

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: Groteske 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

sich in Québec etablierende Migrantenliteratur bezeichnet wird, erzählt in seinem ersten Roman *Le pavillon des miroirs* (1994) die Geschichte eines von Brasilien nach Québec emigrierten Ich-Erzählers, der sich, ausgehend von den Bildern, die er malt, an Szenen seiner Kindheit und Jugend erinnert. Im Roman wechseln die Kapitel, in denen die Geschichte des Kindes und dann des Jugendlichen in Brasilien erzählt wird, in denen der erwachsene Ich-Erzähler seine Situation als »étranger« in Québec reflektiert und sie mit seiner Arbeit als freischaffender Künstler in Zusammenhang bringt und kommentiert. Das Springen zwischen einem brasilianischen und einem kanadischen Ich sowie die Interferenzen, die sich daraus ergeben, bilden den Rahmen, in den sich die autobiographisch gefärbte Geschichte, die in *Le pavillon des miroirs* erzählt wird, einfügt. Die Rolle des Fremden bedeutet für den Ich-Erzähler zunächst die Möglichkeit der Eröffnung eines Raumes, von dem aus Distanz wie ebenso Beobachtung und Introspektion möglich wird, und in dem die Integration der verdrängten Bilder aus der brasilianischen Kindheit ins Bewusstsein wieder möglich wird.

Das jeweils andere Land wird zum Spiegel für die jeweils andere Identität, wobei aus dieser Brechung ein Kaleidoskop multipler Identitäten entsteht. Kokis prägt für diesen Zustand, der zum Teil ein »Nirgendwo«, zum Teil ein »sowohl hier als auch dort« impliziert, den Begriff der »identité fuyante« – »flüchtenden Identität«: »Cette habitude de me trouver sans cesse en dehors de ma situation est trop ancrée, trop ancienne. Je reconnais dans tous mes souvenirs ce donjuanisme existentiel. C'est peut-être là l'aspect primordial de cette identité fuyante que j'essaie de retracer en révisant le passé.« – »Diese Gewohnheit, mich ständig außerhalb meiner Umstände zu befinden, ist zu sehr verankert, zu alt. Ich erkenne in allen meinen Erinnerungen diesen existentiellen Donjuanismus wieder.«³

Identität wird unter diesem Aspekt im Anschluss an Deleuze⁴ nicht mehr als statisches, als »territoriales« Phänomen denkbar, sondern als »nomadisches«. Peter Fuß appliziert in seiner Studie zum Gro-

redéfinir – ce que l'on entend par littérature québécoise. Ces textes sont d'autant plus intéressants qu'ils expriment, au sein du français pris comme langue d'écriture, les tensions provoquées par la rencontre de la culture d'origine et la culture du pays d'accueil.« (Jannick Gasquy-Resch, *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF 1994).

2. Sein literarisches Œuvre umfasst bislang folgende Romane: *Le Pavillon des miroirs* (1994), *Negao et Doralice* (1995), *Errances* (1996), *L'art du maquillage* (1997), *Un Sourire blindé* (1998), *Le Maître des jeux* (1999), *Les Saltimbanques* (2000), alle in Montreal bei XYZ erschienen.

3. S. 151.

4. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Bd. 2, Paris: Minuit 1976.

tesken die Konsequenzen aus den Untersuchungen von Deleuze und Guattari zum Identitätskonzept auf das Phänomen des Grotesken,⁵ wenn er es als ein »nomadisches Phänomen der Deterritorialisierung und Decodierung«⁶ bezeichnet.

Aus dieser Perspektive lässt sich die Präsenz des Grotesken in Kokis' Roman auf zwei Ebenen ausmachen: Zunächst kann unter dem oben genannten weit gefassten Begriff der Groteske die Situation des Ich-Erzählers insofern als eine groteske bezeichnet werden, als die stabilen Identitäten wie die der Zugehörigkeit zu einer Nation oder zu einem Kulturraum aufgebrochen werden in eine Vielzahl von räumlichen Bezügen. Auf einer nächsten Ebene können in den brasilianischen Erinnerungen des Ich-Erzählers Bilder grotesker Körperlichkeit ausgemacht werden, einerseits in den erzählten Karnevalsszenen, andererseits in den Bildern der deformierten, degradierten Menschen in den Favelas, die bisweilen als vom Müll ununterscheidbar dargestellt werden.

Kokis führt Formen des Monströsen vor, die affektiv unterschiedlich besetzt sind: Aus der Perspektive des erwachsenen, in Kanada lebenden Ich-Erzählers werden die Bilder des Karnevals mit einer nostalgischen Geste aufgegriffen, in der eine Körperlichkeit erinnert wird, die neben der ostentativ gepflegten Sinnlichkeit zugleich die Geborgenheit eines großen mütterlichen Leibes und die Bedrohung durch ein gefährliches Monstrum evoziert. Bei den Erinnerungen an die Karnevalsumzüge dominieren die Masken, die den Tod und monströse, vampirähnliche Wesen darstellen, als intensivste Eindrücke des Ich-Erzählers: »L'aspect graphique était accentué par le découpage précis de masques de toute sorte, particulièrement les noirs des têtes de mort et des démons. Des masques parfois très impressionnants, comme le *pirusao*, entouré d'ailes de vampire, entièrement rouge, et dont la bouche s'ouvrait sur une langue énorme.«⁷ – »Die graphische Seite wurde durch die genauen Konturen der Masken aller Art hervorgehoben, besonders der schwarzen der Totenköpfe und Dämonen. Masken, die manchmal sehr beeindruckend waren, wie der *pirusao*,

5. »Während das Territoriale die Statik des Seins feiert, aktiviert das Nomadische die Dynamik des Werdens. Das Groteske aber gehört ins Register des Werdens, nicht in das des Seins. Die grotesken Gestalten sind imaginäre Gestalten des (Anders-)Werdens, nicht des (identisch-)Seins, nomadische Gestalten des Übergangs und der Innovation an den Grenzen einer Kultur. Das Groteske ist ein »Zwischengefüge« kultureller Formationen und als solches ein Medium des Kulturwandels.« Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Böhlau 2001, S. 20.

6. Ebd., S. 20.

7. S. Kokis: *Le pavillon des miroirs*, S. 98.

umrahmt von ganz roten Vampirsflügeln und dessen Maul beim Öffnen eine riesige Zunge zeigte.«

Die im Karneval inszenierten Masken illustrieren die Aspekte grotesker Körperlichkeit, wie sie Bachtin in seiner Typologie des grotesken Körpers festhält:⁸ Die Betonung der Körperöffnungen, der damit verbundenen Funktionen des Essens, der Ausscheidung und der Sexualität und die Erzeugung disproportionaler Verhältnisse in der Darstellung des Körpers, wenn aus gigantischen Schlünden riesige Zungen hervortreten und überdimensionierte Phalli von den Körpern abstehen. Als weiteres dominierendes Motiv in den Karnevalsumzügen fällt die Präsenz der Darstellungen des Todes, nämlich zahlreiche Totenköpfe, auf.

Plusieurs se déplaçaient en groupes, déguisés en squelettes et masqués d'une tête de mort, en agitant leurs draps telles des marionnettes affolées. Ils tenaient à la main des petits cercueils dans lesquels se trouvait soit une bouteille de cachaça, soit une poupée dont le gros pénis bougeait comme le bras d'un métronome. [...] Suivaient les groupes des vampires, tout aussi lubriques avec leurs capes noires, ou les démons rouges, dont la queue pointue sortait par devant.⁹ – Mehrere bewegten sich gruppenweise fort, als Skelette verkleidet, mit einem Totenkopf maskiert, und bewegten ihre Tücher wie aufgeregte Marionetten. Sie hielten kleine Särge in der Hand, in denen entweder eine Flasche Cachacha war, oder eine Puppe, deren riesiger Penis sich wie der Pendelstab eines Metronoms bewegte.

Die Teilnahme am Karneval in der Masse der Tanzenden und Feiernenden wird aus der Perspektive des Kindes geschildert, das die Obszönität der Gesten registriert, ihre sexuelle Konnotation zwar wahrnimmt, sie jedoch nicht einzuordnen vermag: »Entraînée par le rythme, la masse poussait dans toutes les directions, sautant sur place ou courant pour former des cotillons sauvages. Les femmes, parfois à peine voilée de gazes, faisaient onduler leur ventre, le nombril à l'air et la langue gourmande.«¹⁰ – »Vom Rythmus fortgetragen, drängte die Masse in alle Richtungen, sprang auf der Stelle oder rannte, um wilde Tanzreihen zu bilden. Die Frauen, bisweilen nahezu unverhüllt, ließen ihren Bauch kreisen, den Nabel zeigend und mit gierigen Zungen leckend.« Besonders die olfaktorischen und taktilen Erfahrungen, die zu denjenigen Sinneseindrücken gehören, bei denen die Körperwahrnehmung am unmittelbarsten ist, vermögen die Erinnerung an die Karnevalsszenen beim erwachsenen Ich-Erzähler zu reaktivieren: »Seules les odeurs et les vibrations me viennent encore clairement à l'esprit, sur-

8. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.

9. S. Kokis: *Le pavillon des miroirs*, S. 100.

10. Ebd., S. 100.

tout lorsque mes verres vides s'alignent tard dans la nuit. Le silence boréal du dehors laisse émerger quelque part le battement des tambours, la foule qui saute, très loin dans le fond de ma mémoire.«¹¹ – »Allein die Gerüche und Schwankungen kommen mir deutlich in den Sinn, vor allem wenn nachts meine leeren Gläser sich aneinander reihen. Draußen bringt die Stille des Nordens irgendwo das Schlagen der Trommler hervor, der springenden Menge, weit hinten im Gedächtnis.«

Die Präsenz des Grotesken in den synkretistischen religiösen Praktiken, bei denen die Körper der Tiere, der Menschen und der Pflanzen gleichermaßen involviert sind, erscheint dem Ich-Erzähler als positiv konnotierter Bezugspunkt und glückliche Erinnerung in seiner brasilianischen Vergangenheit:

Je visite avec une curiosité de connaisseur les boutiques d'articles pour le macumba, qui sont toutes plus riches que celles de mon enfance, plus parfumées et exotiques, comme si l'Afrique s'était déplacée ici pour continuer ses rites. Elles sont encombrées d'images peintes, primitives et criards, représentant des démons, de vieux esprits barbus, des animaux aux corps humanoïdes, des sorcières démodées aux allures de Vierge Marie. Les bottes d'herbes odorantes sont présentées pêle-mêle avec les rosaires et les crucifix, les carcasses d'animaux séchés, les peaux et les plumages de toutes sortes.¹² – Mit der Neugierde eines Kenners besuche ich die Läden mit Artikeln für den *macumba*, die alle viel reicher sind als die meiner Kindheit, duftender und exotischer, als habe sich Afrika hierher verlagert, um seine Riten fortzusetzen. Sie sind mit primitiven und schreienden Zeichnungen vollgestopft, die Dämonen darstellen, alte Geister mit Bart, Tiere mit menschenähnlichen Körpern, altmodische Hexen mit dem Ausdruck der Heiligen Jungfrau. Duftende Bündel von Kräutern werden hier und da mit Rosenkränzen und Kruzifixen angeboten, getrocknete Tiergerippe, Häute und Federn aller Art.

Chimärische Wesen bevölkern den Pantheon der synkretistischen Rituale, Tiere mit Menschenkörpern, Zauberinnen, die wie die Jungfrau Maria aussehen, Göttinnen, die die Attribute einer Sirene und der Jungfrau Maria in sich vereinen, wie die Wassergötin Yemanjá, der zu Ehren am Ende jedes Jahres ein Ritual an der Copacabana zelebriert wird:

D'autres présentaient leurs offrandes sur de petits bateaux ou des radeaux destinés à affronter les vagues de la plage. Pour qu'ils aillent loin, au large, pour se perdre dans la mer et rejoindre Yemanjá dans son royaume liquide. Déesse des mers, vierge de l'amour, sirène et Vierge Marie à la fois, goulue et tendre, insatiable et généreuse. Femme sensuelle aux cheveux noirs qui engouffrent, amoureuse jalouse à qui il faut rendre hommage

11. Ebd., S. 102.

12. Ebd., S. 261.

et demander protection. Femelle d'Ogum et mère éternelle.¹³ – Andere boten ihre Waren auf kleinen Booten oder Flößen, die die Strandwellen abhalten sollten, an. Um weit zu kommen, weit fort, um im Meer zu verschwinden und Yemanjá in ihrem flüssigen Königreich zu treffen. Göttin der Meere, Jungfrau der Liebe, Sirene und Jungfrau Maria zugleich, gierig und zart, unersättlich und großzügig. Sinnliche Frau mit schwarzen Haaren, eifersüchtige Geliebte, der Ehre zu erweisen und Schutz zu erbitten ist. Weib von Ogum und ewige Mutter.

Neben dieser durch Verkleidung und in der Ordnung des Ritualen erzeugten grotesken Körperkomik kennt *Le pavillon des miroirs* auch groteske Körper, die als Ergebnis der sozialen Situation in Bildern des Abfalls dargestellt werden. Diese Figuren, hervorgebracht durch eine Anarchie, die nur noch eine zer- und verstörende Wirkung hat, wird von Kokis ambivalent kommentiert, wobei der Übergang von den Abfällen zu den Menschen, die als Obdachlose in den Hinterhöfen vegetieren, als ein fließender dargestellt wird: »Ils sont comme des grosses boules de tissu et de papier dans chaque recoin, qui s'animent seulement pour écarter les rats autour de leurs sacs.«¹⁴ – »Sie gleichen großen Stoff- oder Papierknäulen, die in den Ecken liegen und nur lebendig werden, um die Ratten um ihre Tüten zu verscheuchen.«

Die Konfrontation mit den Bildern der Vergangenheit wird beim Ich-Erzähler zunächst durch das Malen ausgelöst. Sie führt zum Aufdecken einer traumatischen Spur, die in der bildnerischen und narrativen Bearbeitung des erwachsenen Ich-Erzählers eine therapeutische und eine ästhetische Erfahrung hervorruft, die ihren Niederschlag in den beschriebenen Bildern findet. Mit den Worten »Parfois c'est le carnaval, parfois le carême«¹⁵ – »manchmal ist es der Karneval, manchmal das Fasten« steckt der Ich-Erzähler den Themenbereich der Erinnerungsbilder ab. Er bezeichnet die sich windenden und verkrampfenden Körper, die auf der Leinwand entstehen, als Resultat eines höllischen Tanzes vor seinem inneren Auge, eines »fandango infernal«¹⁶.

Durch die Neuaneignung der brasilianischen Vergangenheit im künstlerischen Prozess erhält das Exilland eine andere Konnotation. In der sich formierenden inneren Geographie wird Kanada zum Gegenpol von Brasilien. Dem Gegensatz eines *imaginaire tropical* und eines *imaginaire septentrional* entspricht der von Anwesenheit bzw. Abwesenheit einer sinnlichen Dimension der Lebenswirklichkeit, eines »esprit sauvage«, der die Dimension des Mythischen kennt. Kanada wird als ein

13. Ebd., S. 316.

14. Ebd., S. 142.

15. Ebd., S. 16.

16. Ebd., S. 17.

Anti-Ort dargestellt, der unter dem Signum des Blutleeren, Erschlaff-ten steht:

Tout pue l'échec, l'insatisfaction, la déprime, et ce, malgré tout le temps libre dont ils disposent. [...] Conseillés par les nouveaux curés, en civil, ils efforcent, pudibonds, de cacher leurs érections et leurs éclats de rire. Leurs tavernes elles-mêmes n'existent plus, ces lieux de beuveries et de libertinage.¹⁷ – Alles stinkt nach Misserfolg, Unzufriedenheit, Frust, und das, trotz der ganzen freien Zeit, die sie haben. [...] Von den neuen Priestern, in Zivil, beraten, strengen sie sich, ganz prüde, an, ihre Erektionen und ihr Gelächter zu verbergen. Ihre eigenen Kneipen gibt es nicht mehr, jene Orte des Trinkens und der Freizügigkeit.

Brasilien dagegen wird zu einer Chiffre der entkommenen Hölle und zugleich zu einem Ort des wieder zu erlangenden Paradieses. Ange-sichts der von blutleerer Vernunft geprägten kanadischen Gesellschaft wird Brasilien als Ort der Unvernunft, der Krankheit und der Sinnlich-keit zu einem Antidot für das von den Prozessen der Modernisierung gezähmte, fahle Kanada.

Der Ich-Erzähler beschreibt sich in zunehmendem Maße als ein schimärenhaftes Wesen, das als »homme de nulle part«¹⁸ – »Mensch von nirgendwo« jegliche eindeutige Zuordnung verloren hat und des-sen Blick von der Wahrnehmung grotesker Körperlichkeit geprägt ist:

»J'ignorais alors que je verrais tous les nouveaux paysages à travers le kaléidoscope du Mangue, du carnaval et des murs suintants, vert-de-gris et saumâtre de la cour à déchets. Sans intention de revenir, je devenais donc un homme de nulle part.«¹⁹ – »Ich verstand deshalb nicht, dass ich all diese neuen Landschaften durch das Kaleidoskop des Mangue sehen würde, des Karnevals und der durchlässigen Mauern – unangenehm und mit dem Grünspan der Abfallhöfe überzogen. Ohne zurückkehren zu wollen, wurde ich zu einem Menschen von nirgendwo.«

In der Terminologie einer barocken Ästhetik, die vom Spiel der Ver-kleidungen und Täuschungen geprägt ist, beschreibt der Ich-Erzähler seine Kunstwerke als Produkt eines mentalen Übersetzungsprozesses, der Bilder von bizarrer Schönheit entstehen lässt: »La peinture n'est d'ailleurs que déguisement, tromperie et artifice. Tant pis, c'est là le lot de l'immigré; il n'a de langage que celui qu'il emprunte, pour montrer des choses qui ne sont pas montrables.«²⁰ – »Die Malerei ist im Übri-gen nur Verkleidung, Täuschung und Künstlichkeit. Aber egal, darin

17. Ebd., S. 275.

18. Ebd., S. 178.

19. Ebd.

20. Ebd., S. 63.

liegt das Los des Immigranten; er hat nur die Sprache, die er sich leiht, um Dinge zu zeigen, die nicht gezeigt werden können.«

Claudia Ortner-Buchberger

