

Komik der dargestellten Situationen. Während sie in den *Frustrés* das Milieu der Alt-Achtundsechziger beschreibt, die in ihrer bekannten Rhetorik der Betroffenheit und des Engagements sowohl im Selbstgespräch wie im Gespräch untereinander die Welt neu erschaffen, verfügt Agrippine über eine völlig neu erfundene Sprache, die, im Unterschied zu den vorangegangenen Serien, in einer angedeuteten Sprechblase zu finden ist. Diese Sprache neuen Stils ist die Sprache einer flüchtigen und kurzlebig gewordenen Zeit, in der Wörter, die gerade erst entstanden sind und verwendet werden, bereits wieder unmittelbar ihre Aktualität verlieren und altmodisch werden. Diese Sprache wird allerdings von den Erwachsenen nicht verstanden. Und das ist so gewollt: Jugendliche scheinen solche Wesen zu sein, die von Erwachsenen nicht verstanden werden.

Bretécher hat viele dieser Wörter selbst erfunden; auch für den Leser sind die Texte von *Agrippine* nicht immer verständlich. Diese Kreativität beim Erfinden neuer Wörter hat keine Grenzen und man findet sie insbesondere bei den Personennamen (zum Beispiel der Freunde Agrippines), aber auch in einer Fülle von Stilmitteln, die typisch sind für die Ausdrucksweise Agrippines. Um nur zwei Beispiele anzuführen, Agrippine verwendet, wie alle Jugendlichen, sehr gern Abkürzungen – »ein Max« für »ein Maximum« und sie bevorzugt Präfixe wie »hyper«, »giga« oder »mega«. Die Sprache Agrippines ist außerordentlich bildhaft und voller Metaphern. Diese erfundene und »literarische« Sprache wird von den französischen Jugendlichen inzwischen gern benutzt, um mit Gleichaltrigen zu kommunizieren.

Der große Erfolg Bretéchers beruht sicherlich darauf, gerade diejenigen begeistert zu haben, über die sie sich lustig macht. Da Bretécher das Milieu, das sie beschreibt, sehr genau kennt, trifft auch ihre Kritik sehr präzise. Das Zusammenspiel zwischen ihren oft nur skizzenhaft, und dadurch umso ausdrucksstärker erscheinenden Zeichnungen und ihren sehr authentisch wirkenden, weil völlig »alltäglichen« Dialogen machen aus Claire Bretéchers Comics die perfekte Satire.

Vincent Brignou und Renate Krüger

Der Akrobat und der Clown.

Über Komik und Körperlichkeit bei Valère Novarina

Toute prière qui s'élève demande son ombre comique, sa contrefaçon. –
Jedes Gebet, das sich erhebt, verlangt seinen komischen Schatten, seine Fälschung. (V. Novarina)

Als an der Schwelle der 1970er Jahre das französische Theater zwischen der Generation von Jean Vilar und der, die das *Living Theatre* faszinierte, zerrissen war, zwischen den Partisanen eines breiteren Zugangs zu den kulturellen Institutionen und denen, die von kollektiven Kreationen als Vorläufer einer kommenden Revolution träumten, veröffentlichte die Zeitschrift *Travail théâtral* in einer praktisch allgemeinen Indifferenz *L'atelier volant* von Valère Novarina¹. Dieses erste Stück, das auf burleske Art die Beziehungen zwischen einem Unternehmer und seinen Angestellten in Szene setzt, trägt unverkennbar die Zeichen seiner Zeit, aber es zeigt bereits eine besondere und ungemein komische Behandlung des Körpers, die genauso weit von der Abstraktion Becketts entfernt ist, wie von den post-brechtianischen Montagen oder den neuen realistischen Dramaturgien, die sich mit dem *théâtre du quotidien* einen Platz schaffen sollten. Den gleichen Weg wie die Avantgarde der 1920er Jahre durchlaufend, macht Novarina Anleihen bei der Komik des Zirkus und der Gaukler: Er lässt groteske Personen auftreten und vervielfältigt so die Gags, die mechanischen Gesten und die Verkleidungen, um die Arbeitswelt in Form eines gleichzeitig kritischen und fröhlichen Fastnachtsuniversums darzustellen. Die durch die Produktionsberichte erzeugte Entfremdung zeigt sich nicht nur im clownesken Spiel der Angestellten und des Unternehmerehepaars, Herr Boucot und Frau Bouche (die unwiderstehlich an Vater und Mutter Ubu von Alfred Jarry erinnern), sondern betrifft auch die Darstellung des Körpers durch und in der Sprache, wie man es z.B. in der Szene feststellen kann, in der einer der Angestellten eine »Krise von Muttergefühlen« durchlebt:

Le Père: Je suis assis au centre de mes meubles et tous mes objets viennent boire. Assiste, chère épouse, à la formation de mon deuxième corps ... [...] Je nourris une nombreuse famille : femme, enfants et objets de ménage. Je donne. Je suis couvert d'une abondance de seins ...

La Mère: Mais tu n'as pas de lait, René!

Le Père: Je fabrique de la monnaie et mes petits viennent me la manger. C'est pourquoi j'aimerais que l'on se souvienne de moi sous la forme d'une mère cochon.

La Mère: René, tu délirés! Tu n'as pas honte de dire ça?

Le Père: Non. J'ai des seins, Marie, je te jure. Je suis couvert de seins.

La Mère: D'où vient ton lait?

Le Père: Il vient de là-bas où je travaille: je gagne soixante-quinze mille sur la croix ... je ne sais trop comment. J'ai porté ma patience: toute ma vie, pour vous, je me suis sacrifié ...!

1. Valère Novarina: »L'atelier volant«, in: *Travail théâtral* V (1971), Lausanne: La Cité 1971, S. 46-87.

La Mère: Vous êtes fou, je vais vous battre, vous êtes une vraie femelle! Je ne veux plus de vous, jamais!

Le Père: Ne frappez pas la vache à lait! (Elle lui saute au cou.)²

– *Der Vater:* Ich sitze mitten unter meinen Möbeln und alle meine Sachen kommen trinken. Wohne, liebe Gattin, der Bildung meines zweiten Körpers bei ... [...]. Ich nähre eine vielköpfige Familie: Frau, Kinder und Haushaltsgegenstände. Ich gebe. Ich bin von einer Fülle von Brüsten bedeckt ...

Die Mutter: Aber René, du hast doch keine Milch!

Der Vater: Ich stelle Münzen her und meine Kleinen kommen und essen sie mir weg. Das ist der Grund, warum ich gerne hätte, dass man sich meiner in Form einer Schweinemutter erinnert.

Die Mutter: René, du bist verrückt! Schämst du dich nicht, so was zu sagen?

Der Vater: Nein. Ich habe Brüste, Marie, ich schwöre es dir. Ich bin bedeckt von Brüsten.

Die Mutter: Woher kommt deine Milch?

Der Vater: Sie kommt von dort unten, wo ich arbeite: ich verdiene fünfundsiebzigtausend am Kreuz ... ich weiß nicht genau wie. Ich habe meine Geduld getragen: Mein ganzes Leben habe ich mich für euch aufgeopfert ...!

Die Mutter: Sie sind verrückt, ich werde Sie schlagen, Sie sind ein echtes Weib! Ich will Sie nie wieder sehen, niemals!

Der Vater: Schlagen Sie nicht die Milchkuh! (Sie fällt ihm um den Hals.)

Das darauf folgende theatralische Werk kann man grob in drei Perioden aufteilen: Bis ungefähr Mitte der 1980er Jahre sucht Novarina eine immer gequältere Sprache, überarbeitet durch Deformationen, Peregrinismen und Neologismen, während er gleichzeitig die größten Schwierigkeiten hat, seine Texte aufführen und sogar publizieren zu lassen: *Le babil des classes dangereuses* (1972, veröffentlicht 1978³) oder *La lutte des morts* (1974, veröffentlicht 1979). Ab dem *Drame de la vie* (1984) und dem *Discours aux animaux* (1987) führen die Unterstützung eines Verlags (P.O.L.), das Zusammentreffen mit Schauspielern wie André Marcon und die Entscheidung, seine Werke selbst zu inszenieren (unter anderem beim *Festival d'automne* und beim *Festival d'Avignon*), den Schriftsteller dazu, mit Bernard-Marie Koltès eine der emblematischen Figuren der Rückkehr von Autoren in der französischen Theaterlandschaft zu werden. Selbst wenn seine Sprache leichter und seine dramaturgischen Strukturen klarer werden, bleibt Novarina der gleichen Linie beim Schreiben treu, wie sie in *Vous qui habitez le temps* (1989), *Je suis* (1991) oder *La chair de l'homme* (1995) erkennbar ist. Eine dritte Periode beginnt schließlich mit dem Zusammentreffen mit Claude Buchvald; Novarina bringt nacheinander *Vous qui habi-*

2. Ebd., S. 50.

3. Da alle theatralischen Werke von Valère Novarina beim Verlag P.O.L. in Paris erschienen sind, werde ich jeweils nur das Erscheinungsdatum angeben.

tez le temps (1995), *Le repas* (1996), *L'avant-dernier des hommes* (1997) und *L'opérette imaginaire* (1998) auf die Bühne, womit den Werken des Autors der Weg zu einem sehr großen Publikums- und einem uneingeschränkten Kritikererfolg geöffnet wird. *Le jardin de reconnaissance* (1997), *L'origine rouge* (2000) oder *La scène* (2003), Stücke, die Novarina selbst inszeniert, verfolgen die gleiche Bewegung der Öffnung und Variation um das, was die zentrale Fragestellung seines Werks darstellt: die zugleich komische und erschreckende Seltsamkeit der Verbindung zwischen Körper und Sprache. »Je ne sais pas pourquoi la parole était faite mais certainement pas pour être un jour descendue dans les corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là: de la mise en chair de la parole. Elle nous est tombée par fatal accident. La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés.«⁴ – »Ich weiß nicht, warum das Wort gemacht wurde, aber sicher nicht, um eines Tages in den Körper hinuntergeschickt zu werden. Der ganze Skandal, die ganze Katastrophe rührt daher: von der Fleischwerdung des Wortes. Sie ist uns als ein fataler Unfall zugefallen. Das Fleisch und das Wort hätten in zwei getrennten Welten leben sollen.«

Die Idee eines komischen Körpers ist in der Tat bei Novarina eher Definition der Menschlichkeit selbst als Repertoire von einigen Figuren und Gesten unter anderen. Sie ist hin und her gerissen zwischen den Kalamitäten des Fleisches und dem Hauch eines Wortes von anderem Ursprung. Wie er es in seinen Essays oder in seinen Gesprächen erklärt, ist für ihn gerade die Arbeit des Schauspielers, der einen Körper einem fremden Text assoziiert, die genaue Allegorie unserer Menschlichkeit. Im Sinne der Inszenierungen von Claude Buchvald bezüglich dieses Punktes, verleihen seine eigenen diesem Konflikt zwischen Wort und Materie eine erste Sichtbarkeit: Interpretieren von deutlich unterschiedener Statur und Silhouette, Kostüme mit clowneskem Schnitt und Proportionen, Immobilisation der Körper in Haltungen und Rahmen, die sie in Marionetten ihrer selbst verwandeln. Die Menschheit, die sich auf der Bühne der Stücke von Valère Novarina produziert, ist immer stark typisiert, in einer Reihe von Kontrasten, die der Autor und Regisseur, selbst Maler, gerne der Art großer Meister annähert:

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, Jean-Quentin Châtelain travaillait comme Soutine, Roséliane Goldstein comme Füssli et Wu Zhen, Agnès Sourdillon comme Miró. Laurence Mayor, je la compare à Chardin et à William Blake, Pascal Omhovère à Arnulf Rainer, Znyk à Picasso. Michel Baudinat joue comme Wölfl, André Marcon comme Masaccio, Cézanne. Paroles et gestes sont jetés, dépensés, matériels, livrés, spectaculaires, en face. L'acteur

4. Valère Novarina: »Pour Louis de Funès«, in: *Le théâtre des paroles*, Paris: P.O.L. 1989, S. 130.

parle dans une lutte de couleurs.⁵ – Im *Jardin de reconnaissance* arbeitete Jean-Quentin Châtelain wie Soutine, Roséliane Goldstein wie Füssli und Wu Zhen, Agnès Sourdillon wie Miró. Ich vergleiche Laurence Mayor mit Chardin und William Blake, Pascal Omhovère mit Arnulf Rainer, Znyk mit Picasso. Michel Baudinat spielt wie Wölflü, André Marcon wie Masaccio, Cézanne. Wort und Gesten werden hingeworfen, ausgegeben, stofflich, geliefert, spektakulär, ins Gesicht. Der Schauspieler spricht in einem Kampf der Farben.

Mehr noch, ihm zufolge sind es die Clowns, die Variété-Künstler und die Komiker der Bühne oder des Bildschirms, die nicht nur die wahren Modelle für die Interpretation darstellen, sondern vor allem auch die genauesten Repräsentanten des Menschlichen. Als Bewunderer von Félix Mayol und Grock – seine Werke mit Liedern spickend, die ebenso viele Winke zum Repertoire der *caf'conc'* und der volkstümlichen Sänger sind – widmet Novarina seine enthusiastischsten Seiten Louis de Funès und geht sogar so weit, sein Spiel mit dem Helene Weigels zu vergleichen:

Je n'ai vu ces deux grands artistes sur scène qu'une fois: Funès dans *Oscar* et Weigel dans *La Mère*. [...] Weigel excellait dans le »parlé-chanté«: *Sprechgesang*. Louis de Funès dans le »marché-dansé«: *Schrittgetanz*. Sa silhouette était celle d'un danseur exultant ou soudainement d'un dépressif pétrifié. »Arrêté-bondi«. Le grand maître des mimiques, des verbigérations muettes et des hurlements tus. Le cinéma ne conserve trop souvent qu'une image partielle de son art en n'en filmant que les crises aiguës: l'accès grimacier, les mille colères, le bondissement n'étaient au théâtre qu'un moment de son jeu, une intensité suprême, qu'il fallait savoir attendre, comme la danse du *shité* dans le nô, qu'après un long calme tendu et comme un couronnement de l'émotion.⁶ – Ich habe diese beiden großen Künstler nur einmal auf der Bühne gesehen: Funès in *Oscar* und Weigel in *der Mutter*. [...] Weigel war ausgezeichnet im *Sprechgesang*. Louis de Funès im *Schrittgetanz*. Seine Silhouette war die eines frohlockenden Tänzers oder plötzlich die eines versteinerten Depressiven. »*Stopgesprung*«. Der große Meister der Mimiken, der stummen Verbigerationen und des verschwiegenen Gebrülls. Das Kino bewahrt zu oft nur einen Ausschnitt des Bildes seiner Kunst, indem es nur die akuten Krisen filmt: Der Grimsassenanfall, die tausend Wutanfälle, die Sprünge waren im Theater nur Momente seines Spiels, von höchster Intensität, auf die man nach einer langen angespannten Ruhe warten können musste wie auf den Tanz des *Shité* im Nô und wie auf eine Krönung der Emotion.

Der emblematische Schauspieler des komischen französischen Kinos der 1960er und 1970er Jahre wird so zur Inkarnation, zu einer Quintessenz der Schauspielkunst und der Menschlichkeit in einem, in einer

5. Ders.: *Devant la parole*, Paris: P.O.L. 1999, S. 64f.

6. V. Novarina: »Pour Louis de Funès«, S. 115.

doppelten Bewegung des Zerreißens des Scheins und der unaufhörlichen Metamorphosen.

Le visage de Louis de Funès, quand il jouait, m'a toujours semblé, dans sa lumineuse maniaquerie, sans aucune ombre et très exacte, comme la figure même de la transfiguration comique, qui fait la face humaine apparaître de plein feu dans une sorte de gloire déchirée. Car le visage de l'homme n'est pas un pot à tendre bêtement aux projecteurs et objectifs des photographes, mais une surface qui doit se déchirer, une face transfigurée et saisie par-dedans qui doit trembler en deux par une force qui le prend et le pousse hors d'ici.⁷ – Das Gesicht von Louis de Funès, in seiner leuchtenden Schrulligkeit, schien mir, wenn er spielte, immer ohne jeglichen Schatten und ganz exakt wie das Antlitz der komischen Transfiguration selbst, welches das menschliche Gesicht im vollen Licht in einer Art zerrissenen Ruhms erscheinen lässt. Denn das menschliche Gesicht ist kein Topf, den man einfach den Scheinwerfern und den Objektiven der Photographen hinhalten kann, sondern eine Oberfläche, die aufreißen muss, ein verwandeltes und von innen ergriffenes Gesicht, das zweiteilig zittern muss durch eine Kraft, die es nimmt und hinausstößt.

Acteur Nul et Parfait, toujours Louis de Funès entrait en néant, en niant et en tourbillonnant. Il savait qu'il avait la tête ouverte par la parole. [...] Que la parole n'est rien d'autre que la musique de la lumière qui se prononce en nous malgré nous et qu'elle vient de plus loin que nous. Louis de Funès disait: »Ce sont dans les corps comiques que les paroles ont chuté.«⁸ – Als armseliger und perfekter Schauspieler trat Louis de Funès immer als Nichts, verneinend und wirbelnd auf. Er wusste, dass sein Kopf durch das Wort geöffnet war. [...] Dass das Wort nichts anderes als die Musik des Lichts ist, das gegen unseren Willen in uns ausgesprochen wird und dass es von weiter herkommt als wir. Louis de Funès sagte: »Es sind die Worte in die komischen Körper gefallen.«

Indem er den Interpreten der *Abenteuer des Rabbi Jakob* zur Größe eines modernen Zarathustra erhebt⁹, macht Valère Novarina aus ihm einen idealisierten Doppelgänger von sich selbst, einen geistigen Führer, dem er vollkommen fiktive Situationen und Aussagen zuschreibt: gleichzeitig Prophet, Museumswächter, Schauspieler und Philosoph, jemand, der die gleichen Fragen stellt und der die gleichen Überzeugungen teilt wie der Autor. Wenn sein Wissen auch hauptsächlich eine Kenntnis des Körpers darstellt, so kann Novarinas Louis de Funès doch auch Kunstkritiker und Theologe werden: »Dans le rôle du suisse de la cathédrale de Strasbourg, devant le portail sud, Louis de Funès disait: ›Superposez ici mentalement ces deux statues jumelles où le sculpteur anonyme a représenté: un, la Synagogue aveugle – deux, l'Église sour-

7. Ebd., S. 135-136.

8. Ebd., S. 129.

9. V. Novarina: *Devant la parole*, S. 121.

de.« – »In der Rolle des Schweizers des Strasburger Münsters sagte Louis de Funès vor dem Südportal: ›Legen Sie hier geistig diese beiden Zwillingstatuen übereinander, mit denen der anonyme Bildhauer *eins* die blinde Synagoge – *zwei* die taube Kirche dargestellt hat.«» Louis de Funès, quand il gardait *Cristo morto* de Mantegna, portait toujours dans sa casquette cette phrase de Tertullien, recopiée à la main: ›Le fils de Dieu a été crucifié, je le crois car c'est absurde; le fils de Dieu est mort, je n'en doute pas car c'est inepte; enseveli, il est ressuscité, c'est certain parce que c'est impossible.«¹⁰ – »Als Louis de Funès *Cristo morto* von Mantegna bewachte, hatte er immer in seiner Mütze diesen handschriftlich kopierten Satz von Tertullian: »Gottes Sohn wurde gekreuzigt, ich glaube es, denn es ist absurd; Gottes Sohn ist tot, ich bezweifle es nicht, denn es ist albern; begraben ist er, auferstanden, das ist sicher, weil es unmöglich ist.«

Auf der Bühne dieses Theaters, das wie ein liturgisches Drama des Mittelalters oder ein *auto sacramental* des *siglo de oro* von Anfang an eine allegorische Bedeutung übernimmt – die einer übertragenen Darstellung unseres Erdendaseins –, scheinen die Personen, die Novarina schafft zu existieren, als unzählige Abwandlungen der Verwunderung, der Ratlosigkeit, einen Körper zu bewohnen, der stolpernden Suche nach der Macht der Sprache. Selbst ihre Namen zeugen von dieser symbolischen Dimension: die Stimme des Schattens, das Männchen Nihil, die Leere Person, der Andere Fliehende Schauspieler, die Person des Körpers, die Antipersonen 1 und 2 ... Einen unaufhörlichen Prozess des Keimens begleitend, der im *Drame de la vie* 2587 Personen und 3171 in *La chair de l'homme* erscheinen lässt, läßt der immer deutlichere Rückgriff auf die Komik der volkstümlichen Formen diesen fast abstrakten Figuren eine mit zahllosen grausamen und burlesken Zwischenfällen behaftete Körperlichkeit auf. In zwei Teile zersägte Körper, Leichen, die auferstehen, um zu singen, das Duo des Blutmanns und des Anderen, die sich gegenseitig zur Ader lassen, während sie kundtun: »[D]er Mensch ist schlecht«¹¹, dieses Spiel von unabgestimmten Puppen ahmt fröhlich die Niederlagen und Siege des Geistes nach, das Zusammenstoßen von Licht und Dunkelheit, in deren Mitte wir uns herumschlagen.

Die zentrale Figur dieser komischen Körperlichkeit ist der Sturz, der brutal die Grenzen deutlich macht, die der Körper dem Geist aufzwingt: reeller Sturz eines Angestellten, der auf einen Mast geklettert

10. Vgl. ebd., S. 122.

11. Valère Novarina: *L'opérette imaginaire*, Paris: P.O.L. 1998, S. 87. – Ders.: *Die eingebildete Operette*, aus dem Französischen von Leopold von Verschuer, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 91.

war, am Ende von *La fuite de bouche*¹², vor allem metaphorischer Sturz, mehr in Worten erwähnt als auf der Bühne realisiert, im Rest des Werks – oder auch verwandelt in eine Liste von 88 Figuren, die die Trapezkünstler des Zirkus in *La chair de l'homme*¹³ durchführen, da der Sturz nur die Konsequenz des Entfliegens ist, sein »komischer Schatten«. Akrobat und Clown, oder eher Akrobat und dann Clown, das ist die doppelte Definition des Körpers nach Valère Novarina: Nicht in der Perspektive einer Verhöhnung des Erhabenen, eines x-ten Fußtritts gegen das geistige Leben, sondern mit der festen Überzeugung, dass die Bewegung der Erhebung und der Zwischenfall, der zum Sturz zwingt, die beiden untrennbaren Seiten unserer Fleischwerdung sind. »Le théâtre est un lieu où l'homme va pour monter et tombe. Sa chute est une prière. Il y a, dans le rire accompagnant le don du corps qui s'effondre, un dépouillement de soi; il y a une vraie sainteté du clown. L'acrobate qui chute, exécute la preuve comique de l'offrande de notre corps à l'espace.«¹⁴ – »Das Theater ist ein Ort, an den der Mensch geht, um aufzusteigen, und fällt. Sein Sturz ist ein Gebet. Es liegt eine Selbsthingabe in dem Lachen, das die Aufopferung des in sich zusammenfallenden Körpers begleitet; es gibt eine wahre Heiligkeit des Clowns. Der fallende Akrobat führt den komischen Beweis für das Opfer unseres Körpers an den Raum durch.«

Didier Plassard

Aus dem Französischen von Gisella Hauer

Karneval und Favelas: Grotteske Körperlichkeit in

Sergio Kokis' *Le pavillon des miroirs*

Sergio Kokis, der inzwischen zu den prominentesten Vertretern der *littérature néo-québécoise*¹ gehört,² womit die seit den 1980er Jahren

12. Siehe V. Novarina: *La Fuite de Bouche*, Marseille: Jeanne Laffitte, 1978, S. 117. *La Fuite de Bouche* ist eine Neubearbeitung von *L'atelier volant* für eine Inszenierung von Marcel Maréchal.

13. Valère Novarina: *La Chair de l'homme*, Paris: P.O.L. 1995, S. 439-443.

14. V. Novarina: *Devant la parole*, S. 83.

1. »Le Canada et le Québec ayant favorisé depuis deux décennies, une politique d'immigration multiculturelle attentive aux singularités ethniques, il en résulte sur le plan littéraire, une production des textes particulièrement riches qui coexistent avec ceux qui constituent la littérature nationale et contribuent à enrichir – et peut-être à