

mischen vor, ohne sich darin zu stabilisieren: Das Komische bleibt im Vieldeutigen verankert und entlädt sich nicht.

So mag verständlich werden, warum die Körper der schönen Limanerinnen bei Rugendas so *merk-würdig* gebildet sind: Sie stehen in einem so starken Spannungsverhältnis zur literarisch-künstlerischen Tradition, dass die Arbeit am Mythos an diesem Punkt in die Selbstreflexivität einer Körperlichkeit umschlägt, die sich ihrer eigenen literarischen (Vor-) Geschichte nicht mehr entledigen kann. Im einzelnen Körper verkörpert sich stets eine Geschichte, die den Körper des einzelnen Menschen bei weitem übersteigt. Die Leistung Rugendas' dürfte vor allem darin bestehen, in seiner Modellierung des Körpers der schönen *tapada* all jene Körper sichtbar werden zu lassen, die eine lange Geschichte in ihm versammelt und verdichtet hat. Ästhetisch darstellbar war dies nur, indem er sich den Herausforderungen durch den unwahrscheinlichen und ins Komische umschlagenden Körper stellte. Rugendas' verschleierte Frauen verhüllen und zeigen zugleich, dass die Geschichte eines Körpers viele Körpergeschichten gespeichert enthält.

Ottmar Ette

## Cyranos Nase. Eine Übertreibung

Non cuique datur est, nasum habere. (*Lavater*)

Kein Zweifel – Cyranos Nase ist komisch. Jedenfalls spottet die Nase des Dichters und Helden Cyrano de Bergerac in Edmond Rostands *Comédie héroïque* jeder Beschreibung. Lässt man einmal die Bilder beiseite, die aus den zahllosen Aufführungen der Komödie und der Verfilmung des Stückes im Gedächtnis geblieben sind, und schaut statt dessen in den Text, so wird rasch deutlich, was diese Bilder stets vergessen machen: Dass man eigentlich nicht sehr viel, ja dass man gar nichts Sicheres über das Aussehen dieser Nase weiß. Denn im Text der Komödie wird man vergeblich verbindliche Beschreibungen dieser Nase suchen. Gerade das, was in allen theatralen Inszenierungen des Textes als das Gesichertste erscheint – die enormen, riesenhaften, gewaltigen Ausmaße dieses Organs, dieser *Extremität* –, bleibt in Wahrheit völlig dahingestellt. So spricht die Regieanweisung bei Cyranos erstem Auftritt nur wertend und nicht näher bezeichnend von »le nez terrible«<sup>1</sup> – »der schrecklichen Nase«. Ebenso weist der Koch, Konditor und Mäzen Ragueneau, bevor Cyrano auf der Bühne erscheint, nur demonstrativ

1. Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac* (1897), Paris: Flammarion 1989, S. 59.

unbestimmt auf dessen Nase hin: »Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,/ Un nez! ... Ah! messeigneurs, quel nez que ce nez-là!«<sup>2</sup> – »Er führt spazieren, in seinem Pulcinella-Gesicht/ Eine Nase! Oh! Meine Herren, was für eine Nase – diese Nase!« Kein Zweifel: Diese Nase Cyranos – *diese da* – ist ein Schauspiel: »Sensation à sa vu«<sup>3</sup> – »Aufsehen bei ihrem Anblick«, so schreibt die Regieanweisung vor. Und Rague-neau fährt in seinen Ausführungen, die das Publikum auf die Erscheinung Cyranos vorbereiten, in genau diesem Sinne sehr zweideutig fort: »On ne peut voir passer un pareil nasigère/ Sans s'écrier: ›Oh! non, vraiment, il exagère!‹« – »Man kann ein solches Nasentier nicht vorbeigehen sehen/ ohne auszurufen: ›Oh! Nein, wirklich, er übertreibt!‹« Das kann einmal heißen: Er, dieser *Zinken*, übertreibt – und zwar sich; er bringt sich unnötig selbst ins Gerede. Er – das heißt sie, die Nase – ist eine Übertreibung. Darüber hinaus kann »il exagère« – »er übertreibt« aber auch heißen: Er, *Cyrano* übertreibt. Dies mag zwar zunächst einfach nur witzig scheinen, weil niemand für seine von Geburt an mitgegebene Nase verantwortlich ist; es ist jedoch zugleich mehr als witzig, nämlich ›wirklich‹ (»vraiment«) oder sogar *wahr*, sofern der Dichter Cyrano als der *Autor* seiner eigenen Nase gelten kann. Dann handelt es sich tatsächlich um *seine* Übertreibung: Die Größe der Nase verdankt sich dann einzig dem Aufheben, das – oder genauer: den Worten, die – Cyrano darum macht. *So* groß, muss man dann sagen, ist diese Nase ›eigentlich‹ nicht.

Und in der Tat lässt sich zeigen, dass Cyrano der Autor seiner Nase ist. Dies wird im ersten Akt des Stückes deutlich. Darin gibt es eine zentrale Szene, die eine bezeichnende und zugleich die einzige Ausnahme von der Regel bildet, dass Cyranos Nase *unbeschreiblich* ist. In dieser Szene hat Cyrano mit dem Vicomte de Valvert eine entscheidende Begegnung. Valvert, so muss man sich hier erinnern, ist derjenige, dem die von Cyrano heimlich begehrte Roxane angetraut werden soll. Er tritt Cyrano provozierend entgegen, indem er sich abfällig über dessen Nase zu äußern versucht. »Vous ... vous avez un nez ... heu ... un nez ... très grand.«<sup>4</sup> – »Sie ... Sie haben eine Nase, die ... hm! ... eine Nase, die ... sehr groß ist.« Valvert gerät ins Stottern, sobald er das in Frage stehende Objekt näher zu beschreiben versucht. Man kann aus seinen Worten einen gewissen Respekt heraushören wollen, den er Cyrano entgegenbringt und der ihn letztlich zögern und ihn die Provokation abschwächen lässt. Aber zugleich lässt sich im Stottern Valverts die Suche nach einer grandiosen Übertreibung erkennen, mit der er Cyrano zur Weißglut zu bringen sucht, und die dem Objekt, auf das sie

2. Ebd., S. 49.

3. Ebd., S. 59.

4. Ebd., S. 72.

sich bezieht, ausdrücklich nicht gerecht werden will. (›Eigentlich‹, so muss man dann sagen, ist diese Nase nicht *groß*.) Umso bezeichnender ist es, wie Cyrano nun das Stottern Valverts zum Anlass nimmt, in einem langen Monolog dessen Beschreibung seiner Nase zu überbieten und also die Übertreibung zu übertreiben: »Ah! non! C'est un peu court, jeune homme!«<sup>5</sup> – »Oh! Nein! Das greift zu kurz, junger Mann!« Es folgt eine lange Reihe von Vorschlägen, wie sich das Attribut ›sehr groß‹ pointierter, anschaulicher und geistreicher formulieren lässt. Cyrano erdichtet und antizipiert hier in einem der längsten Monologe des Stückes all die Redeweisen, die sich hinsichtlich seiner Nase denken lassen – ausgerechnet Cyrano, der einzige, der sie nur im Spiegel ganz zu sehen vermag.

Indem gerade derjenige, dem die Nase in ›unmittelbarer‹ Wahrnehmung nicht zugänglich ist, sondern dem sie etwa nur als »l'ombre de mon profil sur le mur du jardin«<sup>6</sup> – »der Schatten meines Profils auf der Gartenmauer« erscheint – nach Art eines Schattenrisses also, wie Lavater ihn in seiner Physiognomik verwendet hat<sup>7</sup> und der nicht etwa die Vorlage von Deutungen, sondern bereits der Bestandteil reduzierender, herausstellender und übertreibender Auslegungen ist –, wird die imaginäre Beschaffenheit dieses Körperteiles deutlich. Cyranos Stoßseufzer: »Oh! je ne me fais pas d'illusion!« – »Oh! Ich mache mir keine Illusionen!«, der sich auf die Nase, »cette protubérance«<sup>8</sup> – »diesen Vorsprung«, bezieht, besagt somit das Gegenteil dessen, was der Fall ist: Seine Nase ist nicht an und für sich, sondern zunächst für Cyrano grotesk.

Insofern sie aber (für ihn) grotesk erscheint, steht die Nase Cyranos – das ist offenkundig – zugleich in der Tat allem Gelingen einer positiven Illusion, einer narzisstischen Selbstbespiegelung entgegen. Der Fall Cyranos bildet gewissermaßen das Pendant zu jenem Fall eines kaukasischen Kollegienassessors, den Nikolaj Gogol in seiner berühmten Erzählung *Die Nase* geschildert hat. Dort werden die Übertreibungen eines grotesken Leibes, dessen Theorie Michail Bachtin entworfen hat, ironisch zu einem glücklichen Ende geführt. »Deshalb spielen jene seiner *Teile* [des grotesken Leibes, D.S.]«, »in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst«, so schreibt Bachtin,

5. Ebd.

6. Ebd., S. 86.

7. Zum Thema »Nase« findet sich übrigens bei Lavater unter anderem folgende Bemerkung: »[D]ie großen *Franzosen* haben, meines Ermessens, den Charakter ihrer Größe am meisten in den Nasen.« Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Zürich: Orell Füssli 1969 (Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig, Winterthur 1778), S. 258.

8. E. Rostand: *Cyrano*, S. 72.

»eine besondere Rolle [...]. Sie bilden das Zentrum des grotesken Körpers, und genau sie werden auch zum Gegenstand *positiver Übertreibung*. Sie können sich sogar vom Körper trennen, ein selbständiges Leben führen [...] (besonders leicht löst sich die Nase vom Körper).«<sup>9</sup> Gerade eine solche Ablösung stößt dem Kollegienassessor Kowalew bei Gogol zu: Eines Morgens ist, aus unerfindlichen Gründen, seine Nase verschwunden. Nach verschiedenen vergeblichen Bemühungen, dem Missstand abzuhelpfen, der seinen gesellschaftlichen Status gefährdet, begegnet er seiner Nase, die plötzlich als Staatsrat gekleidet ist, auf der Straße; er nimmt die Verfolgung auf, doch die Nase kann entwischen. Die Geschichte endet, als die Nase auf ebenso unerklärliche Weise, wie sie verschwand, wieder an ihren angestammten Platz zurückgekehrt ist. Kowalew kann sein Glück kaum fassen; er blickt bei jeder Gelegenheit in den Spiegel, um sich an ihrem Anblick zu erfreuen, nimmt stolz Schnupftabak vor den Augen der Leute und verhält sich auch sonst präziös und übertrieben ostentativ.<sup>10</sup> Kowalew ist unter die Menschen zurückgekehrt; »er ging ins Theater und zeigte sich, wo es ihm paßte. Und auch die Nase saß wieder in seinem Gesicht, als ob nichts geschehen wäre.«<sup>11</sup>

Gogols Geschichte macht deutlich, dass die Logik des Grotesken dem Leib in seinen einzelnen Teilen einen *theatralen* Status verleiht. Die groteske leibliche Extremität – so formuliert Bachtin ausdrücklich – *spielt eine Rolle*. Sie löst sich ab und führt sich auf. Kowalews Nase geht sogar so weit, sich »eine goldbestickte Uniform mit einem hohen Stehkragen« zuzulegen; »dazu Beinkleider aus Sämischleder; an der Seite einen Degen«. <sup>12</sup> Am Ende, als die Nase, mit Bachtin zu sprechen, ihren Karneval beendet hat und sozusagen wieder ins Glied zurückgetreten ist, wird ein anderes, nämlich das normale gesellschaftliche Theater erkennbar, in dem man sich zeigt und in dem man gesehen wird und so seine soziale Geltung gewinnt. Das gewöhnliche Theater spielt vor dem Spiegel, in dem man sich seiner selbst vergewissert und in dem Kowalew seine eigene Nase wie eine gelungene, schöne und teure Prothese

9. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 358.

10. Dies lässt sich natürlich sehr genau mit Jacques Lacans Bestimmung des Spiegelstadiums in Zusammenhang bringen, in dem das Subjekt, »ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers«, im Spiegel die »Form einer orthopädischen Ganzheit« gewinnt, der es »in einer Art jubilatorischer Geschäftigkeit« Ausdruck verleiht. Vgl. Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: Ders.: *Schriften I*, Weinheim, Berlin: Quadriga 1991 (3. Auflage), S. 67 und 63.

11. Nikolaj Gogol: »Die Nase«, in: Ders.: *Petersburger Novellen*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1984, S. 114f.

12. Ebd., S. 89.

bewundert, die es vorzuzeigen gilt. Das gewöhnliche Theater spielt auch im Schauspielhaus, in das sich Kowalew nicht zufällig als erstes begibt, aber es spielt dort nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauer-raum, im Parkett, auf den Rängen und in den Logen. Dort stellen sich die Leute wie ihre eigenen wild gewordenen Nasen aus.

Dieses doppelte Theater, das bei Gogol durch den hyperbolisierten Körperteil und das heißt durch die Übertreibung des gewöhnlichen Theaters zum Vorschein gelangt, und das insofern komisch, das heißt eine zweifache Komödie ist, scheint es auch in Rostands *Cyrano de Bergerac* zu geben. Der erste Akt zeigt ein Theater im Theater; es zeigt einen Zuschauerraum, in dem man sich allmählich versammelt, sich bespricht und gegenseitig kommentiert und nebenbei darauf wartet, dass auf der Bühne etwas geschieht. Aber diese sich ankündigende doppelte Komödie wird durch *Cyrano de Bergerac* empfindlich gestört. *Cyrano* erscheint im Theater, um die Vorstellung zu unterbrechen; er hat dem Hauptdarsteller Montfleury aus Gründen, über die man nichts Näheres erfährt, jeden Auftritt untersagt. *Cyrano*, so könnte man sagen, stürmt und erobert die Bühne. Er überschreitet die Abgrenzung zwischen der (dargestellten) Wirklichkeit und dem (dargestellten) Theater, indem er sich selbst einen alles durcheinander wirbelnden und beherrschenden Auftritt verschafft. Aber dieser Aufhebung des Theaters durch einen wirklichen Aktionismus (die sich bereits gegenläufig zum Gogolschen Theater des Außergewöhnlichen verhält, in dem sich ein gewöhnliches Theater spiegelt) liegt eine grundsätzlichere Irritation zugrunde. Für *Cyrano* nämlich versagt das gewöhnliche Theater seinen Dienst. Er kann sich in nichts spiegeln, ohne seine Existenz durch eine riesenhafte Nase überschattet zu sehen. Allein deshalb drängt er auf die Bühne, auf das Theater im Theater, um dort nicht nur darzustellen, was die ursprüngliche Selbstdarstellung ihm verweigert, sondern um das Theater als solches zu durchkreuzen. Um eine ursprüngliche Übertreibung wettzumachen – diese Nase, die ihm grotesk erscheint –, übertreibt er das Theater. Demnach gibt es hier eine Hyperbolisierung, die nicht, wie bei Gogol, der Ausstellung des Wirklichen gilt – der Entlarvung des Gegebenen durch exzessive Maskierung –, sondern die dazu dient, zu übertönen, was *ist*. *Cyrano* spielt Theater, um ein erstes Theater ungeschehen und ungesehen zu machen.

Dies aber bedeutet für Rostands *Comédie héroïque* nichts anderes als den übertrieben heroischen Aufstand der dramatischen Hauptperson gegen ihre eigene Aufführung. *Cyrano* beharrt darauf, nichts als Text zu sein – Text, den er spricht. Dies wird mehr als deutlich, wenn er sich seiner über alles geliebten Roxane nicht selbst zu nähern wagt, sondern statt dessen den schönen, aber tumben Bauernsohn Christian vorschickt, dem er die Worte souffliert und für den er die Liebesbriefe verfasst. Indem *Cyrano* einerseits auf die Bühne vortritt, nimmt er sich andererseits in den Text zurück. Er spricht und

fechtet öffentlich, um seine Taten mit seinen Worten zur absoluten Deckung zu bringen,<sup>13</sup> und so intim nicht anders denn als Text präsent zu sein. Cyrano übertreibt gewissermaßen die performative Dimension seiner eigenen Rede. So sieht sich selbst sein Widersacher Valvert, der ihm eben noch seine ›sehr große Nase‹ vorgehalten hat, nach Cyranos langem Monolog über die Beschreibungsmöglichkeiten seiner Nase genötigt, ihm ein ›arrogantes Großtun‹ vorzuhalten (»Ces grands airs arrogants!«<sup>14</sup>) und so sein Verfahren der Übertreibung, mit dem er sich gleichsam selbst eine Nase macht, ausdrücklich zu bestätigen. Die Nase ist das Objekt, das nur Cyrano – er allein – mit Worten öffentlich zu beschreiben vermag und das all seine Worte zugleich überdecken.

Und in der Tat bleibt Rostands Komödie ihrem Protagonisten insofern treu, als sie weder sich selbst (in den Regieanweisungen) noch irgendeiner anderen dramatischen Person außer Cyrano die Beschreibung von dessen Nase gewährt. Im Umkehrschluss aber bedeutet dies, dass jede *Aufführung* der Komödie Cyrano notwendig verrät, insofern sie seine Nase tatsächlich *zeigen* muss. Jede *Aufführung* des Stückes wird die Nase selbst zu einer Übertreibung machen, und zwar gerade dort (gerade an jener Leerstelle), wo es ›die Nase selbst‹ im Text nicht gibt (wo sie nicht ersichtlich wird). Im Text ist die Übertreibung kein Aspekt des Objekts, sondern eine *Funktion der Rede*. Sie ist eine Frage der *Rhetorik*. Im Text hat man es nicht mit einer Nase zu tun, sondern mit *Tropen*, genauer: mit Hyperbeln. Daraus – aus der hyperbolischen Rede des Cyrano – ergibt sich zwar für die Lektüre eine Vorstellung von dessen Nase – jedoch ohne dass diese Vorstellung jemals aus ihrer Abhängigkeit von dem Perspektivismus der rhetorisch verfertigten Rede entlassen würde.<sup>15</sup>

13. Vgl. dazu die Duellszene mit Valvert im 1. Akt, in der Cyrano in einer aus dem Stegreif gedichteten Ballade ein Duell ausführt und dies, wie die Regieanweisung versichert, mit den entsprechenden Handlungen begleitet (»Il fait ce qu'il dit, à mesure«, S. 77 – »Er macht jeweils das, was er sagt«). Die Worte entsprechen also nicht den Taten, sondern umgekehrt. – In der Polysemie des Wortes ›mesure‹, das zugleich ›Versmaß‹ und ›Mensur‹ bedeuten kann, wird diese Äquivalenz als eine, die *zuerst* (noch vor den Taten) *in der Sprache* gegeben ist, betont. Bei der *Lektüre* des Stückes wird dies auf eigentümliche Weise dadurch unterstrichen und zugespitzt, dass nur die Worte gegeben sind. Bei einer *Aufführung* des Stückes hingegen wird das Verhältnis zwischen Worten und Handlungen dazu tendieren, sich zu verkehren, so dass die Worte die Handlungen begleiten. Dies verdeutlicht exemplarisch, was es bedeutet, dass Cyrano sich seiner *Aufführung* widersetzt.

14. E. Rostand: *Cyrano*, S. 74.

15. Von Cyranos hyperbolischer Rede aus erhält zugleich die Äußerung Rague-neaus (»Il promène [...] / Un nez! ... Ah! messeigneurs, quel nez [...]!«) eine spezifisch

Cyranos Nase tritt im Text der Komödie jenseits der rhetorischen Wendungen nicht in Erscheinung. In Erscheinung treten kann sie erst durch einen Medienwechsel, durch einen Wechsel vom Lesen zum Sehen, vom Text zur Bühne oder auch von der Schrift zum Film. Erst in der visuellen Umsetzung – sei es auf der Bühne oder im Film – kann sich die Nase, dieser unbeschreibliche und unbeschrieben bleibende Körperteil, materialisieren. Die visuelle Umsetzung in anderen Medien übernimmt gewissermaßen jene Funktion, die als Sinnfigur *evidentia* traditionell Teil des Rhetorischen, nämlich des Bereichs der *descriptio* gewesen, im Text der *Comédie heroïque* jedoch (was Cyranos Nase betrifft) systematisch ausgeschlossen ist. Es ist, als ob sich – im Text – die Übertreibungen Cyranos vor den Blick des Lesers schieben, um jeden Augenschein zu verhindern. Und deshalb haben die visuellen Umsetzungen diesen Text im Nachhinein verändert. In der Erinnerung an die Bilder der Bühne und des Films wird die Nase nachträglich zu einem Objekt, das als immer schon theatrales in den Damentext hineinragt und das als solches alle beschreibenden Worte, alle *descriptio* erübrigt. Die Nase Cyranos ist jene ›Protuberanz‹ des Körpers, die sich erst in der intermedialen Relation ergibt.

Die Überblendbarkeit des Textes mit ›fremdmedialen‹ Bildern, die sich in der Rezeptionsgeschichte des Stückes sehr früh herausgestellt hat<sup>16</sup>, deutet darauf hin, dass diese intermediale Relation bereits in den Text selbst eingeschrieben ist. Übertrieben gesprochen wehrt sich Cyrano – der sich gewissermaßen beständig zu reliterarisieren versucht – nicht nur gegen seine Aufführung, sondern auch gegen seine Verfilmung. Dieses Moment des Widerstandes definiert geradezu Rostands *Comédie heroïque* und macht sie zeitlos komisch. Aus diesem Grunde wäre es zu kurz gegriffen, Cyranos Nase ›symbolisch‹ zu lesen. Natürlich gibt es eine ›Symbolik‹ der Nase, und es gibt auch eine Geschichte dieser Symbolik<sup>17</sup> (ebenso wie es eine Kulturgeschichte der funktionalen Bedeutung der Nase gibt<sup>18</sup>). Die Symbolik der Nase be-

rhetorische Fassung: Sie wird als Tropus der *Emphase* lesbar, die, als untertreibende Wendung, sich zur Hyperbel gegenläufig verhält und gleichwohl in dieselbe Richtung zielt.

16. Das Stück wurde bereits im Jahr seines Erscheinens (1897) uraufgeführt und war sogleich ein großer Publikumserfolg.

17. Kay Himberg: »Phantasmen der Nase. Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs«, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 84-103.

18. Vgl. etwa Georg Simmel: »Soziologie der Sinne«, in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, 2. Bd., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 276-292; Alain Corbain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Frankfurt/Main: Fischer 1992. Zur Engführung der Geschichte des Symbolischen und des Funktionalen vgl. Gert

steht darin, dass sie den Phallus vertritt. Und die Geschichte dieser Symbolik wiederum besteht darin, dass diese Phallussymbolik der Nase zunehmend in Vergessenheit gerät; sie wird zunehmend latent.<sup>19</sup> Beides – die Symbolik und deren Geschichte – ist in Rostands Komödie manifest. Die phallische Dimension der ›Nasenproblematik‹ wird dort als Männlichkeitskrise verhandelt, indem Cyrano seiner geliebten Roxane nicht als Liebender unter die Augen zu treten vermag. Und die geschichtliche Dimension wird schon dadurch indiziert, dass Rostand sich eng an die historische Figur des Cyrano de Bergerac angelehnt und also die Handlung seines Stückes in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückverlegt hat. Doch die phallische Symbolik der Nase, die Rostand aufruft und die er zugleich historisiert (indem er sie in Erinnerung bringt), bietet der Lektüre nur einen allzu vordergründigen Anhaltspunkt, mit dem sie die Modernität des Stückes verfehlt. Denn tatsächlich geht es um eine Historisierung der Dichtung und des Theaters selbst. Sie werden historisiert, indem einerseits Cyrano als ein in Vergessenheit geratener historischer Dichter vorgestellt und indem andererseits das Stück im ersten Akt mit einer historischen Szene des Theaters im Theater begonnen wird. Auf diese Weise spricht das Stück als *Text* von sich als einem vergangenen. Andere (zum Beispiel visuelle) Weisen der Darstellung, so die eingeschriebene Prophezeiung, werden an ihm zerren; auf den Wegen seiner Verbreitung wird der Text notwendig in andere Kontexte überführt, wird verändert und entstellt. Als Cyrano am Ende des Stückes sterbend in den Armen seiner geliebten Roxane liegt, die nun endlich die Wahrheit erfahren hat, berichten ihm seine Freunde Ragueneau und Le Bret, dass Molière, der große Molière, eine Szene von ihm gestohlen hat. Cyrano findet dies in Ordnung (»Il a bien fait!« – »Recht so!«): »[M]a vie/ Ce fut d'être celui qui souffle, – et qu'on oublie!«<sup>20</sup> – »Mein Leben/ war es, der zu sein, der zuflüstert – und den man vergisst!« Dass der gleichsam mit Herzblut geschriebene Text in fremde Zusammenhänge gerät und darin ungeahnte Wirkungen entfaltet, ist eine Lehre, die Cyrano aus dem Schicksal der Liebesbriefe zieht, die er für einen anderen an Roxane adressiert hat und die unabsehbare Folgen nach sich gezogen haben. Die entstellende Streuung und Proliferation seiner Texte also wird von Cyrano letztlich bejaht; und dies gilt auch für den Text von Rostands Komödie selbst. Dieser Text, so lautet die Botschaft, soll und muss aufgeführt und in seinen Aufführungen entstellt und entfremdet werden. Man kann darin eine Art Schicksalsgemeinschaft des Autors mit seiner Figur erkennen.

Mattenkloft: »Nase«, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel: Beltz 1997, S. 464–470.

19. So die These bei K. Himberg: »Phantasmen der Nase«.

20. E. Rostand: *Cyrano*, S. 297.



Aber zugleich ist in die *Comédie heroïque* eine List eingebaut, die die Komödie für ewig (oder beinahe ewig, um nicht zu übertreiben) heroisch werden lässt. Denn alle medialen Umsetzungen des Textes werden letztlich dem (im Text dargestellten) Dichter die Treue beweisen, indem sie dessen Exaggerationen befolgen: Sie werden seine Nase *zeigen* und damit seinen Übertreibungen – so sehr diese ihn auch geradezu physiognomisch entstellen mögen – auf den Leim gegangen sein. Cyrano hat nämlich seine Entstellung gleich selbst besorgt. Er ist der Autor seiner Nase: »Il exagère« – »Er übertreibt«. Die Poesie ist somit auf ironische Weise die Mutter (und der Dichter damit der Vater) aller aus den intermedialen Übertragungen entspringenden, missgeborenen – weil grotesken – Körper. Die (intermediale) Rezeptionsgeschichte des Textes wird selber grotesk.

Rostands *Cyrano de Bergerac* ist daher nicht nur literarisch, sondern auch kulturwissenschaftlich interessant. Das Stück reflektiert, heute gelesen, den historischen Ort der Literatur; und es problematisiert überdies, wie die geschlechtlichen und devianten und womöglich sogar grotesken Körper nicht an sich gegeben sind, sondern nicht aufhören, der (immer schnelleren) Abfolge der Medien zu entspringen. Es ruft dazu auf, diese Medien zu bejahren; aber es ruft auch dazu auf, sie zu untersuchen – nämlich im Hinblick auf die Weise, wie sie Erbe des Tropus der Übertreibung und der alten Sinnfigur der *evidentia* sind.

Dietmar Schmidt

## Oralität, Bewusstsein, Schreiben.

### Rose Cellis *Comme l'eau* (1930)

In impliziter Abgrenzung von Descartes' *cogito* wird in dem 1930 erschienenen Roman *Comme l'eau* von Rose Celli (1895-1982<sup>1</sup>) die Oralität als ein konstituierendes Element von Seinsbewusstsein vorgestellt:

Avant de continuer ce livre, je me suis cherchée, et voici: entre mes deux mâchoires, je me suis trouvée. Là se tient, en éveil, ma conscience d'être: ni dans le cerveau, ni dans les membres, ni dans le ventre, ni dans la poitrine, mais dans la bouche. [...] Dans ma

1. Die Ermittlung der Lebensdaten verdankt sich der persönlichen Auskunft des Neffen der Autorin, Jean Brua.