

Der *bardin* der Farce

Noch am Ende des 16. Jahrhunderts erwähnt Montaigne in den *Essais* den *bardin*, den Spaßmacher der Farce – ein Beweis, dass die so charakteristische Figur der mittelalterlichen Farce noch immer lebendig ist. Wer aber ist dieser *bardin*¹?

Wenn das Wort in keinem zu weiten Sinne als Synonym von »Schauspieler«, »Possenspieler«, oder »Gaukler« verwendet wird, bezeichnet der *bardin* eine Besetzung in komischen Gruppen: Er ist der Schauspieler, der die Rolle des Narren hat und zum Lachen bringt. Nach Rabelais vertrauen die Schauspieler die Rolle des Spaßmachers oder Spaßvogels dem »plus petit et perfect joueur de leur compagnie« (*Tiers libre XXXVII*) – »kleinsten und besten Spieler ihrer Truppe« an. Wir werden sehen, dass die Rolle des *bardin* durch seine physische Erscheinung gekennzeichnet ist, durch sein Kostüm und sein Spiel auf der Bühne – sein körperliches Engagement, Dynamismus, Bewegung und sogar Übermut, akrobatisches Können und gestische Gelenkigkeit. In ähnlicher Weise übrigens finden sich dieselben Merkmale in seiner Redeweise wieder: Er spricht ohne Sinn und Verstand und spielt ständig mit den Wörtern. Kurzum, es handelt sich um eine komische Rolle, die durch das profane mittelalterliche Theater gekennzeichnet ist.

Da nun der *bardin* seine Rolle in den komischen Truppen hat, wird er natürlich in den aufgeführten Farcen zu einer Person, die viele Verwandlungen erfährt: Er erhält besondere Namen, hat nicht überall dasselbe Alter und hat verschiedene soziale Positionen inne. Der *bardin* ist häufig jung – junge Landtölpel, Kinder, die in die Schule gesteckt werden, alle die Jehan, Jenin, Jeninot, Mimin und Colin – Hanse, Hänschen, Hänslein und anderen Michel und Kläuschen; manchmal ist er verheiratet. Viele *badins* sind Diener geworden oder wollen es werden. In den überlieferten Farcen ist der *bardin* eine realistische Theaterperson, die nachäfft und die die Merkmale, die allen *badins* zueigen sind, erhält. Als Besetzung in komischen Truppen ist der *bardin* auch ein Typus des Theaters.

Welches sind die Züge dieses Typus? Der *bardin* ist eine Art junges Tier, das seinen Instinkt ohne Scham ausstellt und nach dem Lustprinzip handelt. Mit überbordender Vitalität antwortet er auf die Wünsche seiner Sinnlichkeit, seines Hungers und seiner Trunksucht. Spontan, genüsslich, geht er seinen Trieben nach, ohne Regeln oder Zwänge, mit einer irren und fröhlichen Unbesonnenheit. Mit seinen Dummheiten bringt er viele zum Lachen: mit Leichtgläubigkeit, kindischem

1. Arnoul Gréban: *Le Mystère de la Passion*, Omer Jodogne (Hg.), Brüssel: Palais des Académies 1965, V. 3.687-3.789.

Verhalten, Alltagsgewohnheiten, mit dem, was sich zu tun geziemt und was nicht, was sich zu sagen geziemt oder zu verschweigen, mit der mechanischen Logik eines störrischen Esels. Man fragt sich allerdings manchmal, ob er wirklich so dumm ist; seine Rolle wird zweideutig: Ist er nicht dabei, sich in einen Spötter zu verwandeln oder in den Hinterlistigen, der den Idioten spielt, ohne einer zu sein? Diese Zweideutigkeit ist für den Typus konstitutiv. Was er auch sei, Dummkopf oder Spaßvogel, der den Dummkopf abgibt, der *bardin* gibt sich immer durch seine lustigen Einfälle zu erkennen: Er ist grundsätzlich fröhlich. Er zeigt eine Freude, die seltsam unwirklich ist, eine Freiheit des Handelns und Sprechens, welche die logische und normale Ordnung der Dinge umkehrt. Er sieht die Welt und die Dinge ungeniert, dem guten Geschmack entgegengesetzt, zum Vergnügen des Spiels und der Fantasie: Das schauspielerische Genie konnte sich in solchen Rollen entfalten!

Genau diesen Aspekt des körperlichen Spiels möchte ich im Folgenden darstellen² und es wird besonders um den komischen Körper des *bardin* gehen – ein bekleideter Körper, mit Accessoires überhäuft, der alle Situationen mit einem fröhlichen Engagement spielt und hauptsächlich ungeschickte, dumme und regelrecht ungehörige Gesten und Haltungen anhäuft, um zum Lachen zu bringen.

Komisch ist der *bardin* bereits durch seine Aufmachung, ein traditionelles und bestimmtes Kostüm (einige Regieanweisungen verweisen lediglich darauf, dass diejenige Person »als *bardin* gekleidet«³ ist). Marot, in dem *Epitaphe de Jean Serre, excellent joueur de farces*⁴, zeichnet ihn beim Erscheinen auf der Bühne »avec une chemise sale« – »mit einem schmutzigen Hemd«, »le visage barbouillé de farine« – das Gesicht mit Mehl verschmiert« aus; es handelt sich um einen Gepuderten, im Unterschied zu den Italienern der *commedia dell' arte*, die maskiert sind und eine Kappe tragen, die mit Federn geschmückt ist, auf die die Farcentexte ständig anspielen, ein Kindermützchen, das die Ohren und die Oberseite des Kopfes bedeckt, was den Zügen der Tiere entspricht, der Naivität, der kindischen Dummheit des Typs. Derart aufgemacht, mit seinem dummen Äußeren, müsste der *bardin* tatsächlich unwiderstehlich sein. Bei Gelegenheit fliegen die Hosen, das schmutzige Hemd und die Jacke in die Luft; z.B. als Jeninot, obwohl er als Die-

2. Andrieu de La Vigne: *La Farce du munyer de qui le deable emporte l'ame en enffer*, in: André Tissier (Hg.): *Recueil de Farces (1450-1550)*, Bd. IV, Genf: Droz 1989, S. 167-243.

3. Vgl. Epitaphe XIII de *L'Adolescence clémentine*. Diese und die im folgenden besprochenen Farcen sind in den ausführlichen Bibliographien der einschlägigen Werke zur Farce nachgewiesen, siehe Fußnote 1.

4. *Jeninot qui fit un roi de son chat*.

ner eingestellt wurde, sich von seiner Herrschaft entkleiden lässt, bevor er zu Bett geht und beim Aufstehen darum bittet, dass man ihn ankleide, nachdem sein Hemd angewärmt worden sei!⁵ Der *bardin* kann auch die Kleider wechseln: Der Bauer Naudet streift das Gewand seines Herren ab, bevor er ihn bei seiner Frau vertritt; der Schüler Mimin, der Soldat werden will, wird auf der Bühne bewaffnet. Hinzuzufügen ist, dass in bestimmten Rollen der *bardin* mit burlesken und gefälligen Accessoires spielt. Die Schüler oder Studenten erscheinen niemals ohne ihr Schreibwerkzeug oder irgendein Buch; auch der frisch gebakene Soldat Mimin behält das seine, um über seine Opfer Buch zu führen! Die einfältigen Kinder, aus denen man Schüler machen wollte, benutzen komisch-parodistische Ausgaben dieser Gegenstände: Pernet benutzt einen riesigen Stock, um den Buchstaben auf dem Buch zu folgen;⁶ ein anderer einfältiger Sohn kommt mit einem kleinen Spielzeug auf die Bühne, das er gleich gegen einen Griffel austauschen wird,⁷ um sein Examen zu bestehen. Und viele dieser Einfaltspinsel sind von ihrer Katze nicht zu trennen.

Zu behaupten, der Körper des *bardin* sei sehr beweglich, das bedeutet noch nicht viel: Alles was mit seinem Körper auf der Bühne gemacht werden kann, macht der *bardin* – und er macht es mit Überschwang und Übermut. Wir könnten alle Zeichen, welche die Semiologen dem Schauspieler zuordnen, anführen: Der *bardin* spricht, buchstabiert (auf burleske Weise) seine Briefe, singt, häuft die Mimik an (und zwar die Mimik der Dämmlichen), die Gesten und Hände, die gefälligen Stellungen, die Bewegungen und dynamischen und komischen Platzwechsel. Sämtliche Situationen, alle Gefühle werden von ihm gespielt, um Lachen hervorzurufen; alles muss auf seinem Gesicht und seinem Körper abgelesen werden. Der *bardin* zeigt die Dummheiten und die Albernheiten der Schulkinder oder der, die es sein wollen, derjenigen, die zu kleinen Rechthabern geworden sind, er zeigt den verdutzten Ausdruck der Bauern, wenn sie Paris sehen (der *bardin* ist der, der mit offenem Mund stehen bleibt, der *gafft*), die feige und ängstliche Unterordnung der Ehemänner, manchmal hinterhältig, die vielen und manchmal absichtlichen Ungeschicklichkeiten der Diener. Die Überraschung, die Ungläubigkeit, die Angst, das Schlemmen, das sexuelle Verlangen, der Hunger und die Freude wurden körperlich durch den Schauspieler in dieser Besetzung und mit dieser Übertreibung, die das Lachen hervorbrachte, ausgedrückt. Denken wir nur an Jenin, den dummen Sohn, oder an den Diener Robinet. Jenin⁸ macht Sprünge

5. *Le Gentilhomme, Lison, Naudet.*

6. *Pernet qui va à l'école.*

7. *Ebd.*

8. *Jenin, fils de rien.*

auf der Bühne, ohne jeden Anlass, weil er verrückt ist, aus natürlicher Übertreibung; als er aber davon überzeugt sein wird, dass er einen Vater hat und dass dieser Vater der Pastor ist, verdoppelt er die fröhlichen Sprünge. Robinet⁹, den seine Geliebte heiraten will, drückt durch die Sprache und den Körper sein Verlangen nach dieser Heirat auf exaltierte Weise aus; während er darauf wartet, seinen sexuellen Appetit zu befriedigen, möchte er nichts von der Nacht, dem Fest und den Geschenken verpassen; und er zeigt seine Heiterkeit, indem er seinen Onkel Michaud mit traditionellen »coups de poing de noces« – »Hochzeitsfauststöße« knüppelt.

Wir weisen darauf hin, dass man Situationen des Spiels im Spiel findet, die dem Körper des Schauspielers eindeutige Möglichkeiten geben. Die Kinder, die zur Schule sollen, sagen freiwillig Bruchstücke parodistischer Messen auf. Die ganze Rolle des Ehemannes Naudet¹⁰ findet gewissermaßen auf einer zweiten Ebene statt: Er spielt den Idioten und foppt die Liebhaber; dann zieht er sich das Gewand seines Herren über und wird dessen Platz im Schloss bis ins Bett der Dame hinein einnehmen. Eine vollständig frohlockende Umkehrung der Situation.

Ich möchte aber bei den wichtigen Quellen des körperlichen Komischen bleiben, die die Rolle des *bardin* hervorbringen: die Uneschicktheit und die Tollpatschigkeit – alle Abweichungen von der Norm und der Sittlichkeit, die Überraschung und Lachen hervorrufen.

Die Uneschicklichkeiten können gering sein: Überall einen Brief zu suchen, den man in der Hand hat, ist ein einfacher Gag.¹¹ Es gibt offensichtlichere und immer wiederkehrende Possen wie die Verbundenheit der *bardins* mit ihren Katzen: In dem Moment, in dem er sich verheiraten will, kümmert sich Robin Mouton um seine Katze;¹² Jeninot¹³ kommt mit seiner Katze auf die Bühne, haut ihr hinters Ohr und erntet einen Schlag mit den Krallen; teilt dann den Kuchen mit ihr (mit ihr und mit Gott!), um den neuen König auszuwählen, gibt ihr die Saubohne und lässt den neuen König trinken! Die Dummheit des Studenten Maître Mimin, der den Gebrauch seiner Muttersprache verlernt hat, da er seine Studien auf der Grundlage des Lateinischen gemacht hat, ruft eine sprachliche und gestische Komik hervor.¹⁴ Da er nur noch Latein spricht (er schwadroniert ein erheiterndes Küchenlatein), wollen seine Mutter und seine Verlobte ihm seine Muttersprache wie-

9. *La veuve.*

10. *Le Gentilhomme, Lison, Naudet...*

11. *Le Clerc qui fut refusé à être prêtre.*

12. *Ebd.*

13. *Jeninot qui fit un roi de son chat.*

14. *Maitre Minin, étudiant.*

der beibringen, indem sie ihn französische Sätze aufsagen und wiederholen lassen, wie man es mit einem Finken in einem Käfig tun würde; man steckt also seinen Kopf in einen Käfig und befiehlt ihm »Or dictes: M'amye, ma mignonne ...« (V. 350) – »Also sprecht: Liebe mich, meine Süße ...«. Man ahnt, dass der Idiot alles wiederholt, die Anfangsworte inbegriffen.

Im Verhalten mit anderen weicht der Spaßmacher ständig ab, indem er sagt und tut, was man von ihm nicht erwartet. Jenin wendet seine ganze Aufmerksamkeit darauf herauszufinden, was er am besten nicht wissen sollte: Von einer Mutter allein großgezogen, möchte er wissen, wer sein Vater ist; ohne die Zurückhaltung seiner Mutter zu beachten, verfolgt er sie unablässig mit seinen Fragen – verbale Angriffe, die durch körperliche Haltungen gesteigert werden.¹⁵ Dann fragt er den Priester und springt vor Freude auf, als dieser die Vaterschaft schließlich zugegeben hat. Wann immer ein Ehebruch begangen wird, gibt es dieselben Dummheiten von anderen *badins*. Keine Diskretion, ungestüme Plaudereien und vor allem deplatzierte Aktionen. Der neu eingestellte Spaßmacher empfängt so den Geliebten seiner Herrin: »Sang bieu, vous venez sans mander,/ Et qui vous amene icy?«¹⁶ – »Meine Güte, Sie kommen ohne zu fragen,/ Und was wollen Sie hier?«

Als es dort zu den Liebesspielen kommt, tut der *bardin* so, als verschließe er sich die Augen, kommentiert jedoch das, was er zwischen seinen Fingern sieht: Er geht mehrmals zurück, um zu stören, während man ihn fern zu halten versucht. Der Guillot aus *Retrait* beginnt damit, die Tür vor dem Geliebten zu versperren, bevor er sich sein Schweigen bezahlen lässt und um, vom Ehemann zurückgekehrt, ein für die Geliebten gefährliches Spiel zu beginnen, mit einkalkulierten Ungeschicklichkeiten, das die Ehebrecher verrät, das er jedoch *in extremis* verhindert. Diese Diener weichen entschieden von dem normalen Verhalten ab. Jeninot, das haben wir gesehen, lässt sich von seinen Herren an- und ausziehen. Soll er seine Herrin zur Messe begleiten? Er springt auf ihren Rücken: So würde er die Stute zur Weide führen, erklärt er, wie er es bei seinen ehemaligen Herren gemacht hat. Schöne Ungebührlichkeit, gegen den Strich der normalen Ordnung und der Logik der Dinge!

Man kann jedoch ahnen, dass die schönsten szenischen Ungebührlichkeiten die natürlichen Funktionen betreffen – Quelle jener Komik des Niederen, den Bachtin mit dem karnevalessken Geist verbindet.

Natürlich das Essen: Die *badins* hören nicht auf, von ihrem Hunger zu sprechen und auf der Bühne zu essen. Da er mit nichts be-

15. Jenin, fils de rien.

16. V. 140-141.

ginnt, bevor er nicht gegessen hat, erhält der *bardin*, als Lob, ein großes Stück Brot und etwas mehr dazu; er stürzt sich mit Heißhunger darauf, seine Herrin macht eine Bemerkung dazu.¹⁷ Die Erwachsenen erkau-fen das Schweigen von Jacquet und der Pastor bringt ihn zum Spre-chen, indem er ihm Essen und Wein anbietet, was er gierig auf der Bühne verschlingt.¹⁸ Guillot begnügt sich damit, sein Bedürfnis Was-ser zu lassen, zu äußern,¹⁹ Jenin aber zieht seine Hosen öffentlich aus, um seinen Urin untersuchen zu lassen, und pisst ohne Scham in den Nachttopf, den seine Mutter ihm reicht. »Pourquoy? ma broquette est tant belle!«²⁰ – »Warum? Mein Schwengel ist so schön!« Gewöhnli-cherweise wird geschwiegen, wenn man eine übel riechende Luft wahrnimmt²¹; nicht so die *badins*, die es laut verkünden und ihre Überlegungen mit einigen Gesten des Zurückweichens begleiten.²²

Die Sinnlichkeit, das Geschlecht und schließlich die Sexualität, die über alle Maßen in den Farcen präsent sind, zeigen verschiedene Situationen, in denen sich der Körper auf ungebührliche Weise zeigt. Jenin, der nicht zögert, dem Publikum seinen schönen Schwanz zu zei-gen, zeigt lange auf den des Pastors, indem er mit dem Finger auf des-sen Bauch zeigt, an dem sein Griffel hängt; die Zweideutigkeit ist klar, als der Spaßmacher schreit: »Mon Dieu, que vostre chose est grande!«²³ – »Mein Gott, wie groß euer Ding ist!« Während Robin Mouton sagt, dass er nicht weiß, welches Tier die Ehe ist und in dem Moment, in dem er die Ehefrau trifft, sich weigert, ins Bett zu steigen und dann ei-ne Leiter verlangt, um auf die Tochter zu steigen,²⁴ scharren alle ande-ren *badins* ungeduldig mit den Füßen und zeigen ihr Bedürfnis im kör-perlichen Spiel. Nachdem er seine Muttersprache wieder gefunden hat, lädt Maître Mimin sich seine Verlobte auf die Schulter und bemerkt zu seinem Vater: »[...] qu'elle a le cul mol«²⁵ – »wie weich ihr Hintern ist«. Seit vierzehn Tagen verheiratet, umgarnt Jolyet seine Frau, streicheelt sie und verlangt mehr: »Et que je manye vostre chose ...«²⁶ – »dass ich Euer Ding anfasse«. Jouhan²⁷ lässt sich folgsam von seiner koketten und betrügerischen Frau anführen; gerade als sie ihren Geliebten tref-

17. *Le badin qui se loue*, V. 105-106.

18. Ebd.

19. *Le retrait*, V. 419.

20. *Jenin, fils de rien*.

21. *La Bouteille*.

22. *Jeninot qui fit un roi de son chat*, V. 69-72.

23. *Jenin, fils de rien*, V. 121.

24. *Le Mariage Robin Mouton*.

25. *Maître Mimin, étudiant*, V. 402.

26. *Jolyet*.

27. *Le Pauvre Jouhan*.

fen will, drängt er sich ihr auf und schaut nach ihrer Toilette. Während er an ihr herummacht, hat er jenes beherrschende Bedürfnis nicht mehr unter Kontrolle (»La salive me vient à la bouche« V. 150 – »Der Speichel läuft mir im Munde zusammen.«) und will seine Frau mit Gewalt umarmen, die ihn zurückstößt, nachdem sie ihn entflammt hat. Von einem Schneider als Diener eingestellt,²⁸ nimmt der Diener-Spaßmacher die Maße einer jungen Kammerfrau und profitiert davon, um seiner Sinnlichkeit freien Lauf zu lassen, indem er die intimsten Stellen des Mädchens mustert und die Wirkung dieses Umgangs klar ausspricht. »Vous me faites appetit,/ Me faisant dresser la palette.²⁹ – »Ihr macht mir Appetit/ und bringt meinen Ständer zum stehen.«

Beim *bardin* ist die Sprache, die es verdienen würde, für sich allein betrachtet zu werden, immer dem körperlichen Spiel dazugesellt. Das eine wie das andere – komischer Körper und komische Sprache – sind an jener fröhlichen Befreiung des Niederen und der Instinkte beteiligt, die den Geist des Karnevals ausmacht, denn der *bardin* ist in der Tat ein karnevalesk Typus. Die Figur und die Rolle werden in der Farce lebendig, und manchmal außerhalb der Farce bis nach dem Verschwinden der mittelalterlichen Gattungen; sie überleben sogar auf versteckte Weise bis vor das 17. Jahrhundert: die Gepuderten wie der Gaukler Gros-Guillaume, der die Zuschauer des *Hôtel de Bourgogne* mit offenem Maul lachen ließ, oder wie der Schauspieler Jodelet, der für Corneille und Molière arbeitete, sind unbestätigtes Nachkommen des *bardin* der mittelalterlichen Farce.

Charles Mazouer

Aus dem Französischen von Eva Erdmann

Die Kochszene im Luzerner Wilhelmspiel (1596)

Neben den bekannten Handschriften, Bühnenplänen und dem Regiematerial zum Passionsspiel des 16. Jahrhunderts besitzt die Luzerner Zentralbibliothek einen Bühnenplan und den Text (MS 176 fol.) vom ersten Aufführungstag eines zweitägigen *Wilhelmspiels*, das 1596 auf dem Weinmarkt – dem Aufführungsort der Passionsspiele – aufgeführt wurde.¹ Am Anfang werden, vor der Bekehrung Wilhelms durch den

28. *Le Couturier et son valet.*

29. V. 227-228.

1. Siehe dazu John Tailby: »Text, Bühnenanweisungen und Bewegungen im