

d.h. eine Psychologie der wechselseitigen Beziehungen ist, jene Art von Psychologie, die Theater spannend macht. Edward Bond kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn er über seine *Impro*-Erfahrungen sagt: »In der Autorengruppe habe ich gelernt, dass es in einem Drama nicht um Charaktere, sondern um Beziehungen geht.«³³ Man kann also davon ausgehen, dass die »Texte« der *improvvisa*, verglichen mit der Produktion zweit- und drittklassiger Dramatiker, zu der sie die Alternative darstellte, gar nicht so schlecht waren.

Sylvia Tschörner

Zur symbolischen Verfasstheit komischer Körper.

Thomas Corneille: *Le geolier de soy-mesme* (1656)

Die symbolische Verfasstheit komischer Körper beschreibt sich einleitend am bündigsten, wenn man sie vom anderen Extrem, und das heißt: vom Stummfilm her definiert. Mit diesem Genre verbindet sich das Thema von Körper und Komik in nahe liegender Weise. Da der Stummfilm keine Sprache besitzt, kann sich bei ihm Komik nur als eine Komik des Körpers artikulieren. Diese hat der Stummfilm in einer nachgerade virtuellen Choreographie und in vermutlich unüberbietbarer Weise herausgearbeitet. Mit dem Aufbau einer komischen Handlung tut er sich demgegenüber schwer. Die Komik des Stummfilms lebt von bildhaften Miniaturszenen, in denen der Körper in seiner Eigenmotorik dargestellt wird. Die Dramaturgie des komischen Stummfilms besteht darin, bei flacher Handlungsführung episodisch ein Feuerwerk körperlicher Missgeschicke zu entfachen: Der Held stolpert über seine eigenen Füße oder Charlie Chaplin zieht als Industriearbeiter, nachdem er die Fabrik verlassen hat, weiter mechanisch Schrauben an.

Ich will nicht die radikale These aufstellen, es gebe eine Komik des Körpers erst mit dem Stummfilm. Doch stellt dieser einen geeigneten Orientierungspunkt dar, gerade weil er einen Extrempunkt bildet. Im Stummfilm ist die Komik des Körpers essentiell, im Schauspiel ist sie ein Moment, und es ist nicht einmal immer gesichert, ob das und inwiefern das, was man vergleichsweise spontan einer Komik des Körperlichen und des Materiellen zuschlagen mag, als Komik des Körpers im strengen Sinne zu bezeichnen ist. Genauso wenig ist gesichert, ob eine Komik des Körpers sich – wie häufig im Stummfilm – als eine an-

dere Form von Turnübung darstellen muss. Schließlich ist zu bedenken, dass eine Komik des Körpers, wie sie in extremer Weise der Stummfilm ausarbeitet, im Grunde eine Frage der Inszenierung ist. Dem Schauspiel steht, insofern es als Text von der Aufführung zu unterscheiden ist, eine solche Komik nicht zur Verfügung.¹ Ein Dramentext bietet – eben weil er Text und nicht Aufführung ist – keine komischen Körper dar. Er kann diese allenfalls auf symbolischer Ebene bezeichnen. Wieso und in welcher Hinsicht ist also bei einem Stück wie Thomas Corneilles *Le geolier de soy-mesme* (1656)² von einem komischen Körper zu reden?

Le geolier de soy-mesme ist eine Verwechslungskomödie im spanischen Stil.³ Verwechslungskomödien bedienen sich häufig der Verkleidung. Nun ist das Kleid zwar etwas Körperliches, aber es ist nicht der Körper. Ebenso wenig ist das, was der Verkleidung widerspricht, im 17. Jahrhundert rein körperlich zu sehen. Es bezeichnet zwar eine Identität, aber diese ist in hohem Maße habitueller Natur, sie betrifft den Umstand, dass hier jemand in ein Kleid oder in eine Rolle schlüpft, die ihm nicht gemäß ist, und in der er sich deshalb komisch verrät. Der Held wird seiner Verkleidung nicht dadurch überführt, dass man ihn buchstäblich entkleidet. Der Körper, wenn wir an dieser Stelle unter Körper das Gegenteil von Verkleidung verstehen, ist kein nackter Körper. Der Körper – als das Andere der Verkleidung – ist Habitus.

Wie dominant Corneilles Stück von Verkleidungen bestimmt ist, zeigt bereits eine grobe Zusammenfassung der Handlung. Federic, der Prinz von Sizilien, liebt Laure, die Tochter des neapolitanischen Kö-

1. Dies gilt selbstredend nicht für Sonderformen wie die Stegreifkomödie oder die Farce. Zur Farce vgl. Charles Mazouer: »Introduction«, in: *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII^e siècle*, Paris: Le livre de poche 1992, S. 7-26, hier S. 19: »Les farceurs imposent [...] la primauté du jeu [...]. L'attention du spectateur est concentrée sur les comédiens, sur leurs apparences extérieures et sur leur expression corporelle.« Erst mit Molière und unter dem Einfluss der *commedia dell'arte* findet das szenische Spiel der Farce in Frankreich auch in die Komödie Eingang, vgl. Konrad Schoell: *Die französische Komödie*, Wiesbaden: Akademische Verlagsanstalt Athenaion 1983, S. 87-94.

2. Der Text wird nach folgender Ausgabe zitiert: Paul Scarron: *Le gardien de soy-mesme* (1655)/Thomas Corneille: *Le geolier de soy-mesme* (1656). Eingeleitet und kommentiert von Elisabeth Montet, Vorwort von Georges Forestier, Toulouse: Société de Littératures Classiques 1995.

3. Zur im Wesentlichen auf spanischen Stoffen basierenden »comédie à l'espagnole«, die von ca. 1640 bis 1660 in Frankreich das dominante Modell der Komödie darstellt, vgl. Gabriel Conesa: *La comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris: Seuil 1995, S. 82-92 und Michel Gilot/Jean Serroy: *La comédie à l'âge classique*, Paris: Belin 1997, S. 108-126.

nigs, und wird von ihr wiedergeliebt. Neapel und Sizilien aber sind politisch verfeindet. Federic und Laure können deshalb nur über den Umweg der Verkleidung zueinander finden.

Die erste Verkleidung findet bereits im Vorfeld des Stückes statt. Federic reist verkleidet als Maler nach Neapel und überreicht Laure unter dem Vorwand, dass der Prinz ihr wegen der politischen Spannungen das Portrait zurückgeben wolle, das sie ihm einst überlassen habe, das seine. Laure entdeckt diesen Umstand, als der vermeintliche Maler im Hinausgehen seufzt und erkennt in ihm den Prinzen. Sie weiß damit zugleich auch, dass Federic sie liebt – und erwidert fortan seine Liebe.

Als Rodolphe – der beste Krieger des Königs – um die Hand Laures anhält und alle Mitbewerber zum Turnier herausfordert, reist Federic erneut – dieses Mal als namenloser Ritter – an den Hof von Neapel, stellt sich Rodolphe im Turnier und tötet ihn. Er flieht, entkommt unerkannt und entledigt sich seiner Rüstung in einem nahe gelegenen Wald. Die Rüstung findet ein Narr, Jodelet, der, geblendet von ihrem Glanz, sich diese anzieht. Er wird als vermeintlicher Mörder Rodolphes gefasst und vor den König gebracht. Auch Octave, der Diener Federics, wird gefasst. Durch ihn erfährt der König, dass der unbekannte Ritter kein Geringerer als der Prinz von Sizilien ist. Octave bestärkt den König in dem Glauben, der Träger der Rüstung – also der Narr – sei Federic, und bewegt schließlich auch Jodelet mit einigem Geschick dazu, diese falsche Identität als die seine anzunehmen.

Unterdessen findet Federic im Schloss Isabelles, einer Schwester Laures, Unterschlupf. Er hatte sich ihr als ein Händler aus Florenz vorgestellt, der wegen der guten Geschäfte zum Turnier gekommen und auf dem Rückweg im nahen Wald überfallen und ausgeraubt worden war. Isabelle nimmt ihn in ihre Dienste. Der König beschließt, Jodelet (alias Federic) und Octave in Isabelles Schloss gefangen zu halten. Isabelle überträgt ihrem neuen Diener das Amt des Kerkermeisters. So – aufgrund einer doppelten Verwechslung und Verkleidung – wird Federic, wie der Titel des Stückes es programmatisch als unerhörten Kasus annonciert, sein eigener Kerkermeister.

Madame, permettez qu'on assure le Roy

[...]

Que garder Federic, c'est me garder moy-mesme,

Que bien loin qu'il se puisse échaper de mes mains,

Jusqu'au fonds de son cœur je liray ses desseins,

Et que de sa personne enfin, quoy qu'il advienne,

Je m'engage à répondre ainsi que de la mienne. (III/2, V. 835-842)

– Madame, man möge dem König versichern,

[...]

Dass Federic zu bewachen für mich heißt, mich selbst zu bewachen.

Unmöglich wird er mir entkommen können, im Gegenteil:
 Noch sein geheimsten Absichten werde ich kennen.
 Für seine Person verbürge ich mich, was auch immer geschieht,
 Wie für mich selbst.

Octave rät Federic, sich den Umstand, dass man Jodelet mit ihm wechselt, zunutze zu machen und unter dem Deckmantel des Narren beim König um die Hand Laures anzuhalten. Verlieren könne er hierbei nichts, da er sich selbst nicht zu erkennen geben müsse. Federic redet daraufhin dem Narren ein, er könne sein Leben nur retten, wenn er das Herz Laures erobere, und erklärt ihm zugleich, dass es sich für einen Prinzen nicht zieme, selbst mit der Geliebten zu sprechen und um ihre Hand anzuhalten. Er dient sich ihm als Liebesbote an und kann so im Beisein des Narren Laure ungeniert seine Liebe erklären. Federic ist damit nicht nur sein eigener Kerkermeister, er ist auch sein eigener Konkurrent in Liebesdingen. Mehr noch: Federic setzt seinem – wenn auch nur vorgeblichen – Konkurrenten vor dessen Augen Hörner auf. Der Öffentlichkeit gegenüber bedient er sich einer doppelten Verkleidung: Während er unter der Tarnkappe des Dienertums seinen Körper der Rache des Königs entzieht, meldet er unter der Narrenkappe des vermeintlichen Federic seine Ansprüche an.

Federics Kalkül geht auf. Als der Infant von Sizilien mit Truppen vor Neapel steht, willigt der König in die Heirat Laures mit Federic ein, um den Krieg zu vermeiden, wiewohl er sich an dem unstandesgemäßen Auftreten des Narren stößt. Das Missverständnis klärt sich auf, und die Komödie kann mit einem Ausgang, der alle zufrieden stellt, schließen.

FEDERIC ODER DIE KOMÖDIE DER LIST UND DER INTRIGE. ZUR KOMIK SYMBOLISCHER KÖRPER

Die Handlung des Stückes zeigt – bis auf Widerruf –, dass das Komische des Stückes in seiner Intrige, in den von Federic und seinem Diener Octave vielfältig und listig herbeigeführten Verwechslungen besteht. Indessen wird man angesichts dieses Plots vielleicht an der einen oder anderen Stelle schmunzeln, man wird jedoch nicht – wie bei einer wohl platzierten szenischen Pointe – lauthals lachen. Es ist deshalb dienlich, zwischen einer Komik der Intrige und einer szenischen Komik zu unterscheiden. Nur szenische Komik erntet Lacher, nicht aber die Komik der Intrige.

Die Komödie der Intrige ist am prägnantesten von der Typik des komischen Helden aus und im Kontrast zum tragischen Helden zu bestimmen. Während der tragische Held durch ein Ethos bestimmt ist und an diesem – auch wenn er es ohne Schuld verletzt – zerbricht, ist der komische Held durch die List geprägt und dadurch, dass er es stets

versteht, seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen⁴. Die Komödie erweist sich hierin als die exakte (subversive) Spiegelung der Tragödie. Das zeigt sich gerade in dem hier in Rede stehenden Thema: Jede Verkleidung ist im Grunde ein Betrug. Anders als die Tragödie straft die Komödie den Betrug nicht ab, sondern honoriert ihn mit glücklichem Ausgang.

Wenn ich der Komödie die List als einen ihr essentiellen Bestandteil zuordne, ist damit nicht gesagt, dass die List das im eigentlichen Sinne Komische der Komödie ausmacht. Die List charakterisiert das Ethos des komischen Helden: als nicht-ethisches Ethos des Durchkommens. So wenig man die Verzweiflung des tragischen Helden mit der Katharsis des Zuschauers wird verwechseln wollen, so wenig ist darauf zu setzen, dass die List des komischen Helden das Lachen des Zuschauers provoziert.

Die komische Intrige beruht nicht auf einer Komik des Körpers. Wenn Federic sich bei Laure unter falschem Namen einschleicht, wenn er unter dem Vorwand, Laure ihr Bild zurück zu geben, ihr sein eigenes übergibt, so ist diese Szene komisch, weil sie in einer mehrfachen Verstellung und Verschiebung von Identität diese dann doch dort platziert, wo sie sie haben will. Komisch ist diese Szene aufgrund ihrer listigen Verschiebung von Identität oder aber auch deshalb, weil sie vom Körper abstrahiert. Bereits der Akt der Verkleidung ist Abstraktion und Distanznahme vom eigenen Körper. Dennoch kommt auch die komische List nicht ohne jegliche Körperlichkeit aus. Dinglich und zugleich hoch symbolisch übergibt Federic Laure sein Bild, er übergibt sich ihr in Form eines dinglichen Platzhalters. Auch eine Komödie der List muss Körperliches – wenn auch nicht unbedingt den Körper selbst – an den rechten Ort bringen. Die List besteht dabei darin, dass sie den Körper in einem Spiel der Verkleidung in eine reale und eine symbolische Präsenz zerteilt: Der real anwesende, aber verkleidete Maler übergibt sich als Bild – in einem Ding, das so körperlich wie zugleich auch symbolisch ist.

Verwandtes, wenn auch nicht unbedingt Gleiches, zeigt sich,

4. Dieses Argument stellt freilich eine etwas grobe Typisierung dar. Es trifft nicht auf Komödien zu, in denen die Intrige keine oder nur eine nachgeordnete Rolle spielt, wie etwa in der »comédie à l'espagnole«, in der eine komische Figur im Zentrum steht, die sich nach Art des spanischen *gracioso* dadurch auszeichnet, dass sie großmäulig, feige, verfressen und schwerfällig ist (vgl. Roger Guichemerre: *La comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris: A. Colin 1962, S. 182). Die über die *commedia dell'arte* bis auf die lateinische Komödie zurück reichende »comédie à l'italienne« hingegen führt in Anlehnung an die italienischen *zanni* Dienerfiguren in die Komödie ein, die sich durch ihren Einfallsreichtum, ihre List und ihre Skrupellosigkeit auszeichnen (vgl. ebd.). Thomas Corneilles Komödie vereinigt beide Traditionsstränge.

wenn Federic sich als Liebender in einer mehrfachen Verschränkung der Rollen durch den Narren vertreten lässt. Federic vertritt den Narren zwar gegenüber Laure und kann so unmittelbar mit ihr sprechen, in der Öffentlichkeit aber lässt er sich durch den Narren vertreten. Unter der Kappe des Narren gibt er öffentlich kund, dass er Laure liebt.

Federic: Souffrez que je vous [à Jodelet] parle en serviteur fidelle.

Un Prince tel que vous, sans trahir sa grandeur,

Ne peut traiter l'amour que par Ambassadeur.

Jodelet: Est-ce que je m'abaisse en contant des fleurettes?

Federic: Sans doute, & c'est à vous à montrer qui vous estes,

Vous tirer du commun, toujours grave ...

Jodelet: En ce cas,

Faites pour moy l'amour, je n'y resiste pas;

S'entend pour le parler, car pour fuir tout conteste,

Dés lors ma gravité fait arrest sur le reste.

Mais plus de Federic, car je hay le détour.

Federic: Je vous [à Laure] puis donc enfin parler de mon amour,

Princesse [...]. (IV/4, V. 1378-1389)

– *Federic* (zu *Jodelet*): Gestattet, dass als treuer Diener ich Euch rate.

Ein Prinz wie Ihr kann, will er seine Würde nicht verlieren,

Von Liebesdingen nur vermittelt über einen Boten sprechen.

Jodelet: Erniedrige ich mich, wenn ich selbst mit galanten Worten werbe?

Federic: Ganz ohne Zweifel. Ihr habt zu zeigen, wer Ihr seid,

Müsst vom Gemeinen Euch unterscheiden, immer ernst sein ...

Jodelet: Wenn dem so ist –

Macht Ihr für mich die Liebe, ich widersetz' mich nicht.

Was das Verbale anbelangt, versteht sich. Damit kein Missverständnis aufkommt:

Mein Ernst verbietet alles Weitere.

Verzichtet aber auf die Nennung Federics, ich hass' den Umweg.

Federic (zu *Laure*): Nun endlich kann ich also meine Liebe Euch gestehen,

Prinzessin [...].

Ernst Kantorowicz hat in seiner Theorie von den zwei Körpern des Königs für das Mittelalter gezeigt, dass der öffentliche Körper und der private Körper zwei Körper sind.⁵ Wie bei Kantorowicz – und zugleich in einem sehr viel materielleren, konkreteren Sinne – besitzt Federic zwei Körper. Den eigenen und den des Narren. Die komisch-listige Verdrehung der Lehre von den zwei Körpern ist hierbei nicht zu übersehen. Während sonst der öffentliche Körper sakrosankt ist, gibt Fe-

5. Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1990 (1. Auflage New York 1957).

deric just den öffentlichen Körper preis. Dadurch, dass er sich durch den Narren vertreten lässt, macht er sich buchstäblich selbst zum Narren. Sein öffentlicher oder sein zweiter Körper ist der Narr.

Auch wenn man einräumt, dass die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts wie die des Mittelalters eine Adelsgesellschaft ist, mag der Verweis auf Kantorowicz weit hergeholt erscheinen. Indessen gilt dieses Bezugssystem, wenn auch in abgewandelter und weniger strenger Form, mindestens bis ins 18. Jahrhundert. Als Herder Goethes Namen in einem Spottvers in den Schmutz zieht – »Der von Göttern du stammst, von Goten oder vom Kote, / Goethe [...]« –, antwortet Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, man dürfe den Namen nicht anrühren, denn der Name hänge der Person nicht lose um wie ein Mantel, sondern sei fest mit ihr verbunden wie eine Haut.⁶ Womit mit anderen Worten gesagt ist: Namen sind (symbolische, öffentliche und eben deshalb sakrosankte) Körper. Diese darf man nicht dem Spott oder der Komödie aussetzen. Fast entsteht der Anschein, als sei der Bürger Goethe adelsstolzer auf seinen Namen als der sizilianische Prinz in Corneilles Komödie.

Zum (wenn auch unausgesprochenen) Austrag kommt das Problem der Preisgabe des Namens am Ende des Stückes. Der König von Neapel äußert hier gegenüber dem Infanten von Sizilien die Vermutung, dass sein (des Infanten) Bruder, Federic, sich als Narr gebärde, um seine Haut zu retten. Der Infant weist diese Interpretation strikt zurück. Sein Bruder sei ein Ehrenmann, nie würde er seinen Ruf schädigen, um sein Leben zu retten. Und trotzdem tut Federic eben dies. Er tut es freilich in einer eigentümlichen Verschiebung, in der sich der symbolische oder der zweite Körper nochmals zweiteilt. Für eine kurze Zeit gibt Federic seinen symbolischen Körper preis, überantwortet ihn an den Narren, um nach der Aufhebung der Verkleidung seinen symbolischen Körper umso unversehrter zurück zu erhalten. Er macht sich zwar zum Narren, aber der Narr ist dann doch ein anderer Körper.

EIN NARR, DER NUR NARR IST ODER KOSTÜM PUR. ZUR KOMÖDIE DES HABITUELLEN

Ganz anders als Federic verhält sich der Narr. Die Komplementarität beider Figuren lässt sich bereits an der komischen Inversion ihrer Verkleidung ablesen. Dem namenlosen Sieger im Turnier, der eine Rüstung ablegt, mit der er sich Ruhm erworben hat, steht ein Narr gegenüber, der sich diese Rüstung anzieht, ohne sie substantiell ausfüllen zu

6. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [= Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 9], München: Deutscher Taschenbuchverlag 1982, S. 407.

können. Das, was der Stärkere ablegt, weil er es nicht länger tragen kann, zieht sich partout der Schwächere an.

Einen Zweck verbindet Jodelet mit dieser Verkleidung nicht. Er will nicht mit dem Kleid Federics dessen Rolle übernehmen. Jodelet ist ein Narr, der nur Narr ist, weil er sich ins rein Äußerliche verkleidet. Die Verkleidung Jodelets ist Kostümierung pur. Sie ist ihm Selbstzweck. Jodelet zieht die Rüstung nur an, weil sie ihm gefällt. Zugunsten dieses Scheins übersieht er die sozialen Konsequenzen.

Unübersehbar ist die Verkürzung, die die Figur des Narren damit in diesem Stück erfährt. Das Motiv des Schelmen, des Hanswurst, des Narren, des Dieners räumt diesem – wenn auch mit unterschiedlichem Gewicht in den Gattungen und in unterschiedlicher Ausprägung in den einzelnen »Nationalliteraturen«⁷ – zumeist ein gewisses soziales Geschick ein. Auch wenn diese Figuren die sozialen Regeln des höheren Standes, insbesondere aber gute Sitte und Ehre stets verletzen, verstehen sie es doch einigermaßen geschickt, sich ihren Vorteil zu verschaffen. Corneilles Stück nimmt dieses Motiv extrem zurück. Jodelet, der Narr, der sich ins Äußerliche verkleidet, ohne mit der Verkleidung auf eine Intrige zu zielen, ist eben deshalb für die Handlung⁸ weitgehend funktionslos. Der einzige Vorteil, den Jodelet sucht, wenn er denn einen sucht, besteht im körperlichen Genuss.⁹ Er sucht ihn so kurzfristig und so spontan, wie dieser ist. Dass Jodelet damit der Tradition des *gracioso* zuzuschlagen ist, ist anzumerken.¹⁰ Wichtiger in un-

7. Verwiesen sei hier noch einmal auf die oben ausgeführten Differenzen zwischen der italienischen und der spanischen Komödie.

8. Anzumerken ist, dass »intrigue« im Französischen für beides steht: für die Intrige und für die Handlung. Das – insbesondere im Kontext der Komödie – verbreitete Spiel mit der doppelten Bedeutung des Wortes lässt sich im Deutschen nicht wiedergeben.

9. Vgl. Th. Corneille: *Le geolier de soy-mesme* III/3, V. 897-906: »(Jodelet) Gouverneur, je vous prie,/ Le vin est-il fort bon dans cette hostellerie?/ Tout bien considéré, nous ne serions point mal/ D'en humecter un peu l'humide radical./ (Federic) Il faut faire servir, Seigneur./ (Jodelet) Bonne parole./ Ce lict que j'apperçois a-t'il la plume molle?/ (Federic) C'est vostre appartement./ (Jodelet) Il est donc à propos/ Qu'attendant le repas j'y repose mes os,/ Car comme l'on m'a fait tantost courir grande erre,/ Je suis las de porter ces instrumens de guerre.« – »(Jodelet) Sagt, Gouverneur,/ Ist der Wein gut in dieser Herberge?/ Wir wären, alles wohl bedacht, nicht schlecht beraten,/ Ein wenig an dem Rebensaft zu nippen./ (Federic) Sie müssen servieren lassen, Seigneur./ (Jodelet) Guter Rat./ Ist das Bett weich, das ich dort erspähe?/ (Federic) Das ist Euer Gemach./ (Jodelet) So ist es angezeigt,/ Dass ich die Knochen dort zur Ruhe lege, bis das Mahl bereitet ist./ Da man mich auf dem Weg hierher zu großer Eile angetrieben hat,/ Bin ich es leid, die Kriegsausrüstung hier zu tragen.«

10. Vgl. M. Gilot/J. Serroy: *La comédie à l'âge classique*, S. 112-118.

serem Zusammenhang jedoch ist die Feststellung, dass der Körper das Andere der komischen Intrige ist. Wer wie der *gracioso* dem Körper verhaftet ist, entwickelt weder eine Strategie des Handelns noch situationsgerechte Schlagfertigkeit.

Dennoch ist die Rolle des Narren in Corneilles Komödie nicht zu unterschätzen. Weil er stets aus der Rolle fällt, ist er es, der die Lacher einbringt. Vom funktionalen Stellenwert her betrachtet, besitzt der Narr damit eine gewisse Verwandtschaft mit dem komischen Helden des Stummfilms. Er trägt die episodische und die im eigentlichen Sinne körpergebundene Komik. Different sind freilich Ursache und Umfang solcher Episodenhaftigkeit und Körperlichkeit. Während sie im Stummfilm medial gegründet und deshalb umfassend sind, sind sie in der Komödie des 17. Jahrhunderts sozial gegründet. Sie sind deshalb nicht universal, sondern betreffen nur eine Figur. Die szenische Komik fällt dem Narren zu, während es der Figur von Stand zukommt, die Intrige zu führen.

Different ist ferner die Körperlichkeit hier und dort zu bewerten. Auch wenn Jodelets Komik von Körperlichem bestimmt ist, führt er Körperliches nicht auf der Bühne vor. Die komischen Momente werden in der Komödie des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt aus Gründen der *bienséance*, nicht in ihrer Drastik, sondern lediglich als falsche Vorstellungswelt dargestellt. Jodelet etwa schlägt Laure vor, künftig einen gemeinsamen Zahnstocher zu benutzen.¹¹ Eine szenische Umsetzung ist unter den Bedingungen der *bienséance* kaum denkbar.

Soziale Bedingungen wie der Benimm, kulturelle Bedingungen wie die *bienséance* und mediale Bedingungen wie die Sprachform des Dramas überlagern sich und bilden, zusammen genommen, die Bedingung dafür, dass eine Komik des Körpers nur gebrochen oder in der Form eines besprochenen Körpers darstellbar ist.

Als nächstliegenden Grund mag man die Bedingungen des Sozialen ansehen. In einer Gesellschaft, die Verhalten in hohem Maße kodifiziert, ist das Komische nicht länger der Körper, sondern der Verstoß gegen soziale Regeln. Die hoch kodifizierte Adelsgesellschaft des 17. Jahrhunderts hat den Körper gleichsam hinter sich gelassen. Sie definiert sich durch die Ausgrenzung des Körpers. Nicht der Körper gilt ihr als das Komische, als komisch erachtet sie es bereits, dass man von Körperlichem spricht. Die Sorge, ob es auch gut und reichlich zu essen gebe, muss denen als komisch erscheinen, die sich aufgrund ihrer sozialen Position um gutes Essen nicht sorgen müssen. Deshalb erscheint ihnen die Sorge um körperliches Wohlbefinden als lächerliche Nebensächlichkeit und als gesellschaftlicher Tabubruch. Habitualisiertes Verhalten ist auch ein Effekt von Wohlstand. Es zeichnet diejenigen

aus, die die Mühsal des Körpers hinter sich gelassen haben, und es dient ihnen dazu, sich von denjenigen abzugrenzen, die diesen Wohlstand nicht haben.

Andererseits zwingen auch die medialen und kulturellen Bedingungen des Aufführbaren dazu, den Körper zu habitualisieren. In dem Maße, wie Körper aus Gründen der *bienséance* und aufgrund der Sprachform des Dramas keinen Ort auf der Bühne haben, sind sie nur als Verletzung einer Diskursordnung darstellbar. Der Körper ist deshalb nicht nur habituell, weil die sozialen Bedingungen habitualisiert sind, er ist es auch, weil die Darstellungsbedingungen ästhetisch und medial auf Sprachlichkeit festgelegt sind. Die Komödie des 17. Jahrhunderts muss körperliche Komik in Sprache und das heißt: in eine Regelverletzung, in ein Besprechen dessen, was man nicht oder nur komischerweise tut, oder in eine Verletzung des Habituellen übersetzen.

DAS ANDERE DER VERKLEIDUNG. ROLLENIDENTITÄT UND ICH-IDENTITÄT

Noch diese Habitualität ist indessen weiter zu differenzieren. Wenn jemand sich verkleidet, kann die Verkleidung durchsichtig werden, weil der Verkleidete aus der (sozialen) Rolle fällt, sie kann es aber auch deshalb, weil der Verkleidete in seiner (personalen) Identität kenntlich wird. Im einen Fall kann der Gegenüber nur vermuten, dass er es mit einer Person von anderem Stand zu tun hat, im anderen Fall, mit welcher Person er es wirklich zu tun hat.

Corneilles Stück bedient sich des ersten Modells. Es steht zu vermuten, dass Corneille das Spannungsfeld von Verkleidung und Rollenidentität nutzt, weil seine Liebeskomödie im Grunde nichts anderes als eine invertierte Tragödie ist. Zwei Liebende, die sich wechselseitig lieben und deren Liebe sie in Konflikt mit staatspolitischen Interessen bringt, das ist – zumal in Frankreich und zu einer Zeit, da Pierre Corneille das Theater beherrscht – auch gängiger Stoff der Tragödie. Dass ein solcher Stoff auch komisch gestaltet werden kann, zeigt das Stück von Thomas Corneille. Obwohl die Behandlungsart – komisch oder tragisch – offen ist, ist durch den Plot das Spannungsfeld von Verkleidung und Entkleidung festgelegt. Die Verkleidung findet nicht zwischen den Liebenden statt – diese sind sich ihrer Liebe ja sicher und müssen sich deshalb voreinander nicht verstellen –, sondern gegenüber der Gesellschaft. Wohl auch aus diesem Grund entfaltet das Stück die Motive der komischen Entkleidung als ein Aus-der-Rolle-Fallen. Die Gesellschaft fragt nicht nach Identitäten, sondern nach Rollen und Funktionen. Ob man sie betrügt, kann sie nur in diesem Bezugssystem fassen. Dem entspricht, dass sowohl Jodelet als auch Federic sich dadurch verraten, dass sie aus der Rolle fallen. Während der eine zu tumb auftritt, tritt

der andere zu geschliffen auf. Nahezu die gesamten komischen Effekte des Stückes setzen auf dieser Divergenz auf.

Ganz anders verhält es sich in Juan Ruiz de Alarcóns Komödie *El semejante a sí mismo* (1628)¹². Hier versucht Don Juan, seine Geliebte dadurch auf die Probe zu stellen, dass er sich – als derselbe, aber unter anderem Namen – noch einmal um sie bewirbt. Als Beweis ihrer Treue gälte es ihm, wenn sie seinen Werbungen unter falschem Namen widerstände. Sie tut es nicht und rechtfertigt sich, als er sie zur Rede stellt, damit, dass er ja auch unter falschem Namen derselbe sei. Eifersüchtig sei er deshalb nur auf sich selbst.

Entfernt erinnert diese Handlungskonstellation an die Szene, in der Federic den Narren in dessen Beisein als Konkurrent seiner selbst betrügt. Jedoch ist der Narr nicht er (Federic) selbst, sondern nur seine leere Maske, während der Liebende bei Alarcón er selbst ist und eben aufgrund dieser Selbigkeit verwechselt werden kann. Anders als in Corneilles *Geolier de soy-mesme* ist in Alarcóns *El semejante a sí mismo* das Andere der Verkleidung nicht die Rolle oder der Habitus, sondern die Identität. Das hat damit zu tun, dass hier die Liebe ohne jeden Bezug zur Gesellschaft auf die Probe gestellt wird.

Ob diese Identität ein Körper in vollem Umfang ist, sei dahingestellt. Sie steht dem Körper jedoch näher als der Körper in der Verwechslungskomödie, dessen Entkleidung eine Rolle und damit nichts weiter als ein weiteres Kleid ist. Dass auch der »Körper« des Liebenden in Alarcóns Komödie nicht aufgrund seiner Körperlichkeit, sondern in einem Spiel der Verwechslung komisch wird, braucht nicht eigens betont zu werden. Auch er ist ein symbolischer Körper.

Franziska Sick

Komik des Sprachkörpers.

Corneilles *Le menteur* und die Komik des Verses

FORMEN DES LACHENS UND FORMEN DER KOMIK

Das Lachen der Überlegenheit, das nach Charles Baudelaire vom »comique significatif«¹ ausgelöst wird, und das mit Sigmund Freuds

12. In: *Obras completas*, 2 Bde., Bd. 1, Alva V. Ebersole (Hg.), Madrid: Albatros Hispanofila, 1990, S. 107-138.

1. Charles Baudelaire: »De l'essence du rire et généralement du comique