monet, Renoir in der Zone des Brettls. Und wie so oft brachte nicht nur ein Muß, sondern auch eine Not die schöpferische Leistung hervor. Der guten Yvette, die eben noch eine kleine Schneiderin für große Damen gewesen war, fehlte nämlich im landläufigen Sinn alles zur Brettlschönheit. Dafür hatte sie alle äußeren und inneren Qualitäten die Duse des Cabarets zu werden. Sie wurde es und schuf in vollster Originalität ihr Werk: ein neues Genre und eine neue Art es darzustellen. Mit dem Chat Noir hatte sie übrigens nichts zu tun, wie sie selbst auch niemals dort aufgetreten ist. Auch der Chat Noir war ja nur eine der vielen Explosionen des ruhelosen französischen Geistes. Eine solche Explosion war auch Yvette Guilbert, in der sich der Vierte Stand eine Chansonsängerin eigensten Geblüts geschaffen hatte. Denn Yvette ist nicht Dame, nicht Salon, sondern ein Kind der Arbeit, das frühzeitig die Not, die Hölle, die Erniedrigung der Armut kennen gelernt hatte. Aber in welchen Segen hat sich diese ihre Jugend verwandelt, und wie dankbar weist Yvette Guilbert in ihrer rührenden Schilderung ihres Lebens darauf hin, daß sie das Wesentliche ihres Talents ihrem Leben als Midinette und mit Midinettes verdanke: »Jawohl, die Pariser Arbeiterin ist es, der ich das Wesentliche meines Talents danke. Denn durch sie lernte ich das Leben kennen. Das Leben, das den armen Mädchen bestimmt ist, die nichts zu ihrem Schutz besitzen als ihren Verstand, ihre Schamhaftigkeit und ihre Religion. In diesem Milieu des Kampfes um ein Stück Brot und ein bißchen Liebe sind sicherlich diese übertriebene Empfindsamkeit, diese Bitterkeit und diese Ironieen hochgekommen, aus denen mein Beruf als Chanteuse seine stärksten Effekte herausgeholt hat, aber auch seine menschlichsten und seine ehrlichsten.«

Was zunächst auf die Bühne sprang, war ein Attentat auf alles Bestehende: »la révolte parisienne de la désillusion«, wie die Goncourts schrieben, »la formule légère et gamine du blasphème«. Aber diese Revolte genügte Yvette Guilbert nicht. War doch selbst die butte sacrée, der Fels, der Jahrzehnte eine Kaaba der europäischen Jugend war, nicht auf einen so negativen Begriff zu bringen. Es war eine Zeit neuer Befreiung aus Vorurteilen, nicht mehr als eine Minute des Prozesses der Wandlung, den dieses schöpferische Land niemals aufhört immer neu zu erleben, ohne sich deswegen verantwortungslos in das Unerprobte zu stürzen. Die Verbindung mit der Vergangenheit, die Verschmelzung mit den anderen Elementen des französischen Wesens suchte auch die Bohème dieses Berges zu finden, auf dem damals noch ein Dorf stand, wie man auf Renoirs Bild sehen kann. Zunächst suchte sie jeder auf seine Weise. Willette hüllte den Märtyrerberg in die Schneeträume seiner Pierrots, denen das Herz der Mimi Pinson wie eine Hostie leuchtet. Aber war dieser Pierrot in den american bars nicht auch zugleich der überlebensgroße, vom Leben ausgestoßene Komödiant Gilles, der von Watteau gemalt im Louvre hängt, und dem selbst der gewaltige Daumier nachgeträumt hatte, und war Mimi, die ins Paradies kam, weil sie

mitleidsvoll einem traurigen Pferd einen Kuß auf die von Hafer bedeckte Schnauze drückte, nicht auch Manon und nicht auch eine Kammerzofe bei Gil Blas? Da trat Steinlen auf die Straße, sah ihren Schmutz, zeichnete die Häuser, hinter denen die Tuberkulose brütet, die Mädchen, die einmal wieder den Männern beim Barrikadenbau helfen sollten, und die Besoffene in der Gosse, la soûlarde, die zu Yvettes erschütterndsten Schöpfungen gehört. Und damit nichts aus dem reichen Boden Frankreichs fehle, fand sich auch plötzlich der letzte Graf von Toulouse-Lautrec in diesem Kreis ein, das Monstrum, das die Marmortische der maisons de rendez-vous mit Zeichnungen bedeckte, die unsterblich wie seine anderen Schöpfungen gewesen wären, wenn die Zimmermädchen sie nicht am nächsten Morgen mit nassen Tüchern weg-gewischt hätten. Hier vollzog Frankreich wohl die kühnste seiner vielen Synthesen, die dreifache Verbindung des Mont Geneviève mit dem Montmartre und dem Faubourg Saint-Germain, die man historisch und psychologisch analysieren mußte, um ganz das Genie dieser schöpferischen Zusammenfassung verstehen zu können. Das alles war Yvette, sang Yvette, spielte Yvette. Und wenn es heute nicht mehr ausschließlich ihr Schaffensgebiet ist, so nur deswegen, weil es nur ein Teil ihres Wesens sein konnte, wie es auch nicht mehr als eine Nuance dieser französischen Epoche bedeutet hat. Denn wie sehr auch das Satanische, Makabre, Perverse die Formel war, auf die man ihre Kunst brachte, so das Interesse aller Bürger auf sie konzentrierend, so strebte doch Yvettes aus Güte, Leid und Katholizismus erwachsende Kunst zu jenem Ganzen hin, für das der Schmerz, der Fluch, das Laster, das Satanische nicht mehr als nur Bestandteile sind.

In einem besonders ergreifenden Kapitel ihrer Autobiographie dankt Yvette Guilbert ihrem Schicksal, das alle Leidenschaften des Lebens in ihrer Kunst zu einem Ganzen gemeißelt hat: »Seitdem ich lebe, überhäuft mich Gott mit so viel Freude und Leiden und läßt mich das Leben, um es mit einem Wort zu sagen, wahrhaft "leben" und es in allen seinen Abstufungen und seinen Erscheinungsformen kennen lernen. O, wie danke ich Gott, daß er aus mir kein "ausschließlich" glückliches Wesen gemacht hat, wie weiß ich ihm Dank, daß er mich den Geschmack des Schmerzes und der Tränen gelehrt hat.«

Es war das Ganze, zu dem sie hinstrebte. Das gehört zu den Eigentümlichkeiten des französischen Wesens. Dieses drängt mit solcher Kraft zum Organischen und Positiven, daß es ihm stets gelingt sich in einer uns "klassizistisch" erscheinenden Form vor dem Zusammenbruch zu bewahren. Der französische Dämon befindet sich in einem besondern und gewaltigen Schutz vor dem Verfall ins Negative. Diesen Schutz gewähren ihm die Kontinuität der französischen Kultur und das bewußte Erleben der Kontinuität seines Landes. Diese Kontinuität kennen und sie bewahren wollen ist für das französische Genie eines. Das setzt es instand den französischen Geist stets wieder als Ganzes zu erhalten, ja neu zu erschaffen, wie es uns gerade bei ihrem jüngsten Berliner Gastspiel Yvette Guilbert erleben ließ. Ihre Kunst mußte daher ganz natürlich über das Morbide der butte sacrée hinausstreben. Sich immer nur zu wiederholen war wohl einer Persönlichkeit zu wenig, die Emile Zola begeistert »une nature qui s'exalte et se donne« genannt hat. Nachdem Yvette Guilbert auf einmal Willette, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant gewesen war, konnte sie nicht ihre ganze Zeit, ja konnte sie nicht gar alle Zeiten sein?

Sie konnte es. Sie hat so viel Genie, Bezauberndes, Reiches, Gütiges, alles zärtlich verstehendes Sein, daß sie gar nicht anders als vielseitig, als allseitig sein kann. In ihr gibt es nicht eine provinziale, eine gesellschaftliche, eine stilistische, eine modische Beschränkung. Und da sie Französin war, und da sie einmal eine Form hatte, stand ihr der Eingang in alle Provinzen der Landschaft und der Geistesgeschichte Frankreichs offen. Und nun machte sie das ganze französische Singen lebendig, von den byzantinisch-romanischen Legenden her bis zu den Dichtern unserer Zeit, zu Baudelaire, Richepin, Laforgue, Jammes. Sie selbst war Martha und Maria. Sie selbst der Bauer der *chanson féodale*. Sie läutete die Glocken von Nantes, sie war der Ritter, war Marlboroughs Page und der unvergeßliche *joli tambour*, dem bis zum Blauen Vogel so viele gefolgt sind, ohne das Vorbild zu erreichen. Sie sang panurgische Lieder, war Hirt, Musette, war der geplagte Städter, der gegen Ludwig XV Pasquille schleudert. Sie trug die Krinoline des Zweiten Kaiserreichs und die Arbeitermütze der *Communardin*.

Und dabei wurde sie immer mehr reine Künstlerin, die sich nie an eines verliert sondern jedes gestaltet, weil sie von jedem weiß, daß es immer noch ein Anderes, ein Höheres, ein Letztes hinter dem Letzten gibt. Das gerade verlohnt noch einen Augenblick der Betrachtung. Die französische Kultur hat alle ihre Schöpfungen souverän geschaffen, das heißt sich in keiner ihrer Schöpfungen erschöpft. Sie hängt daher auch an keiner ausschließlich. Jede war die Gestaltung eines Willens, eines Lebens. Jede war zeitlich bedingt, war das Mittel zum Leben, nicht das Leben selbst und nicht identisch mit dem Wesen der Nation. Frankreich ist daher auf keine Zeit, auf keinen Stil festzulegen. Es war in jeder Epoche und in jedem Stil Frankreich. Deswegen erkennt es sich in jedem seiner Stile wieder. Sich an eine bestimmte vergangene Epoche zu binden ist reaktionär; alle als Einheit immer wieder neu zu schaffen macht die Kultur eines Landes aus.

Das ist auch das Geheimnis der oft zitierten französischen Tradition. Sie ist die Zusammenfassung dessen, was lebendig war und lebendig geblieben ist. Tradition heißt in Frankreich zum Geschaffenen immer Ja sagen und nur das, was dem neuen Schaffen im Weg steht, beseitigen, so gründlich als nötig ist, aber auch um nichts mehr. Denn die Tradition ist in Frankreich kein Faulbett zum Ausruhen sondern eine Basis zum Aufbauen. Daher das stets Lebendige Frankreichs, wo stets das wahrhaft Seiende herrscht, Gotik und Barock, Renaissance und Klassizismus, Antike und moderner Konstruktivismus zeitlos zu einem einzigen Licht zusammenfließen. Je nachdem erscheint das Schaffen des Landes einmal als Tradition, einmal als Revolution. Diesen Geist findet man in unzähligen Äußerungen wieder, in den großen Werken der Kunst, in den Erscheinungen der Straße, in einer Disziplin, ja manchmal in einer harmlosen Pressenotiz. In diesem Sinn französisch zu sein ist Yvette Guilberts Ruhm. Ihr mimisches Genie haben andere auch, auch die anderen Völker haben Wunderbares im tragischen und komischen Ausdruck geschaffen, Yvette deswegen über alle loben heißt sie falsch loben. Das Große an ihr ist: daß sie eine ganze Kultur, ein Land mit tausend Jahren Gesang und Arbeit, mit so leichten und beglückenden Mitteln darstellt. Das vermag freilich nicht ein einzelner kraft seines Geistes, sondern nur die Kraft des Geistes eines ganzen Volkes durch das Genie eines einzelnen.

