



EVA ERDMANN (Hg.)

DER KOMISCHE KÖRPER

Szenen – Figuren – Formen

[transcript]

Der komische Körper

EVA ERDMANN (Hg.)
Der komische Körper
Szenen – Figuren – Formen

[transcript]

Gedruckt mit der freundlichen Förderung und Unterstützung des Hochschul- und Wissenschaftsprogramms des Bundes und der Länder, der Philosophischen Fakultät der Universität Erfurt sowie des Deutschen Frankoromanistenverbandes



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Redaktion: Claudia Benneckenstein, Franziska Wein, Erfurt
Satz: digitron GmbH, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-164-7

Inhalt

Vorwort

7

THEATER UND PROSA DER KOMIK

Schwank 11 | Bucklige und Possenreißer. Narrenfeste im frühen katalanischen Theater 17 | Wanderbühne 25 | Text und Körperwelt 1610-1625 31 | Spanischer Schelmenroman 39 | Ragotin oder: Was ein komischer Körper im *Roman comique* alles aushalten muss 46 | Die Lustige Person oder Das Komische als Rollenfach 52 | Dario Fo: Mit Wörtern, Lauten und Gesten die Welt umkehren 59 | Das Quebecer Theater der Gegenwart 65

SZENEN UND ROLLEN DES KOMISCHEN KÖRPERS

Der moderne Körper der französischen Farce 73 | Teufel im französischen Theater des Spätmittelalters 77 | Der *badin* der Farce 83 | Die Kochszene im Luzerner Wilhelmsspiel (1596) 89 | *Comico dell'arte* – Stegreifschauspieler 95 | Hanswurstdiade 100 | Bauern 106 | Capitano 110 | Frauen als komische Erziehungsobjekte in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und Shaws *Pygmalion* 116 | Gespenster 124 | »One Fat Englishman«: Humor als Grenze des Komischen 130 | Grotesktänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf der Bühne 137

DER KOMISCHE KÖRPER

Grotesker und komischer Körper. Für ein performatives Körperkonzept 145 | Fuß – Taille – Auge. Europäische Körper/Geschichte(n) der schönen Frauen von Lima 153 | Cyranos Nase. Eine Übertreibung 162 | Oralität, Bewusstsein, Schreiben. Rose Cellis *Comme l'eau* (1930) 170 | Der heilige Magen: Sancho Panza 177 | Becketts Fußzeug 186 | Der Körper im Dreck 195

DIE SPRACHEN DES KOMISCHEN

Die Körpersprache der *commedia dell'arte* 205 | Improvisation in der *commedia dell'arte* 212 | Zur symbolischen Verfasstheit komischer Körper. Thomas Corneille: *Le geolier de soy-mesme* (1656) 220 | Komik des Sprachkörpers. Corneilles *Le menteur* und die Komik des Verses 230 | Witz 238 | Wiederholung 247

EPOCHEN UND DIE STILE DER KOMIK

Feliciano Enríquez de Guzmán's entreactos. Groteske Körperkomik im spanischen Barock 255 | Ruzante 261 | *Le tiers livre* und *Le mariage forcé* 265 | Mirandolinas *lazzi* 270 | Tarchettis Gedicht *Memento!* als Groteske. »Labbro profumato« und »bianco teschio« 281 | Totò 287 | Monty Python's *Flying Circus* 294 | Die Comics von Claire Bretécher 300 | Der Akrobat und der Clown. Über Komik und Körperlichkeit bei Valère Novarina 305 | Karneval und Favelas: Groteske Körperlichkeit in Sergio Kokis' *Le pavillon des miroirs* 312

Autorenverzeichnis

321

Abbildungsnachweise

324

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt eine Reihe von Beiträgen, die auf sehr unterschiedliche Weisen einen Blick auf den komischen Körper werfen. Es handelt sich um Körper, die entweder ein Lachen hervorrufen oder ein Befremden verursachen – und manchmal beides zugleich bewirken. Die vorliegenden Beiträge fassen die komische Körpergestalt und einzelne ihrer Teile wie den Fuß und die Nase entweder ausschnittshaft-szenisch ins Auge oder zusammenfassend und gattungsbezogen; oder sie beleuchten analytisch und theoretisch einzelne Szenen des komischen Körpers; die Beiträge beziehen sich auf eine Zeitspanne, die vom frühen Mittelalter bis ins späte 20. Jahrhundert reicht, und sie stellen Szenen und Texte aus verschiedenen Literaturen, Filmen und Bildern in ihren Mittelpunkt, aus der italienischen Tradition – insbesondere freilich der *commedia dell'arte* – ebenso wie aus der spanischen, der deutschen, der englischen sowie der französischen Literatur- und Kulturgeschichte. Um die Sprachenvielfalt nicht gänzlich zu tilgen, wie sie in dem überwiegenden Teil der untersuchten Quellen und Primärliteratur vorliegt, werden in diesem Band vor den Übersetzungen die originalsprachlichen Zitate aufgenommen. Die fremdsprachlichen Zitate wurden – sofern sie nicht anders nachgewiesen wurden – von den Autoren der Beiträge übersetzt.

Die Idee für diesen Band ist hervorgegangen aus einer Arbeit zur Komik des Körpers im französischen Theater des 17. Jahrhunderts, das vor allem als das *grand siècle* der klassischen Tragödie gelten muss, die freilich keineswegs komisch war. Gelang es in der Hochphase der französischen Klassik lediglich an deren zeitlichen Rändern, eine Komik des Körpers programmatisch szenisch zu etablieren – vor der zensurierenden Kulturpolitik Richelieus zum Beginn des Jahrhunderts und mit dem Erfolg des *Illustren Theaters* von Molière am Hofe Ludwig XIV zu seinem Ende hin –, bleibt also die inszenierte *Komik des Körpers* in der Hochphase der französischen Tragödie ein zeitlich begrenzbares Phänomen, so lässt sich im Gegensatz dazu der manchmal völlig unfreiwillige *komische Körper* weder zeitlich einschränken noch auf einzelne Figuren wie den Harlekin, den Narren oder den Spaßmacher, die noch zum späten Mittelalter gehören, fixieren: komische Körper sind in der kulturgeschichtlichen Überlieferung omnipräsent – nicht nur auf

der Bühne der Theatergeschichte. Denn im Unterschied zur *Komik des Körpers*, wie sie in einer bestimmten Zeit ausgeprägt wurde, beinhaltet der *komische Körper* auch solche Formen des Andersartigen, die mit dem Lachen, dem Lustigen oder dem Lächerlichen vorerst nichts zu tun haben und ebenso nur das Bizarre und Seltsame allein betreffen können. Schließlich fördert gerade der zweifache Sinn von »komisch« den Zusammenhang des Komisch-Befremdlichen mit dem Komisch-Lachhaftem zu Tage und verweist damit auf die Aspekte des Verlaehens der Fremdheit und des Prozesses der Entfremdung im Lachen. Neben dem »guten« und befreienden Lachen über den Scherz hat auch ein »häßliches« Lachen – über das »Lachobjekt« – seine feste Tradition.

Die Beschäftigung mit der randständigen, »klassischen« Komik des *grand siècle* von Corneille und Racine bis Molière führte zu einem Repertoire des Körperwitzes und dadurch wie von selbst zu modernen Formen des komischen Körpers und zu den zeitgenössischen Narren, die bis heute in allen Medien präsent sind: zur clownesk anmutenden Gestikulation der Übertreibung eines Roberto Benigni in seinen Kinofilmen, zur stoischen Komik der Untertreibung bei Wladimir und Estragon im Theater oder zu den parodistisch boshaften Spott-Einlagen des TV-*comedy-masters* und selbsternannten »Meisters der Körperbeherrschung« Harald Schmidt. Es entstand aus der Untersuchung der Komik des Körpers des französischen 17. Jahrhunderts ein Überschuss an komischen Körpern, für den dieser Sammelband einen neuen Rahmen bildet und ein durch die Jahrhunderte vergleichendes Tableau herstellt.

Es gibt schließlich einen konkreten Anlass, für eine Vielzahl von Beiträgen verschiedener Disziplinen einen thematischen Rahmen zu schaffen, der vor allem das Theater berühren sollte: die bevorstehende Emeritierung von Professor Konrad Schoell, dessen zentraler Arbeitsschwerpunkt auf dem französischen Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart liegt.

Das vorliegende Kaleidoskop komischer Körper ist kein Lexikon, denn es lässt Lücken und spart epochemachende Formen des komischen Körpers aus. Es versammelt jedoch Beiträge von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die den komischen Körper aus jeweils verschiedenen Perspektiven in den Blick nehmen und ihre Skizzen und Aufsätze zu diesem Emeritierungsgeschenk beigesteuert haben. Darum ist dieser Band Konrad Schoell nicht nur gewidmet, vielmehr sind die Beiträge ausschließlich für ihn geschrieben und gesammelt worden.

Eva Erdmann

Theater und Prosa der Komik



Schwank

1. Rebus conspectis secul Non satiantur oculi, Aures sunt in hominibus Amicae novitatibus.	Die Augen werden nicht befriedigt durch das, was wir in der Welt erblicken, und die Ohren des Menschen lieben Neuigkeiten.
2. Ad mensam magni principis Est rumor unius bovis, Praesentatur ut fabula Per verba jocularia.	Am Tisch eines hohen Fürsten spricht man von Unibos. Die Geschichte soll in spaßigen Worten präsentiert werden.
3. Fiunt cibis convivia, Sed verbis exercitia. In personarum dramate Uno cantemus de bove.	Bei Gastmählern sollen nicht nur sprachliche Übungen stattfinden: In theatralischer Rollenverteilung wollen wir von dem mit dem einen Ochsen singen.

In diesen Anfangsstrophen der lateinischen Schwankerzählung *Versus de Unibove*¹ aus dem 10. bis 11. Jahrhundert findet sich der bislang älteste bekannte Hinweis auf eine Dramatisierung von Schwänken.² Die Aufführung, bei der die Körper der Schauspieler den Schwankhelden und seine Kontrahenten physisch präsentieren, wird hier als eine Steigerung gegenüber dem rein verbalen Vortrag begriffen: Augen und Ohren erfahren Neues und Erfreuliches.

Die Erscheinungsform des dramatischen Schanks ist weit älter als die terminologische Verwendung des Begriffs. Mittelhochdeutsch *swanc* bezeichnet eine schwingende Bewegung, einen Streich, auch einen neckischen Einfall oder die Erzählung eines solchen.³ Seit dem

1. »Versus de Unibove«, in: Jacob Grimm/Andreas Schmeller (Hg.): *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, Göttingen: Dieterich 1838, S. 354–383, hier S. 354f.

2. Vgl. Erich Straßner: *Schwank*, Stuttgart: Metzler 1978 (2. Auflage), S. 103.

3. Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Stuttgart: Hirzel 1992, Bd. 2, Sp. 1334f.

15. Jahrhundert ist *swanc* auch als ein literarischer Terminus für eine scherzhafte Erzählung in Vers oder Prosa belegt. In die Terminologie des Dramas aber geht der Schwank erst im 19. Jahrhundert ein, und zwar als konkurrierender Begriff zur Posse, die er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verdrängt. Beide Begriffe bezeichnen leichte Lustspiele.

Gegen den Regionalismus und die Einmaligkeit der Handlung in der Posse setzt der Bühnenschwank eine Allgemeingültigkeit des typisierten Schwankhelden (des »gestandenen Bürgers« in ohnmächtiger Lage) und eine ständige Fortsetzbarkeit des aus Situationskomik lebenden Schlagabtausches, welcher sich vornehmlich als ein Geschlechterkampf gestaltet und auf die Bloßstellung des anderen zielt.⁴ Wenn der lokale Handlungsraum der Posse im Schwank »zum innerfamiliären zusammengeschnürt« ist, so Volker Klotz, bedeute dies zugleich eine Entpolitisierung.⁵ Dem Bühnenschwank wird nicht zuletzt deshalb oft Flachheit vorgeworfen: »Unter Vermeidung jeder Daseinsproblematik [...] erstrebt er kein tiefwirkendes und nachhaltiges Kunsterlebnis, sondern allein harmlose Unterhaltung für ein anspruchsloses Kleinbürgertum.«⁶

Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dramatisierungen von Schwänken und Schwankmotiven werden in der Forschung meist nur kurz erwähnt, als »Vorläufer des dramatischen Schwanks«⁷ oder als Sonderformen, die sich »an den Rändern« an den epischen Schwank anschließen,⁸ bzw. als »bühnenmäßige Fassung eines epischen Vorbilds«.⁹ Die wiederholt konstatierte Unmöglichkeit aber, den Schwank des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als eine literarische Gattung zu umreißen – Max Lüthi bezeichnet den Schwank »als eine Möglichkeit jeder Gattung«¹⁰, Hanns Fischer als »nur eine stoffliche Qualifikation«,¹¹ Erich Straßner als eine vorliterarische Form, die sich fremder Formen bediene¹² – sollte es verbieten, die dramatischen

4. Vgl. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1980, S. 151-184.

5. Ebd., S. 183.

6. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001 (8. Auflage), S. 741f.

7. Monika Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank. Studien zu einer Vorform trivialer Literatur*, Innsbruck: Institut für Germanistik 1987, S. 16.

8. Vgl. Norbert H. Ott: »Schwank«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995, Sp. 1616-1619, hier Sp. 1616.

9. E. Straßner: *Schwank*, S. 6.

10. Max Lüthi: *Märchen*, Stuttgart: Metzler 1990 (8. Auflage), S. 13.

11. Hanns Fischer: *Studien zur Märendichtung*, Tübingen: Niemeyer 1983 (2. Auflage), S. 101, Anm. 16.

12. E. Straßner: *Schwank*, S. 8.

Schwänke allzu scharf von den epischen zu trennen, zumal wenn das Augenmerk auf eine Zeit gerichtet wird, zu welcher der Begriff »Schwank« auch für die epischen Erscheinungsformen noch nicht terminologisch gefestigt ist. Klaus Hufeland bemerkt, dass die Gattungen Fastnachtspiel und Posse den Schwankstoffen ebenso entgegen kommen wie die Anekdotenprosa oder das Märe,¹³ und Herbert Herzmann anerkennt, dass die Formtypen des erzählenden Schwanks auch für den dramatischen relevant seien.¹⁴

Der epische Schwank lässt sich definieren als eine meist einsträngig geführte, aus Situationskomik und Wortwitzen gespeiste, das Derbe und Drastische nicht meidende Erzählung, die oft in einer überzogen dargestellten Alltagswelt situiert ist, Konflikte und Unzulänglichkeiten menschlichen Zusammenseins präsentiert und auf eine Pointe zusteuert, die zumeist im Sieg des Schlaupens oder Rücksichtsloseren besteht. Das Hauptgewicht liegt dabei weniger auf dem einen Helden¹⁵ (wie im dramatischen Schwank des 19. Jahrhunderts) als auf der Listhandlung. Ausgehend von dieser hat Hermann Bausinger verschiedene Formtypen des epischen Schwanks bestimmt:¹⁶ Er sieht die Schwankhandlung als einen »Wettkampf« zwischen zwei Parteien, meist Einzelpersonen. In zwei aufeinander folgenden Aktionen werde das Gefälle, das meist zu Beginn zwischen den beiden Parteien bestehe, entweder verschärft (»Steigerungstyp«) oder ausgeglichen bzw. umgekehrt (»Ausgleichstyp«). Dabei können entweder beide Aktionen von einer Partei ausgehen (Typus »Übermut«) oder aber jede von einer anderen (Typus »Revanche«). Die seltenen »Schrumpftypen« verzichten auf die zweite Aktion ganz. Ebenfalls selten ist der »Spannungstyp«, bei welchem ein Faktum von den beiden Parteien unterschiedlich gedeutet wird, ohne dass die dadurch entstehende Spannung aufgelöst würde.

Im Gegensatz zum dramatischen Schwank des 19. Jahrhunderts ist im epischen Schwank des Mittelalters und der Frühen Neuzeit der Held und Sympathieträger der Gewitzte – unabhängig von der ethischen Qualität seiner Handlungen. Dies bedeutet aber nicht, dass der epische Schwank bestehende Moralvorstellungen brechen wollte; das

13. Vgl. Klaus Hufeland: *Die deutsche Schwankdichtung des Spätmittelalters. Beiträge zur Erschließung und Wertung der Bauformen mittelhochdeutscher Verserzählungen*, Bern: Francke 1966, S. 17.

14. Vgl. Herbert Herzmann: »Schwank₁«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: de Gruyter [im Druck].

15. Vgl. M. Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank*, S. 91.

16. Vgl. Hermann Bausinger: »Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen«, in: *Fabula* 9 (1967), S. 118-136.

Ziel der meisten Schwänke scheint es vielmehr zu sein, gültige Normen zu verfestigen oder zu restituieren – durch ein Lachen über Normabweichungen.¹⁷ Ein unmoralischer Held kann auch die Schwächen einer Gesellschaft aufdecken, die einen solchen hervorkommen lässt.

Normabweichungen nicht nur erzählerisch, sondern auch sichtbar auf der Bühne zu präsentieren – und das ohne die Möglichkeit einer Rezipientenleitung durch einen vermittelnden Erzähler –, ist ein eher heikles Unterfangen, da der Normverstoß, gerade auch wenn er an eine Sympathiefigur gebunden ist und ungestraft bleibt, eine durchaus subversive Wirkung haben kann. Gerade in dieser Gefährlichkeit liegt der besondere Reiz einer Dramatisierung von Schwänken.

Dem Schwank kommt in den Anfängen des weltlichen Schauspiels in Deutschland eine bedeutende Rolle zu. Sowohl beim ältesten als auch beim größten weltlichen mittelalterlichen Schauspiel in der Volkssprache – dem *St. Pauler Neidhartspiel* und dem *Großen Neidhartspiel* – handelt es sich um dramatisierte Schwänke; das bedeutendste Genre des weltlichen Spiels, das Fastnachtspiel, speist sich weitgehend aus Schwänken und Schwankmotiven;¹⁸ auch der als Begründer der humanistischen Komödie in Deutschland gefeierte Johannes Reuchlin verarbeitet in seinen Werken nicht etwa klassische Komödien- sondern Schwankstoffe. Exemplarisch seien im Folgenden zwei der genannten Texte vorgestellt.

Das *St. Pauler Neidhartspiel*¹⁹ bringt den häufig tradierten Veilchenschwank auf die Bühne – in einer auffällig einseitigen Perspektive:²⁰ Die Herzogin verspricht dem Ritter, der das erste Veilchen finde, ihre Minne. Neidhart findet es, deckt es mit seinem Hut ab und holt die Herzogin herbei – die beim Blick unter den Hut entsetzt aufschreit und Neidhart verflucht. Offensichtlich ist das Veilchen ausgetauscht worden. Obgleich eine Gegenpartei, welche diese Tat vollzogen hätte, nicht aufgetreten ist, weiß Neidhart sogleich, wen er zu beschuldigen habe:

17. Vgl. M. Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank*, S. 358; E. Straßner: *Schwank*, S. 98.

18. Zum Nebeneinander von epischem Schwank und Fastnachtspiel bei Hans Sachs vgl. Ingeborg Glier: »Hans Sachsens ›Schwänke‹«, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1993, S. 55–70, hier S. 64f.

19. »Das St. Pauler Neidhartspiel«, in: John Margetts (Hg.): *Neidhartspiele*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 11–16.

20. Vgl. Hildegard Elisabeth Keller: »Inversion des Veilchens. Ein Vergleich zwischen dem *St. Pauler Neidhartspiel* und dem *Grossen Neidhartspiel*«, in: Alexander Schwarz/Laure Abplanalp Lüscher (Hg.): *Textallianzen am Schnittpunkt der germanistischen Disziplinen*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 2001, S. 333–350, hier S. 339.

die Bauern. So wendet er sich drohend an diese (oder an das Publikum),²¹ er werde ihnen die Beine abschlagen.

Die aus adeliger Sicht entsetzliche Tat soll bestraft werden; eine Sympathie mit der anderen Partei ist aufgrund von deren Ausblendung fast ausgeschlossen, und wo sie doch vorhanden sein sollte, wird sie mit Strafe belegt. An der Oberfläche zielt dieses Spiel fraglos darauf, bestehende Normen, die Ständehierarchie, festzuschreiben. Betrachtet man das Spiel allerdings unter dem Gesichtspunkt der Schwankstruktur, wird das Bild ambig. In einem ersten Streich wird Neidhart von einem unsichtbaren Gegner überlistet. Als Revanche richtet er sich gegen einen Gegner, der (wenn es die Regie so will) weiterhin unsichtbar sein kann, was auf einen »Steigerungstyp Revanche« zielen und damit Neidhart zur verlachten Gestalt machen würde. Bleiben die Bauern nicht unsichtbar und wird ihre Bestrafung tatsächlich vorgeführt, liegt zwar rein oberflächlich ein »Ausgleichstyp Revanche« vor, der Gefoppte aber, der nach gelungener List der Gegner nicht zu einer Gegenlist, sondern zu roher Gewalt greift, vermag nicht so recht die Sympathie zu gewinnen, die einem Schwankhelden zukommt. Versteckt scheint hier ein subversives Element auf.

Johannes Reuchlins erster Komödie, dem *Sergius vel Capitis Caput* (1496),²² blieb wegen der darin enthaltenen politischen Kritik die Aufführung vor dem Literaturzirkel (*sodalitas litteraria*) im Haus Johannes Dalbergs untersagt. Als bittere Komödie »plena [...] nigri salis et acerbitalis«²³ – »voll von schwarzem Salz und Bitterkeit« ist sie beschrieben worden. Sie richtet sich gegen den Augustinermönch Konrad Holzinger, den Reuchlin 1488 wegen Amtsanmaßung, Schwarzkunst und unzüchtiger wie krimineller Umtriebe hatte festnehmen lassen, der aber 1496 mit dem Regierungsantritt Eberhards d.J. als Rat des Grafen in eine der mächtigsten Positionen im Land aufgestiegen war.

Im Zentrum der Handlung steht eine *sodalitas* von leichtlebigen Freunden. Zu ihnen kommt ein Gast, Buttubatta, der behauptet, in seinem Beutel einen Schatz zu tragen. Auf heftiges Drängen der Freunde hin zeigt er schließlich diesen vor: einen halbverwesten Menschenkopf.

21. Vgl. Konrad Gusinde: *Neidhart mit dem Veilchen*, Breslau: Univ. Diss. 1899, S. 26.

22. Johannes Reuchlin: »Sergius vel Capitis Caput«, in: Hugo Holstein (Hg.): *Johann Reuchlins Komödien. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Schuldramas*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1888, S. 108–126. Zu den Dramen Reuchlins vgl. meine Habilitationsschrift *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum* (in Vorbereitung), Kap. 8.2.

23. Philipp Melanchthon: »De Capnone Phorcensii«, in: Karl Gottlieb Bretschneider (Hg.): *Corpus Reformatorum*, Bd. 11. Halle: Schwetschke 1843, Sp. 999–1010, hier Sp. 1004f.

Die Freunde raten ihm, den Kopf als Reliquie zu präparieren, um dann mit ihm und einer erfundenen Geschichte den einfachen Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen. Gesagt, getan. Sobald der Schädel präpariert ist, erweisen die Freunde der »Reliquie« Reverenz und wollen mehr über den »Heiligen« erfahren. Buttubatta bezeichnet ihn als »[C]aput omnium mortalium dignissimum«²⁴ – »das würdigste Haupt aller Sterblichen« und »capitis caput«²⁵ – »Haupt des Hauptes«, den eigentlichen Herrscher im Land, der »principem regit trahitque quo cupit«²⁶ – »den Fürsten beherrscht und ihn in die Richtung zieht, in die er will«. Endlich erklärt er, es sei der Schädel des Apostaten Sergius, der, nachdem er sein Kloster verlassen habe und zum Islam übertreten sei, seine ehemaligen Glaubensgenossen elend verfolgt habe und auch heute noch alle Gläubigen hasse. Die Freunde reagieren entsetzt, schämen sich für ihre frühere Verehrung der »Reliquie« und verfluchen den Schädel wie den, der ihn herbei gebracht hat. Buttubatta erwidert befriedigt:

Factum bene est, calvuntur hac calvaria,
 Quicunque spem locant in hanc calvam cavam.
 Egi meum officium, sodales optumi.
 Ludos leves meo cavillo callide
 Vobis videntibus attuli. Id licuit mihi.²⁷
 – Es ist wohl getan. Durch diesen Schädel werden
 alle die getäuscht, die ihre Hoffnung in diesen hohlen Schädel setzen.
 Ich habe meine Aufgabe erfüllt, beste Freunde.
 Ich habe euch durch meine gewitzte Neckerei
 ein leichtes Spiel vor Augen gebracht. Das stand mir an.

Das Motiv des falschen Reliquienkopfes ist ein altes Schwankmotiv, wie es z.B. auch der Stricker in seinem Schwankbuch *Pfaffe Amis* verwendet. Neu aber ist die Wendung, die das Geschehen hier nimmt. Die List der Freunde schlägt, noch bevor die zu Überlistenden auftreten können, gegen sie selbst zurück. Als eigentlicher Schwankheld wird nun der hohle Schädel kenntlich, der zuvor nur ein lebloses Werkzeug der List gewesen war. Der fragmentierte Körper des Titelhelden erhält nun eine aktive Rolle und offenbart seine maliziöse Überlegenheit: eine ungewöhnliche Variante des »Ausgleichstyps Revanche«. Mit den überlisteten Freunden soll sich das Publikum, die *sodalitas*, selbst identifizieren – und mit ihr die (württembergische) Gesellschaft. Der

24. J. Reuchlin: »Sergius vel Capitis Caput«, V. 289, 293.

25. Ebd., V. 244.

26. Ebd., V. 325.

27. Ebd., V. 483-487.

Schwank will ihr einen Spiegel vorhalten und ihr zeigen, wie sie sich selbst eine Falle gestellt und welchen Normverletzer sie zur Macht kommen lassen hat.

Dramatische Schwänke können, wie aus diesem Beispiel hervorgeht, im 15. und 16. Jahrhundert durchaus politischen Intentionen folgen; sie sind weit von den dramatischen Schwänken des 19. und 20. Jahrhunderts entfernt und stellen eine wirkungsmächtigere Variante der epischen Schwänke mit großem satirischen und karnevalesken Potenzial dar. Als solche richten sie sich nicht nur an ein »anspruchsloses Kleinbürgertum«, sondern finden auch Anklang beim Adel und bei der Bildungselite.

Cora Dietl

Bucklige und Possenreißer.

Narrenfeste im frühen katalanischen Theater

Die ältesten Belege für das Auftreten von Figuren, die im festlichen Zeremoniell durch einen Buckel entstellt sind, stehen im Zusammenhang mit den *libertatis decembris*. In diese Zeitspanne spielerischer Ausgelassenheit von Anfang bis Ende Dezember fallen außer den Festen des Heiligen Nikolaus (6. Dezember) und der Christnacht (25. Dezember) drei nachweihnachtliche Feste von besonderer Bedeutung: das Fest der Diakone am 26. Dezember (Stephanustag), das Fest der Presbyter am 27. Dezember (Tag des Johannes des Täufers) und das Fest der Chorknaben am 28. Dezember (Tag der Unschuldigen Kinder). Diese Feste reichten bis in die *calendas ianuariis* bzw. Neujahr hinein, bei denen die biblische Verheißung der Erhöhung der geistlich Armen zweifache Gestalt annahm: zum einen in den *festa stultorum, fatuorum* oder *follorum*, den Narrenfesten und zum anderen in den *asinaria festa*, dem Eselsfest. Dies waren die Feste der Subdiakone (1. oder 6. Januar), die der Woche der Bärtigen (Hl. Maurus und Hl. Paulus Eremita, 15. Januar; Hl. Antonius Eremita, 17. Januar) und der Fastnachtszeit vorausgingen. Sie fallen in eine landwirtschaftliche Ruhephase, welche die Agrargesellschaften nutzten, um die sozialen Bande durch gemeinschaftliches Feiern zu stärken. Bestimmt wurde diese Zeit durch den saturnalischen Geist der Umkehrung der Rollen und sozialen Funktionen, durch die Verkleidung und die auf kurze Zeit verliehene Autorität.

Bei den Römern gipfelten die Saturnalien am 23. Dezember im bedeutendsten kosmischen Ereignis des Jahres: in der Wintersonnwende, dem Beginn des Aufstiegs der Sonne und des länger werdenden

Tages. Für die Dauer dieser Feste, dem Inbegriff der Erhöhung der Schwachen, blieben jegliche Ausschreitungen ungeahndet, ein alter Brauch, der im Mittelalter von der Kirche als Ausdruck der Demut der kirchlichen Würdenträger gegenüber dem niederen Klerus, den Subdiakonen und Ministranten übernommen wurde. Von den vielfältigen Festregnatoren der Lachkönige, Kinderherrscher, Affenmonarchen und Tierpotentaten haben die Schulbischofe und Kinderäbte in katalanischen Klöstern wie Montserrat und Lluch weiterhin Geltung. Die Ernennung des kleinen Bischofs oder Abtes erfolgte am Tag des Heiligen Nikolaus, dem Schutzpatron der Chorknaben. An diesem Tag wurden dem Kinderbischof Mitra, Ring und Bischofsstab verliehen und er ernannte seine Kurie (Erzpriester, Erzdiakon und Generalvikar). Der Amtsantritt erfolgte am Tag des Heiligen Evangelisten Johannes (27. Dezember) und das Pontifikat umfasste die auf den Tag der Unschuldigen Kinder folgende Woche, in der der Bischof und sein Gefolge tanzend in die Kirche einzogen, Asche und Schmutz verstreuten, die Gemeinde mit Eselsschwänzen besprengten, ausgelassene Lieder anstimmten, die Messfeier parodierten und Spottpredigten verlasen. Viele dieser Zeremonien hierarchischer Umkehrung, die in kirchlichen Kreisen praktiziert wurden, bedienten sich der Vortäuschung einer Deformierung, um zur Unterhaltung der Beteiligten und der Zuschauer beizutragen.

Weitere Praktiken aus diesem Festkreis sind aus den Verboten zu erkennen, die ab dem 16. Jahrhundert anfangen sich durchzusetzen. In Girona wird 1539 die traditionelle Verpflichtung der Chorherren und Presbyter verboten, durch den Kinderbischof die Konfirmation zu erhalten, bei der sich der zum Bischof ernannte Chorknabe durch einen kräftigen Backenstreich für das vergangene Jahr voll Zucht und Gehorsam rächen konnte. Das Verbot besagt ferner:

[...] no sie algú de dita Isglésia que tir nates a terra, sendra ni altra immundícia, ni es fassen caure los uns als altres, ni aporten dit Bisbató ballant per la Isglésia, ni fassen lo dia dels Innocents ni altres dies desfressos, ni mudances de sonades de Evangelis, Epístoles ni Psalms [contrafactes musicals] ni altres insolències ni desòrdens.¹ – [...] dass niemand in besagter Kirche Rahm, Asche noch sonstigen Unrat auf den Boden werfe, noch dass einer den anderen umstößt, noch dass der besagte Bischof im Tanz durch die Kirche geführt wird, noch dass weder an dem Tag der Unschuldigen Kinder noch an anderen Tagen Maskeraden abgehalten werden, noch Evangelien, Episteln oder Psalmen zur Unterhaltung benutzt werden, noch sonstige Entgleisungen und Störungen der Ordnung stattfinden.

1. Josep Romeu (Hg.): *Teatre català antic*, 3 Bde., Barcelona: Curia 1994, Bd. 1, S. 252-253.

Angesteckt durch den Aufruhr der Jüngsten, lockerte sich auch bei den Erwachsenen die Disziplin, und es wurde nötig, zu verbieten,

[...] com sien en les cadires no stiguen ajaguts ni recolsats tenint-se lo cap ab les mans, ni tinguen los peus sobre los banquetes, ni sobre alguns llibres, ni isquen aflatats y ab ímpetu del cor, ni tinguen les capes de cor plegades devant, ans les tinguen baxes fins a terra, cobrint los peus.² – [...] auf den Stühlen zu liegen, noch den Kopf in die Hände zu stützen, noch mit den Füßen auf Bänke oder Bücher zu treten, noch den Chor im Eilschritt zu verlassen, noch das Chorgewand vorne zusammenzuraffen, sondern es so zu tragen, dass es bis zum Boden reicht und die Füße bedeckt.

Am Stephanustag, der den Diakonen gewidmet war, wurden wie zu anderen Festen der hierarchischen Umkehrung die Dienenden geehrt. Den jungen Diakonen war üblicherweise der untere Teil des Chors zugeweiht, und sie waren mit den materiellen Arbeiten betraut. In gewisser Weise ermöglichte dieser Tag es ihnen, sich gegenüber den mächtigen Chorherren zu behaupten.

Aus der katalanischen Kulturgeschichte sind Belege über festliche Spektakel im Kircheninneren überliefert, die oft profane Elemente enthielten und die nach anfänglicher Duldung in einer Zeit der Freizügigkeit und Rollenumkehr jedoch zunehmend Zurechtweisungen und Verbote nach sich zogen. So wissen wir, dass 1360 in Vic Spiele und Prozessionen anlässlich der Feste des Heiligen Stephanus und des Heiligen Johannes veranstaltet wurden, bei denen zahlreiche Exzesse wie das Mitführen von Pferden, Mauleseln oder Stieren in den Kreuzgang der Kathedrale belegt sind. Aus derselben Zeit führten die Diakone, mit roten Umhängen bekleidet, in der Kathedrale von Girona eine *Representatio Martirii Beati Stephani* auf.³ In der von Barcelona wurden 1413 Bühnengerüste auf Fässern für ein Stephanusspiel aufgebaut. Zur Herstellung der bei der Steinigung verwendeten Geschosse benötigte

2. J. Romeu (Hg.): *Teatre Català antic*, Bd. 1, S. 252–253. In den Klöstern von Montserrat und Lluc besteht dieser Brauch in den Feiern des Kinderbischofs und der Predigt der *calenda* fort, wenn auch der Inhalt der Reden sehr gemäßigt ist. Noch vor kurzem wurden diese Feste in vielen Orten gefeiert: In Móra d'Ebre, zum Beispiel, stellte sich ein nachlässig gekleideter Junge hinter den die Messe zelebrierenden Priester und ahmte dessen Bewegungen in grotesker Manier nach. Erhob der Priester den Kelch bei der Wandlung, so hielt der Junge eine Feldflasche in die Höhe, aus der er einen großen Schluck Wein nahm. In Capçanes besprenkte eine Gestalt, die der »Unschuldige« genannt wurde, die Gläubigen während der Messe mit Weihwasser und ließ sie beim Friedensgruss einen Kürbis und ein Stück verkohlten Kork küssen, vgl. Joan Amades: *Costumari català*, Bd. 1, Barcelona: Salvat Editors-Edicions 62 1950, S. 234–242.

3. Vgl. Richard B. Donovan: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1958, S. 128–129, hier S. 117.

man »farine per fer angrut y ayguecuyt y blanch« – »Mehl für den Kleister und Leim und Weiß«.⁴ Laut einem Ritualbuch (*consueta*) von 1511 aus der Kathedrale von Mallorca wurde der Protomärtyrer von einem mit einer Dalmatik bekleideten Diakon dargestellt, der das Gesicht verhüllt hatte und eine weiße Kerze und ein Buch in den Händen hielt. Begleitet von zwei Presbytern, mit roten Kerzen, schritt er unter dem goldenen Baldachin, der von vier Presbytern in lila Ornat getragen wurde, und dem zwei Trompetenbläser vorausgingen.⁵ Die ausgeschmückte Epistel (»epistola farcida«) über den Protomärtyrern mit lateinischen und katalanischen Textpassagen wurde zu der Melodie des Hymnus *Veni creator* gesungen. Das älteste katalanische Textbeispiel stammt aus dem 13. Jahrhundert und ist in einer Handschrift aus Ager überliefert.⁶ In ähnlicher Weise wurde das Fest des Evangelisten Johannes gefeiert, der von einem weißgekleideten Presbyter dargestellt wurde, dessen Gesicht mit weißer Seide verhüllt war und der in den Händen einen Palmzweig, ein Buch und eine Kerze trug. Begleitet wurde er von Johannes dem Täufer im Fellumhang mit einem Bastgürtel und Bastschuhen, einem Kreuz und einem Lamm in den Händen.⁷

Möglicherweise lassen sich die romanischen Wandmalereien aus der Kirche St. Johannes von Boí (um 1100, heute im *Museu Nacional d'Art de Catalunya*) mit Hinblick auf die Festlichkeiten der Dezemberfreiheiten deuten. Sie bieten ein erstaunliches und ungewöhnliches ikonographisches Programm.⁸ Nach dieser Deutung befänden sich auf der Südseite des Kirchenraumes, der wie auch der Ostseite die positive Symbologie zukam, die Szenen der Feiern des 26. Dezember: die Darstellung des Martyriums des Heiligen Stephanus, nach den ausgeschmückten Episteln mit der dramatischen Steinigung. Auf der Nordseite, dagegen, die wie auch die Westseite die Symbolik der Kälte kennzeichnete, wurden die Szenen der an den darauffolgenden Tagen stattfindenden Feiern dargestellt. Am 27. Dezember, dem Tag des Evan-

4. Higini Anglès: »Epístola farcida del martiri de St. Esteve«, in: *Vida Cristiana*, X (1922-23), S. 69-75, S. 70. Vgl. auch Lluís Comas Lucero: »Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal a la Seu de Girona segons la consueta de 1360«, in: *Annali*. Institut d'Estudis Gironins XXXV (1995 [1996]), S. 159-181, hier S. 176.

5. Vgl. Ders.: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans 1934.

6. Josep Romeu (Hg.): *Teatre hagiogràfic*, 3 Bde., Barcelona: Editorial Barcino 1957, Bd. I, S. 5-10.

7. Vgl. R.B. Donovan: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, S. 138-129.

8. Auch in der detaillierten Studie von Milagros Guardia (»Iocutores et saluator. Las pinturas con escenas de juglaría de St. Joan de Boí«, *Locus Amoenus* 5 2000-2001 [2002], S. 11-32) findet sich keine auf biblischen Stellen beruhende ikonographische Erklärung. Es wird lediglich auf das Fest zur Einweihung der Kirche verwiesen.

gelisten Johannes, der in Begleitung von Johannes dem Täufer, des Schutzpatrons der Kirche, auftrat (Fest der Presbyter); am 28. Dezember, dem Tag der Unschuldigen Kinder (Fest der *scholares*, der *calendes ianuarii*, Fest der Subdiakone), an dem die *officium stultorum* oder Narrenfeste abgehalten wurden, die stets im Kirchenraum von verschiedensten Spielen und närrischen Parodien in Spielmannsmanier begleitet wurden.⁹ Die Fresken aus der Nordabsis der Kirche von Boí zeigen in der Tat drei Spielleute: einen Akrobaten, der Purzelbäume schlägt und drei Schwerter durch die Luft wirbeln lässt; ein Jongleur, der mit einem Messer und zwei Bällen¹⁰ Kunststücke vollführt, während sie ein Dritter, auf einem Hocker oder Podest stehend, auf dem Psalter begleitet. Ähnliche Szenen erscheinen in den um einige Jahrzehnte älteren miniaturisierten Bibeln von Roda und Ripoll, jedoch in Verbindung mit dem von König Nebukadnezar errichteten Bild (Daniel 3, 4-6). In Perpinyà wurde das Fest des Evangelisten Johannes mit einer Art burlesker Aufführung begangen, an der eine unförmige Figur des Heiligen in unpassender Haltung¹¹ teilnahm, die der »sant Johan lo Geparut« – »Heilige Johannes, der Bucklige« genannt wurde und die für die Zeit des Narrenfestes auf dem Altar aufgestellt wurde (Amades I, 213-4 und IV, 620). So veranlasste das Kapitel der Kathedrale auch 1544, das Fest zu verbieten, da dabei »s'í fèian moltes cossas excessivas y túrpies« – »viele ausschweifende und schändliche Taten begangen wurden«.¹²

In dieselbe Richtung gehen die Narrenfeste, die um den ersten Tag des Jahres anlässlich des Festes der Darbringung Jesu im Tempel gefeiert wurden. Die Narren sind zugleich die Schwachen und die geistig Armen. Ebenso wird der Narr aber auch mit Achtung behandelt, da er in seinem Wahn das Zeichen Gottes trägt, der ihn ausgewählt hat. Während die Weisheit der vernunftbegabten Menschen oft an ihre

9. Es ist zu bedenken, dass es sich in Boí um eine Pfarrkirche handelt und nicht um eine Kathedrale, in denen bereits im 12. Jahrhundert diese Art von Festlichkeiten dokumentiert sind. Andererseits jedoch kam archaischen Festen der Rollenumkehr in ländlichen Gegenden eine große Bedeutung zu.

10. Martín Pérez erwähnt ähnliche Histrionen, die mit Bällen und Bögen hantieren.

11. In den Bögen des südlichen Kirchenschiffs von St. Joan in Boí ist eine Männergestalt dargestellt, die in der Tat eine unziemliche Haltung einzunehmen scheint. Das Fresko ist jedoch an der entsprechenden Stelle versehrt.

12. Da das Verbot unwirksam bleibt, wird zumindest festgesetzt, »dass niemand, der bei diesen Feierlichkeiten geweiht wird, seine Kleidung wechselt, sondern alle so wie sie gekleidet sind daran teilhaben, noch ihre Kopfbedeckung ändern, sondern mit ihr Priesterbirett aufbehalten, und dass alles ohne Schmutz, Unsittlichkeit und sonstige unziemliche Taten abläuft.« Pep Vila: »El drama litúrgic al Rosselló«, in: *Revista de Catalunya* 115 (1995) S. 119-152, hier S. 145.

Grenzen stößt, scheinen die Narren mehr zu sehen. So wird im kollektiven Bewusstsein der Triumph des Narren über den Vernünftigen vorbereitet, in einer wahren Umkehr der Werte. Unter dem Namen Narr wurden sowohl die Schwachsinnigen als auch die Gelähmten oder Verkrüppelten (besonders die Buckligen) zusammengefasst. In seiner Erhöhung wurde er in einen Rock mit zackigem Saum und einer Kapuze mit zwei langen Ohren eingekleidet und in die Hand gab man ihm ein Spottzepter oder eine Nachbildung des Bischofsstabs, den Knüppel oder *marotte*, einen langen in einen Frauenkopf endenden Stab in lebhaften Farben, der mit Glöckchen und Schellen verziert war. So nimmt es auch nicht wunder, dass der König der Narren, der am 6. Januar 1482, wie am Beginn von Victor Hugos berühmtem Roman *Notre Dame de Paris* berichtet wird, gewählt wurde, der berühmte Glöckner Quasimodo war, der zum Urbild des mittelalterlichen Buckligen geworden ist.

Unter die Narren fielen auch die höfischen Possenreißer, die adeligen Herren dienten und als eine Art übernatürlicher Schutzspender, ähnlich einem wunderbringenden oder mit göttlicher Gnade ausgestatteten Talisman, angesehen wurden. Der Narr ist zugleich der Warnende, der den Verrat aufdeckt und die rätselhaften Zeichen deutet (der Hofnarr im König Lear). Bucklig, närrisch, ausgeschlossen, doch zugleich in besonderer Verbindung zur Vorsehung: Nicht umsonst heißt es, die Berührung eines Buckels bringe Glück.

Die Narrenfeste wurden bereits 1199 vom Bischof von Paris, Odó von Sully mit den folgenden Worten verboten: »Sabem que en la festa de la Circumcisió del Senyor, és habitual cometre vulgaritats i accions deshonestes que embruteixen el temple amb l'obsenitat de les paraules i fins i tot s'arriba al vessament de sang.« – »Wir wissen, dass am Fest der Beschneidung des Herren für gewöhnlich niedrige und unehrenhafte Handlungen vollzogen werden, die den Tempel mit der Obszönität der Worte besudeln und bei denen sogar Blut vergossen wird.« Die Parodie des Heiligen hatte ins Kircheninnere Einzug gehalten¹³ und trotz der wiederholten Verbote wird sie bis zum heutigen Tag praktiziert: Es handelt sich um das Fest der Narren, das in Jalance (València) am Tag der Unschuldigen Kinder stattfindet, bei dem die Jungen des Ortes sich die Gesichter bemalen (normalerweise halb blau und halb gelb oder rot) und sich alle Freiheiten herausnehmen dürfen, die ihnen belieben. Andere Feste und folkloristische Darstellungen im Winter zeigen ebenfalls merkwürdige Gestalten, deren Buckel zum Auffangen der Schläge dienen: die Heiligen Antonius und Paulus in den »Santantonades« der Ports von Morella und vor allem die in For-

13. Vgl. Francesc Massip: *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histerión*, Barcelona: Montesinos 1992, S. 26.

call, die ihre Rücken besonders gut mit Kissen gegen die Knüppelschläge polstern.

Auf dem Gemälde von Pieter Bruegel d.Ä. *Dunkler Tag* (1565, Kunsthistorisches Museum Wien), das zu dem Jahreszeitenzyklus gehört und die Zeit von Januar bis März (Beschneiden der Bäume) darstellt, sind auf dem unteren Bildteil zwei Jungen abgebildet, die an der Hand ein Kind führen, welches zweifelsohne ein Narrenkönig ist: Es trägt in der Linken eine Laterne, auf dem Kopf eine auf einen Papierschirm gemalte Krone und um seinen Körper sind zwei auf dem Rücken und auf der Brust verschnürte Kissen gebunden, von denen eine Glocke herabhängt, die wahrscheinlich dazu dienten, das Kind vor den Hieben zu schützen, die dem Ritus nach üblich waren. Einer der Jungen trägt ein talarartiges Gewand und eine klerikale Kopfbedeckung. Der andere führt eine Waffelrolle zum Mund und trägt in der anderen Hand eine weitere oder vielleicht auch einen »Brief« wie den, der in Cervera 1562 dokumentiert ist. Dahinter sieht man einen anderen Jungen, dessen Gesicht durch eine Art Maske verdeckt ist und der einen Besen in der Hand hält, was vermutlich mit einem Karnevalsspiel in Verbindung zu bringen ist. In dem Werk *Die Gelähmten* (1568, Louvre Paris) trägt einer der Verkrüppelten eine ähnliche Krone aus Papier und ein anderer eine Mitra. Dies erinnert an jene »orats e ignocents alt sobre un cadefal, ab les cares pintades de almàngara e de mascara, armats ab lances velles e cervalleres rovallades, e ab mitres de paper blanch sobre lur cap, a forme de bisbes« – »Schwachsinnigen und Einfältigen hoch oben auf einem Katafalk mit maskierten und mit Ocker gefärbten Gesichtern, mit Besen in der Hand, mit alten Lanzen bewaffnet und mit verrosteten Helmen, und mit Mitren aus weißem Papier auf ihrem Kopf nach Art der Bischöfe«,¹⁴ die das Hospital von Barcelona 1461 zum Empfang von Carles von Viana aufziehen ließ. Diese »Prälaten des Lachens« fügten ihre Unförmigkeit zu der hierarchischen Umkehr hinzu.¹⁵ Doch der berühmteste Bucklige aus der katalanischen Theaterwelt ist zweifellos der unter dem Namen »Chorherr Ester« bekannte Hofnarr der Königin Germana de Foix (1488-1537), der Witwe von Ferdinand dem Katholischen, aus der Zeit ihrer Ehe mit dem Herzog von Kalabrien, mit dem sie ein mächtige Vizeregnat in València ausübte. Überliefert ist dies durch den bekannten Hofdichter und Musiker Lluís del Milà i Eixarch (ca. 1500-1561) in seinem um 1535 entstandenen Werk *El cortesano*, in dem er eine lebhaft Schilderung

14. Jaume Safont: *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, Josep M. Sans i Travé (Hg.), Barcelona: Fundació Noguera 1992, S. 131.

15. In Girona gingen dem Schulbischof zwei Bucklige (»due gibosi«) voran, die Kandelaber trugen und ihn zum Bischofsstuhl begleiteten (L.C. Lucero: »Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal«, S. 111).

der Feste, Spiele und Unterhaltungen aus diesem höfischen Mikrokosmos bietet. Der Narr, der auch ironisch Mossén Ster oder Mossén Coster («krumm») genannt wurde, da die Bezeichnung »mossén« nur für Ritter oder Geistliche verwendet wurde, war aller Wahrscheinlichkeit nach ein gewisser Ballester, katalanischer und möglicherweise tortosinischer Herkunft, der als armer Teufel mit der ihrem Namen nach kohlrabenschwarzen Corbina, der Mutter seines Sohnes, Corbinet Ster, zusammenlebte. Der bucklige Narr erscheint als bevorzugtes Objekt der Neckereien, Witze und Handgreiflichkeiten der Adeligen und Hofdiener, wie den Worten des »Patge del Mal Recaudo« – »Pagen der Schlechten Vorsicht« zu entnehmen ist, der den »Chorherren« begleiten soll und sich über die mühsame Aufgabe beschwert, ihm ständig den Buckel vor Schlägen schützen zu müssen. In der Tat beleidigen ihn die Hofleute mit Schmähungen, in denen sein Buckel mit dem Panzer einer Schildkröte oder einer Brotkruste verglichen wird. Später behaupten sie sogar, als Sohn einer Bäckerin sei er wohl deshalb so verwachsen, weil man ihn in den Ofen gesteckt habe und Brote im Ofen bekanntlich bucklig werden. Der Herzog selbst rät ihm: »[A]rmad vuestra giba porque no reciba!« – »Seht euch mit eurem Buckel vor, damit er nichts abbekommt!« und Ester antwortet: »[E]sta gepa que tinch no és sinó aljava de passadors per a passar apodadors d'aquest món en l'altre.« – »Dieser Buckel, den ich trage, ist nichts weiter als der Köcher derer, die andere ins Jenseits befördern.«¹⁶ Er vergleicht seinen Buckel also mit dem Köcher, in dem der bogenschießende Tod die Pfeile aufbewahrte und mit denen er diejenigen tödlich verletzte, die es wagten, über ihn zu spotten. Ebenfalls im Dienst des Herzogs von Kalabrien steht der freche, streitsüchtige Gilot, der sich am liebsten damit beschäftigt, Ester zu ärgern, der ständig mit ihm im Streit liegt und von dem er sagt, ihm stecke der Teufel im Buckel. Gelegentlich verbünden sie sich jedoch, um einem Dritten einen Streich zu spielen, so zum Beispiel dem redseligen in València ansässigen Joan de Molina.¹⁷ Ester gibt bekannt, dass er dem Kastilier wegen seiner Schwatzhaftigkeit den Namen »lo baxiller Cigala« – »Meister Zikade« verliehen hat und Gilot schlägt vor, ihn zu verhöhnen und dabei den Buckel des Narren als

16. Francesc Massip: »Lo Canonge Ester convida festes«, in: Ricard Salvat (Hg.): *El Teatre durnat l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Actes del I Simposi Internacional d'Història del teatre sobre *L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona 1986, S. 247–297, hier S. 260, 277, 296.

17. Von Molina stammt die erste Übersetzung des *Buchs der Aussprüche und Taten des Königs Alonso* von Antonio Beccadelli (València, Joan Jofre, 1527), das dem Leben König Alfons des Großmütigen, Herrscher der katalanisch-aragonesischen Krone und des Königreichs Neapel, gewidmet war.

Schutzschild zu verwenden und ihn, wie es bei Stierspielen üblich war, mit Eingeweiden zu bewerfen.

Es wird also deutlich, dass der traditionelle Aberglaube vom Buckligen als Glücksbringer sich auch am Beispiel des Narren der Königin Germana de Foix bestätigt findet, zumal am Hof ständig auf seinen Buckel als Grund zur Belustigung und zugleich auf dessen geheime Schutzfunktion hingewiesen wurde.

Francesc Massip

Aus dem Katalanischen von Lenke Kovács

Wanderbühne

Die Wanderbühne der Frühen Neuzeit ist ein gesamteuropäisches Phänomen, ihre Geschichte umfasst über zweihundert Jahre. Italienische Schauspieltruppen durchzogen Spanien und Frankreich und begründeten dort eigene Theatertraditionen, englische Ensembles traten in Skandinavien, Frankreich, Polen und Deutschland auf; später kamen noch niederländische und französische Wandertruppen hinzu. Die deutsche Wanderbühnentradition des 17. und 18. Jahrhunderts ist das Erbe der Englischen Komödianten und sie steht damit zeitlich am Ende einer europäischen Entwicklung, die ihre Anfänge im ausgehenden Mittelalter hat.

Warum wird das ursprünglich an das Brauchtum oder an die Schulen und Universitäten gebundene und damit ortsansässige Theater nach dem Mittelalter mobil? »How chances it they travel?« – »Wie kommt es, dass sie umherstreifen?«¹ Hamlets Frage beim Eintreffen der *tragedians of the city* lässt sich verallgemeinert auf das gesamte frühneuzeitliche Theater Europas beziehen. Der Schlüssel zur Antwort dieser Frage liegt in der Professionalisierung des Schauspiels, deren Produkt die Wanderbühne ist. Die *commedia dell'arte* führt den Berufsstand ihrer Akteure sogar im Namen: *arte* kennzeichnet das Schauspiel als Gewerbe und verweist, in eindeutiger qualitativer Abgrenzung von Laienschauspielern, auf die Kunstfertigkeit der Akteure. Sich der Wanderbühne zu nähern, heißt also, die Ursprünge des Berufsschauspiels zu untersuchen.

Die europäische Wanderbühne, auf der auch der komische Kör-

1. William Shakespeare: *Hamlet*, London, New York: Routledge 1989, II/2 – Ders.: *Hamlet. Prinz von Dänemark*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam 1976, S. 44.

per auf Reisen ging, entstand im 16. Jahrhundert. Die mittelalterlichen Formen des Laientheaters vermochten es nicht, das Schauspiel zu einer eigenständigen Kunstform zu entwickeln, erst seine Ausübung als Beruf führte zum Expertentum. Was Richard Alewyn für das deutsche Theater des 17. Jahrhunderts festgestellt hat, trifft auch auf die Bedeutung des Berufsschauspiels für das gesamteuropäische Theater zu: »Was man bisher an Theater gekannt hatte, war ein Theater gleichsam ohne Schauspieler gewesen.«² Das italienische Stegreiftheater, die *commedia dell'arte*, ist schon sehr früh als Wanderbühne durch Europa gezogen und bereits 1535 trat eine italienische Truppe erstmals in Spanien auf und initiierte dort das Berufstheater. In Frankreich, das zuerst in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts von italienischen Wandertruppen bereist wurde, begründeten diese das *Théâtre italien*, das bis zum Ende des 17. Jahrhunderts existierte.

Selbst in England, das eine Sonderstellung in Europa einnahm, da es in London bereits sehr früh stehende Theater gab, gehörte das *touring* zu den Konstanten der erfolgreichsten Theatertruppen. Dabei kam dem Mäzenatentum von Anfang an eine zentrale Stellung zu. Spätestens seit dem *Acte for the punishment of Vacabondes and for Relief of the Poore & Impotent* von 1572 waren Schauspielertruppen, die nicht einem adligen Patron unterstanden, rechtlich Vagabunden gleichgestellt. Die Entwicklung des englischen Berufsschauspiels war also ohne adlige Unterstützung gar nicht möglich.

Wurde früher angenommen, dass die Wanderzüge mit der Schließung der Londoner Theater während der Pest zunahmen, so haben neuere Forschungen festgestellt, dass Epidemieausbrüche keinerlei Einfluss auf die Anzahl der Auftritte außerhalb Londons hatten.³ Als Motivation der Truppen, sich dem mühsamen und entbehrungsreichen Leben auf der Straße auszusetzen, lassen sich eine Vielzahl an Gründen nennen. Die Wanderschaft war zunächst ein lukratives Unternehmen. Denn eine Truppe konnte mit einem überschaubaren Repertoire auswärts eine längere Zeit auskommen als in London, wo die starke Nachfrage eine größere Anzahl an Stücken notwendig machte. Im Übrigen waren die Gründe des Adels, Schauspieltruppen zu unterstützen, kaum ausschließlich auf die Liebe zum Theater zurückzuführen. Schauspieltruppen waren Repräsentanten ihrer Mäzene: »This ability of touring players to serve as symbols of royal and aristocratic authority may have provided one of the primary motives for patronage

2. Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: C.H. Beck 1985, S. 92.

3. Vgl. Alan Somerset: »How Chances it they Travel?« Provincial Touring, Playing Places, and the King's Men«, in: *Shakespeare Survey* 47 (1994), S. 48f.

of acting companies.«⁴ – »Die Möglichkeit der fahrenden Schauspieler, als Symbol königlicher und aristokratischer Autorität zu fungieren, mag einer der obersten Gründe für die Schirmherrschaft von Schauspieltruppen gewesen sein.« Es lag folglich auch im Interesse des Adels, dass die unterstützten Ensembles stellvertretend für die autoritäre Macht auf Wanderschaft gingen: »A whole tour would thus resemble a royal progress, with the players standing in for the absent monarch – or nobleman – as they moved around the countryside, advertising, spreading, and consolidating the power and influence of their patron.«⁵ – »Eine Tournée hatte also eine einem königlichen Auszug ähnliche Funktion, wobei die Spieler für den abwesenden Monarchen – oder Edelmann – standen und, indem sie übers Land fuhren, für die Macht und den Einfluss ihres Herren warben, sie verbreiteten und festigten.«

Verglichen mit anderen europäischen Ländern ist Deutschland vor 1600 theatrales Niemandsland: Fastnachtsspiel, Meistersingerbühne und Schultheater waren Laientheater. Waren die Aufführungen beispielsweise der Jesuiten ausgesprochen groß angelegt und prunkvoll, so waren doch die ersten ausländischen Berufsschauspieler, die im 16. Jahrhundert nach Deutschland kamen, eine Sensation nicht gekannten Ausmaßes. Bereits ab 1568 kamen Truppen der italienischen *commedia dell'arte* nach Deutschland und ihre Wanderzüge führten sie in der gesamten zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts regelmäßig über die Alpen. Dass sie zu diesem Zeitpunkt noch keinen maßgeblichen Einfluss auf das deutsche Theaterwesen ausübten, hat hauptsächlich zwei Gründe: Zum einen traten sie ausschließlich an den Höfen und nicht in den Städten auf, zum anderen spielten sie auf Italienisch.⁶ Die frühen Gastspiele waren demnach eine exklusive Angelegenheit ohne weiterreichende Folgen für das deutsche Theaterwesen.

Das professionelle Theater der Wanderbühne setzte sich in Deutschland erst mit dem Aufkommen der Englischen Komödianten durch. Diese Ensembles durchzogen Deutschland von 1592 bis etwa 1660.⁷ Die Schauspieler, die 1592 auf den Kontinent kamen und das deutsche Theaterwesen nachhaltig beeinflussten, waren Mitglieder der *Admiral's Men*, also einer der beiden etablierten Londoner Truppen.

4. Peter H. Greenfield: »Touring«, in: John D. Cox/David Scott Kastan (Hg.): *A New History of Early English Drama*, New York: Columbia University Press 1997, S. 251-268, hier: S. 258.

5. Ebd.

6. Vgl. Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*, Stuttgart: Metzler 1965, S. 65-70.

7. Die Truppe, die 1586 in Dresden auftrat, weist noch nicht die charakteristischen Merkmale der späteren Wanderbühne auf.

Mit sich brachten sie die wichtigsten englischen Dramen und vor allem die Schauspielkunst, die zur avanciertesten im damaligen Europa gehörte. Die Englischen Komödianten traten sowohl an verschiedenen Fürstenhöfen als auch in deutschen Städten auf, ihr Schauspiel war ein Stände übergreifendes Phänomen. Zu Beginn fanden die Aufführungen noch in englischer Sprache statt, was dazu führte, dass keine ganzen Dramen aufgeführt wurden, sondern lediglich einzelne Szenen, wie der polemisch gefärbte Reisebericht von Fynes Moryson schildert:

Germans, not understanding a worde they sayde, both men and wemen, flocked wonderfully to see theire gesture and Action, rather than heare them, speaking English which they understoode not, and pronouncing peeces and Patches of English playes, which my selfe and some English men there present could not heare without great wearysomenes.⁸

– Die Deutschen, unfähig, ein Wort von dem zu verstehen, was sie sprachen, sowohl Männer wie Frauen, strömten auf wundersame Weise herbei, mehr um ihre Gestik und Aktionen zu sehen, als sie zu hören. Denn sie sprachen Englisch, was die Deutschen nicht verstanden, und spielten Flicker und Bruchteile aus englischen Stücken, die ich und einige Engländer, die da waren, nicht ohne große Ermüdung anhören konnten.

Bereits nach wenigen Jahren führten die Schauspieler auch Stücke in deutscher Sprache auf, so wie der in Wolfenbüttel bestellte Thomas Sackville, der 1596 in einer Supplikation an den Frankfurter Stadtrat diesen um die Erlaubnis bat, »dise Meß vber allerhandt lieblichen *Comoedien* In teutscher Sprach, vnnd einer zimlich *musica*, zu üben vnnd zu spielen«.⁹ Wie in dieser Bittschrift erkennbar, beschränkten sich Aufführungen der Englischen Komödianten nicht auf das Spielen von Dramen, sondern schloss auch andere Elemente wie die Musik ein. Weiterhin waren Tanz, Akrobatik und das improvisierte Narrenspiel die Komponenten, die dem Berufsschauspiel der Wanderbühne zu seinem nachhaltigen Erfolg verhelfen. Die Engländer führten sowohl tragische als auch komische Stoffe auf, wobei sich die Genres prinzipiell vermischten. Ein prägendes Merkmal ihres Schauspiels war, dass in den meisten tragischen Haupt- und Staatsaktionen ein Narr integriert war. Insbesondere dieser zumeist improvisierende Narr, dessen bekanntester Name Pickelhering ist, kann, nach Anna Baesecke, als »Symbol des Theaters« der Englischen Komödianten, »gleichsam [als] die Verkörperung des Geistes des Komödiantenstücks«¹⁰ bezeichnet

8. Fynes Moryson: *Shakespeare's Europe: A Survey of the Condition of Europe at the End of the 16th century*, New York: Benjamin Blom 1967, S. 304.

9. Stadtarchiv Frankfurt am Main, Bürgermeisterbuch 1595, fol. 231r, Eintrag vom 23. März 1596.

10. Anna Baesecke: *Schauspiel der englischen Komödianten. Seine Dramatische Form und seine Entwicklung*, Halle: Niemeyer 1935, S. 68.

werden. Selbst die wichtigste Sammlung von Spieltexten der frühen Wanderbühne, die 1620 unter dem Titel *Engelische Comedien und Tragödien* in Leipzig veröffentlicht wurde, war unter dem Begriff »der Pickelhering« bekannt.¹¹

Etwa ab 1606 kam es zu einer Spaltung der Wandertruppen in ein protestantisches bzw. reformiertes und ein katholisches Lager. Die Führung der zunächst bei dem Lutheraner Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel und danach bei dem Calvinisten Moritz von Hessen-Kassel angestellten wichtigsten Truppe Englischer Komödianten wechselte von Robert Browne zu John Green. Unter dessen Leitung trat das Ensemble mehrheitlich in katholisch-habsburgischen Gebieten auf, während Browne, nach kurzem Aufenthalt in England, noch 1619 vor dem Winterkönig in Prag spielte.¹² Die konfessionelle Spaltung des Wandertruppenwesens macht deutlich, dass das Berufsschauspiel, so sehr es auch von äußeren Bedingungen abhing, sich jedem Kontext, Hof oder Stadt, protestantisch oder katholisch, anpassen konnte. Nach 1660 ging das englische im deutschen Wandertruppenwesen auf. Das Epitheton »englisch« diente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert weniger als Bezeichnung der Herkunft eines Schauspielers, denn als Attribut eines Schauspielstils. Da sie die Grundlage für das deutsche Wanderbühnenwesen von Kaspar Stieler über Catharina Elisabeth Velten bis zur »Neuberin«, Friederike Caroline Neuber, darstellen, beschränkt sich die folgende Darstellung der charakteristischen Merkmale dieses Theaters auf die Englischen Komödianten.

Die beiden charakteristischen Merkmale der Wanderbühne sind das Repertoire- und das Ensembleprinzip.¹³ Für eine Wandertruppe ist das Repertoire eine Ware. Es setzt sich aus einer Reihe von Stücken – die Zahlen variieren in unterschiedlichen Repertoirelisten von zehn bis zu 87 – zusammen, die unmittelbar abgerufen werden können. Daher ist es absolut notwendig, dass innerhalb eines Ensembles jedes Mitglied seine Aufgabe erfüllt, in der er Spezialist ist. Denn es ist der grundlegende Unterschied von Berufs- zu Laienschauspielern, dass je-

11. Der Begriff »Pickelhering« kommt im vollständigen Titel der Sammlung vor, siehe dazu den Beitrag zur Hanswurstiade in diesem Band, Anm. 9. Ein Anzeichen für den großen Erfolg der Sammlung ist, dass sie bereits 1623 eine leicht korrigierte, zweite Auflage erfuhr.

12. Vgl. Johannes Meissner: *Englische Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich*, Wien 1884, S. 43.

13. Vgl. Harald Zielske: »Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Fragen ihres Verhältnisses«, in: August Buck (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 3, Hamburg: Hauswedell 1981, S. 521-532.

ne von Kindheit an eine Ausbildung genossen haben und das Schauspiel als Beruf ausschließlich ausüben.

Dass das Ensemble nur ein begrenztes Repertoire aufführen konnte, ist die strukturelle Bedingung für die Wanderschaft. Die professionellen Wanderbühnen der Frühen Neuzeit sind demnach zwischen den beiden sozialen Bereichen Hof und Stadt zu verorten und von beiden gleichermaßen abhängig. Der Bindung an die Fürstenhöfe bedurften sie, da der Mäzen ein Garant für die Erteilung der Spielerlaubnis in den Städten war, und die frühbürgerliche Form des städtischen Schauspiels war die finanzielle Grundlage der Ensembles.

Wie bereits bei der Wanderbühne in England angesprochen, war die Unterstützung des Schauspiels durch einen adligen Mäzen keine selbstlose Aktion, sondern wichtig für dessen Reputation. Zugleich erfüllte das Schauspiel eine politische Funktion, indem es erzieherisch auf das Volk einwirkte. Besonders deutlich wird dies in den Spieltexten, die zumeist moralisierende Lehrstücke sind. Die Gattungen umfassen Haupt- und Staatsaktionen, Singspiele und Pickelheringsspiele. Die Didaktik der Dramen ist dahingehend ausgerichtet, dass sie einerseits die Sünden der Figuren – zumeist sind dies der Stolz und die Wollust – brandmarkt, während die Helden gemäß stoizistisch-christlichen Tugendidealen dem Ansturm der Affekte standhalten. Der Hof ist dabei, der Metapher der Welt als Bühne entsprechend, der Mikrokosmos des gesamten Staatsgebildes, und die Potentaten sind Exempel der Zeit- und Weltläufte. In die Haupt- und Staatsaktionen integriert sind die Narrenaktionen; die vielfach als vulgär verurteilten Spiele sind dabei Teil des didaktischen Schemas. Als Mitglied der unteren Schichten vermag der Narr es zu keinem Zeitpunkt, die Standesgrenzen zu überwinden. Somit ist er der theatralische Garant für das Bestehen der sozialen Ordnung.

Es lässt sich abschließend feststellen, dass die Wanderbühne die strukturelle Bedingung für die Genese des Berufstheaters im Europa der Frühen Neuzeit ist. Das Berufsschauspiel ist weder dem sozialen Bereich des Hofes noch dem der Stadt gänzlich zuzuordnen und ist zugleich ohne einen der beiden nicht denkbar. Die Bindung an den adligen Mäzen bot rechtliche Sicherheit, finanzielle Unterstützung und Akzeptanz bei den Stadträten. Zugleich erfüllten die Ensembles auf Wanderschaft die Funktion, didaktisch die Politik und die Autorität des Herrschers zu unterstützen. Die Städte waren die finanzielle Grundlage der Wanderbühne und die Strukturen des Wandertruppenwesens lösten sich erst im 18. Jahrhundert auf, als mit dem Theater andere Funktionen als im 17. Jahrhundert verbunden wurden.

Ralf Haekel

Text und Körperwelt 1610-1625

Der Körper spielt eine auffällig große Rolle im gesamten französischen Theater vor 1625, und das trifft auch auf die vier als solche ausgewiesenen Komödien zwischen 1610 und 1625 zu: Pierre Troterel: *Les corrivaux*. Comédie facétieuse (1612), Le Comte de Cramail Adrien Monluc: *La comédie des proverbes* (ca. 1616), Pierre Troterel: *Gillette*. Comédie facétieuse (1620) und Anonyme: *Les ramonneurs*. Comédie anonyme en prose (ca. 1623-1626).¹

Die Rolle und die Funktion des Körpers im Text und für die Bedeutung dieser Komödien² soll im Zentrum dieser Darstellung stehen, mit einigen Verweisen auf Pastorale, Tragikomödien und Tragödien. Das heißt gleichzeitig, das reine, textunabhängige Spiel mit dem Körper ist nicht Gegenstand der Überlegungen.

Eine Position zwischen reinem Spiel und textabhängiger Rollengestaltung nehmen die Passagen ein, wo ausdrückliche Bühnenanweisungen rar sind oder ganz fehlen³. Dort beeinflussen oder unterstreichen die jeweiligen Autoren das Spiel der Schauspieler, indem sie den Körper der *personnages*, ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Rolle im Fortgang der Handlung beschreiben.⁴ Das Lachen der Zuschauer ist gesichert, wenn das Aussehen der *personnages*, meist ihres Alters wegen, als von der Norm abweichend beschrieben wird. Oder aber das Aussehen bzw. das Spiel der *acteurs* widerspricht dem Text und wirkt durch die daraus erwachsende Diskrepanz lächerlich. Wut und ihre Umsetzung sind weitverbreitete Beispiele für beide Verfahren in fast

1. Pierre Troterel: *Les corrivaux*. Comédie facétieuse, Rouen: Raphaël du Petit Val 1612, in: *Ancien Théâtre François*, Bd. VIII, Paris: Jannet 1856, S. 228-296; Le Comte de Cramail Adrien de Monluc: *La comédie des proverbes*, Paris: Targa 1633, in: *Ancien Théâtre François*, Bd. IX, Paris: Jannet 1856, S. 5-98; Pierre Troterel: *Gillette*. Comédie facétieuse, Rouen: David du Petit-Val 1620; Anonyme: *Les ramonneurs*. Comédie anonyme en prose (1623-26), Austin Gill (Hg.), Paris: Didier 1957.

2. Vgl. Simone Dosmond: »Corneille, Molière et Thalie«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXVIII (2001), S. 403-412: »ces »êtres de papier« qu'incarment les acteurs« (S. 404).

3. Vgl. Anne Ubersfeld: »Le personnage immobile«, in: Michel Autrand (Hg.): *Statisme et mouvement au théâtre*. Acte du colloque, Université de Paris IV, UFR Langues Littératures Poitiers: Publications de la licorne 1995, S. 11-15, hier S. 11: »didascalies internes« und »didascalies externes«.

4. *Les ramonneurs* z.B. enthält eine ganze Reihe von Szenen, in denen Körpersprache beschrieben wird, um einen Mitspieler über das Geschehen zu informieren oder ihm das Stichwort für seinen Auftritt zu liefern.

allen zeitgenössischen Theatertexten,⁵ so auch in *Les corrivaux*: »Qu'avez-vous, compagnon? Qui vous faict eschauffer/ D'une telle façon la face de colère?/ Voulez-vous devenir cruel et sanguinaire ...?« (I/1) – »Was habt Ihr, Freund? Wer lässt Euer Gesicht derart vor Zorn erglühen? Wollt Ihr gewalttätig werden und Blut vergießen ...?« Die Frage, die Bragard hier an seinen Kumpan Gaillard richtet, verweist auf das, was als »malträtierte Körper« bezeichnet werden kann. Gewalt wird angedroht und entlädt sich schließlich in Form einer Prügelszene oder eines komischen »Kampfes«, besonders in Stücken, in denen, wie in *Les corrivaux*, ein *fanfaron* (Bragard = braggart⁶ = fanfaron: Angeber) eine Rolle spielt. Oder Gewalt äußert sich in Form von Schlägen bzw. »de mon pié cent coups dans le derrière« (II/2) – »mit hundert Fußtritten in den Hintern« als Züchtigung von *valets* durch ihre Herren (z.B. in *Les ramonneurs* II/3), gelegentlich auch von Dienerinnen und Dienern durch die Herrin (wie in *Troterel*, *Gillette* IV/2). In *Les corrivaux* wird Gewalt auch als Erziehungsmaßnahme erwähnt, wenn die Tochter der Familie aus der *petite bourgeoisie* »dans mon derrière/ Force bons coups de pié« (I/3) – »eine Menge kräftiger Fußtritte in mein Hinterteil« von ihre Mutter als Strafe für ihre Unbotmäßigkeit erwartet.

Den größten Anteil an dem körperbezogenen Text aller vier Komödien haben die »animalische« Seite des menschlichen Körpers und die Bedürfnisse des »bas ventre«⁷ – »des Unterleibs«, die sich wie folgt verteilen:

a) Körperfunktionen: z.B. die »pets« – »Fürze« der Florette in *Les corrivaux* (II/2), »le vent du derrière« – »die Winde aus dem Hinterteil« des Capitaine Scanderbec in *Les ramonneurs* (IV/3) oder die Altersinkontinenz des Docteur Thesaurus in *La comédie des proverbes* (I/4), deretwegen er – nach Aussage seiner Dienerin Alizon – befürchten muss »de pisser au lict« – »ins Bett zu pissen«.

b) Essen und Trinken: Alle vier Komödien räumen dem Essen und Trinken – man müsste eigentlich von Fressen und Saufen sprechen, denn es ist fast immer unmäßig und artet in Völlerei aus – breiten Raum ein. In *Les corrivaux* und in *La comédie des proverbes* haben wir ganze Szenen wahrhaft rabelaischen Ausmaßes, wo z.B. der *corrival*

5. Nicht nur Komödientexte, sondern auch Texte anderer Gattungen liefern dafür Beispiele: Anonyme: *La Tragédie des Amours d'Angélique et Médor* (1614), IV; Anonyme: *La Sophronie*, Tragédie française (1620), III.

6. Vgl. G. Jonathan Mallinson: »The Braggart. Survival and transformation of a type in French comedy in the 1630s«, in: *Australian Journal of French Studies* XXI (1984), S. 3-14.

7. Vgl. Charles Grivel: »Tabarin. La Rodomontade. La Couronne Anarchique«, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München: Fink 1985, S. 343-380.

Gaillard und sein Kumpan Bragard (*Les corrivaux* III/1) bzw. die beiden Dienerfiguren Philippin und Alaigre (*La comédie des proverbes* II/3) sich unter Absingen entsprechender Lieder »den Wanst voll schlagen« und bis zum Umfallen betrinken. In *Les ramonneurs* soll Galaffre, den sein Herr als Aufpasser für seine Schwester Diane postiert hat, außer Gefecht gesetzt werden; dies gelingt natürlich, indem ihm sein Dienerkollege Martin *cidre* bis zur Bewusstlosigkeit einflößt. Auch Martin ist nicht gegen den Alkohol gefeit, denn als sein Herr ihm für zu leistende Dienste »une bouteille du meilleur« – »eine Flasche vom Besten« in Aussicht stellt, beteuert er: »[...] il n'y a faction que je n'entreprene à ce prix là« (*Les ramonneurs* II/5) – »es gibt keine Schandtät, die ich nicht zu dem Preis begehen würde«. Allein in *Gillette* übt Troterel größere Zurückhaltung: Hier wird Essen und Trinken nur einmal erwähnt, als der Diener Maturin auf dem Weg zum Pfarrer, der ihn mit *Gillette* verheiraten soll, laut darüber nachdenkt, dass er beim Hochzeitsschmaus ausgiebig zugreifen sollte, um für die Hochzeitsnacht entsprechend gerüstet zu sein (*Gillette* V/2).

c) Der sinnliche Körper und die Sexualität⁸: »Der Kuß, in dem sie [die Sinnlichkeit, L.H.] sich ausdrückt, ist ein so häufiges Thema, daß es ein leichtes wäre, eine ganze Anthologie mit barocken Gedichten über den Kuß zu füllen.«⁹ Was August Buck hier zur Barocklyrik sagt, lässt sich ohne weiteres auf unsere vier Komödien (und alle anderen Gattungen) übertragen, doch bleibt die Sinnlichkeit in ihnen keineswegs auf den Kuss beschränkt. Das Berühren der weiblichen Brust wird nicht weniger häufig ins Spiel gebracht. In *Les corrivaux* ärgert sich der verflossene Liebhaber Clorettes darüber, dass sein »Nachfolger« sich mit Clorette vergnügt, »[...] luy mettant cent fois sa pataude de main/ Dessus ces deux tetons qui font lever son sein« (I/1) – »indem er ihr hundert mal mit seinen Flossen die beiden Hügel ihres Busens begrepscht«. Der Capitaine Fierabras in *La comédie des proverbes* wird der als Zigeunerin verkleideten Florinde gegenüber derart handgreiflich, dass die junge Frau mit den Worten reagiert: »Je croy que vous estes boucher: vous aimez à taster la chair« (III/3) – »Ich glaube, Ihr seid Schlachter: Ihr liebt es so, Fleisch zu betasten.« Auch der in *Gillette*, die Dienerin seiner Frau, verliebte Gentilhomme in Troterels *Gillette* fordert von dem Mädchen: »Or sus viença que je te baise/ Et que je touche ton teton/ Beaucoup plus vermeil qu'un bouton/ Du mois de May, doncques approche.« (I/1) – »Auf, komm' schon, dass ich dich küsse und deine Brust berühre, die rosiger ist als eine Knospe im Mo-

8. Vgl. auch Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet 1973, S. 399ff.

9. August Buck: *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 69.

nat Mai, also, komm' her.« Auch nach langer Diskussion sträubt sie sich noch und seine Rede wird deutlicher: »je veux ton pucelage/ Avant que finisse ce jour.« (I/1) – »ich will dich entjungfern, bevor der Tag zu Ende geht.« Damit ist er bei dem Punkt, der im Denken und Wollen der meisten männlichen *personnages* der vier Komödien die zentrale Rolle spielt, veranlasst dadurch, dass die weiblichen jungen Liebenden nach den Worten des Gentilhomme in *Gillette* genau das richtige Alter haben, »[p]our entrer en champs de bataille« (I/1) – »um das Schlachtfeld zu betreten«. In *Les ramonneurs* gibt dies den Dienern manche Gelegenheit zu witzig-anzüglichen Metaphern und Wortspielen. Als z.B. Diane auf anständiger Redeweise ihres Bruders, des Capitaine, besteht, spottet der Diener Galaffre in einem *aparte*: »Hé sainte Nitouche, tant tu le bas froid, encore que ta coquille ne laisse pas de bailler attendant la marée.« (I/1) – »He, du Blümchen-rühr-mich-nicht-an, was spielst du die Kühle, wo doch deine Muschel in Erwartung der Flut weit offen steht.« Und als sie sich wegen des zu reinigenden Kamins ihres Hauses Sorgen macht, witzelt der gleiche Galaffre: »Je croy que le feu commence bien à se mettre à la votre, et qu'un bon Ramonneur n'y feroit point de mal.« (III/4) – »Ich glaube, in Eurem fängt das Feuer wohl an zu brennen, und ein guter Schornsteinfeger könnte da nichts schaden.« Galaffres Dienerkollege Martin vermutet, es gäbe demnächst »les prochaines funérailles d'un pucelage« (I/5) zu begehen – »eine Jungfernschaft zu beerdigen«, was der *Docteur* Bonarsius mit Hilfe der Kupplerin Claude Wirklichkeit werden lassen möchte (IV/6).

In *La comédie des proverbes* glaubt der Capitaine Fierabras statt seiner Verlobten Florinde, bei der er keinerlei zweideutige Annäherungen zu machen wagt, eine junge Zigeunerin vor sich zu haben, nimmt folglich an, sich einem solchen Mädchen gegenüber alle Freiheiten leisten zu können¹⁰ und räsoniert: »Depuis que j'ay veu cette petite bohémienne, la perte de Florinde ne me touche plus tant au cœur: [...] Je me veux ebaudir avec cette petite barbouillée; j'aimerois mieux qu'elle fust tombée dans mon lit que la gresle; je la trouverois plus facilement qu'une puce.« (III/3) – »Seit ich diese kleine Zigeunerin gesehen habe, geht mir der Verlust Florindes nicht mehr so zu Herzen; [...] ich will mich mit diesem kleinen Schmutzfink vergnügen; mir wäre es lieber, wenn sie mir ins Bett fiel als dass es mir hinein Hagelt; ich würde sie leichter zu fassen bekommen als einen Floh.«

Am deutlichsten wird der *valet* Almérian in Trotterels *Les corri-vaux*, der der *maîtresse* seines Herrn erklärt, wie verliebt er in sie ist: »C'est pourquoy, s'il vous plaist, jouons de la braguette:/ J'ay le plus bel

10. Zur Marginalisierung der Zigeuner im frühen 17. Jahrhundert vgl. Henriette Asséo: »Le traitement administratif des bohémiens«, in: Dies./Jean-Pierre Vittu: *Problèmes socioculturels en France au XVII^e siècle*, Paris: Klincksieck 1974, S. 9-88.

engin qu'on scauroit jamais voir,/ Qui travaille des mieux, qui faict bien son devoir,/ Comme vous allez voir si vous voulez permettre/ Que dans ... vous m'entendez, je le puisse un peu mettre.» (II/3) – »Also wollen wir, wenn es Euch beliebt, zum Hosenschlitzspiel kommen: Ich habe den schönsten Schwengel, den man je zu sehen bekommen könnte, der seine Arbeit bestens erledigt, der seine Pflicht tut, wie Ihr gleich sehen werdet, wenn Ihr mir nur erlauben wollt, ihn ein bisschen in Euer ... Ihr versteht schon zu stecken.« Der *valet* wird von Clorette empört als »vilain« zurückgewiesen (letztendlich kommt er durch seine Gerissenheit allerdings doch an sein Ziel) und aufgefordert: »Parlez honnestement« (II/3); die Sorge ihrer Tante Florette – »Elle se pourroit bien laisser deniaiser/ A ce gentil muguet de son cher pucelage« (I/2) – »Sie könnte sich noch von diesem feinen Pinsel ihre Jungfernschaft abschwätzen lassen« – kommt dennoch zu spät, »Car entre nous [Clorette und Brillant, L.H.] l'accord et le serment est fait/ De nous y ventrouiller ce jour à souhait«. (I/2) – »Denn zwischen uns ist verkündet und beschlossen, dass wir uns heute dort nach Herzenslust verlustieren.« Die Aufzählung amüsanter, lasziver oder zumindest zweideutiger Szenen ließe sich um zahlreiche weitere fortsetzen, doch die bislang geschilderten erlauben bereits einige allgemeine Schlussfolgerungen.

Es steht außer Zweifel, dass das hier beschriebene, weit gespannte »jeu physique«¹¹ – »körperliche Spiel«, Gewalt, Völlerei und Laszivität, ein ganzes Bündel von Traditionen fortführt: Farce, *commedia dell'arte*, antike, italienische, spanische Komödie¹². Andererseits ist es ebenso unzweifelhaft, dass nicht mehr zeitgemäße Traditionen verloren gehen und nur solche weiterleben, die »marktgerecht« sind: »[S]i le sujet n'est conforme aux mœurs et aux sentimens des spectateurs, il ne reüssira jamais«¹³ – »wenn der Stoff nicht den Sitten und den Empfindungen der Zuschauer entspricht, wird er keinen Erfolg bringen«. Es herrscht auch weitgehend Einigkeit darüber, dass die von den Zeitumständen geförderte »Begierde [...] nach Aufregung und Sinnenkitzel«¹⁴ den Geschmack des Publikums bestimmte. Dies jedoch aus der Gleichsetzung des Theaterpublikums mit dem Pöbel zu begründen, bedarf

11. Charles Mazouer: »Corneille et Racine dramaturges comiques«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 52 (2000), S. 237-249, hier S. 238ff.

12. Vgl. Dorothea Klenke: *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1992, S. 111-136.

13. Abbé François Hédelin d'Aubignac: *[La] pratique du théâtre* (1657), Alger: J. Carbonel 1927, S. 72.

14. Winfried Wehle: »Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des »Klassischen«, in: F. Nies/K. Stierle, (Hg.): *Französische Klassik*, S. 167-204, hier S. 185.

»einer gründlichen Korrektur«. ¹⁵ Mitglieder aller Stände, auch Damen (allerdings maskiert), besuchten regelmäßig die Theatervorstellungen, ¹⁶ sodass die standesmäßige Zusammensetzung des Publikums nicht das entscheidende Kriterium für dessen Geschmack sein konnte. Die ubiquitäre Präsenz von Sexualität und sexuellen Anspielungen lässt sich schon eher daraus erklären, dass durch sie »die überwiegend männlichen Zuschauer [...] sicher sein [konnten], auf ihre Kosten zu kommen.« ¹⁷

Madelaine Foisl beschreibt die »présence de gaillardises et de sexualité« ¹⁸ – »das Vorhandensein von lockerer Redeweise und Sexualität« in der Gesellschaft der Zeit, sogar im Umfeld des kleinen Louis XIII, und stellt dar, dass man sich auch im privaten Alltag damit und darüber amüsierte. Hier haben wir die Erklärung dafür, dass sich die Menschen ebenso im Theater durch »gaillardises et sexualité«, spektakulär überhöht und möglicherweise in »jeux physiques« umgesetzt, unterhalten ließen.

Fast ausnahmslos (auf die wenigen Ausnahmen wird noch zurückzukommen sein) sind die Hauptleidtragenden von Prügel bzw. die Hauptakteure der Prügeleien, der Völlerei und der Laszivitäten Diener und andere traditionelle Typen wie der *Capitaine*, der *Docteur* etc. Sie sind im Bewusstsein der Zuschauer als fiktive Personen verankert, und die daraus entstehende Distanz zu ihnen erlaubt es, ohne Betroffenheit oder Mitleid über sie und das, was sie erleiden, zu lachen. Oder aber es ist die durch den niedrigen, rechtlosen Stand der Betroffenen geschaffene soziale Distanz, wie im Fall der Diener, die mitleidloses Lachen ermöglicht. Indem man dieser Personengruppe eine animalische, triebgesteuerte, nicht von Moralvorstellungen und Vernunft gelenkte Natur zuweist, kann man sich als Angehöriger höherer Stände gegen sie absetzen und über sie erhaben fühlen. Die oben erwähnte Völleiszene in *La comédie des proverbes* (II/3) setzt dieses Gefühl szenisch um: Wie Zuschauer im Theater – die Szene erinnert stark an das Konzept *théâtre dans le théâtre* – beobachten Florinde und Lidias das Treiben ihrer *valets* fast wie Eltern das kleiner Kinder, amüsieren sich darüber und kommentieren es aus der Position der Überlegenheit: »Vous mangeriez jour et nuit si on vous laissoit faire.« (II/3) – »Ihr würdet

15. Konrad Schoell: *Die französische Komödie*, Wiesbaden: Athenaion 1983, S. 67.

16. Vgl. ebd.

17. Leo Pollmann: *Geschichte der französischen Literatur*, Bd. 2/2, Wiesbaden: Athenaion 1975, S. 227.

18. Madelaine Foisl: *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, Paris: Hachette 1992, S. 132–135, hier S. 132; vgl. auch Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd 1: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 11.

Tag und Nacht nur essen, wenn man euch gewähren ließe.« Auch das oben beschriebene Verhalten des Capitaine in der gleichen Komödie der vermeintlichen Zigeunerin gegenüber (III/3) ist die Folge des Gefühls sozialer Distanz und Überlegenheit: der ihm standesgleichen, unverkleideten Florinde gegenüber gelten für ihn selbstverständlich die Regeln der *bienséance*. Vor allem die Reaktionen der jungen Mädchen auf die sexuellen Anspielungen bzw. Annäherungen der Diener – z.B. »Impudent, oses tu m’user de ces vilaines paroles« (*Les ramonneurs* III/4) – »Unverschämter Kerl, wie wagst du es, mir gegenüber diese widerlichen Worte zu gebrauchen« oder »Parlez honnestement« (*Les corrivaux* II/3) – »Sprecht, wie es sich schickt« stellen die scheinbar verloren gegangene Distanz immer wieder her.

Wie gegenwärtig das Bewusstsein der Verschiedenheit, des Abstands zwischen animalischer Triebhaftigkeit und *honnêteté* bei allen Beteiligten ist, zeigt die Szene aus *Les corrivaux*, in der Brillant seinen Diener mit folgender Liebesbotschaft zu Clorette schickt: »Di-luy que ses beaux yeux humblement je luy baise/ Et sa bouche et ses mains, puis revien promptement.« – »Richte ihr aus, dass ich ihr untertänigst ihre schönen Augen, den Mund und die Hand küsse,/ Und dann kommst du sofort zurück.« Außer Hörweite seines Herrn bezeichnet der Diener dies als nutzlose »rethorique« und münzt die Worte seines Herrn nach seinem Gusto um: »Je vous baise les mains, je vous baise la veue,/ Je vous baise le cul, et s’en d’un peu plus bas« (I/3) – »Ich küsse Euch die Hand, ich küsse Euch die Augen,/ Ich küsse Euch den Arsch und noch ein bisschen weiter unten.« Deutlicher lässt sich der Standesunterschied kaum veranschaulichen: *honnêteté* und Respektierung der *bienséance* als Merkmale der höheren Stände gegen animalische Triebhaftigkeit der niedrigen.

Troterel verweist damit schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt (1612) auf eine sich allmählich vollziehende gesellschaftliche Entwicklung, die sich auch in den Theaterstücken in dem von uns betrachteten Zeitraum niederschlägt: Obwohl erotische Szenen – und folglich der Spaß des Publikums an ihnen – in den Komödien nach *Les corrivaux* (1612), aber auch in allen anderen Gattungen¹⁹ bis hin zu Corneille²⁰

19. Z.B. Nicolas Chrétien Des Croix: *Les amantes ou la grande pastorelle*. Pastorale, Rouen: Raphael du Petit Val 1613; Pierre Troterel: *La tragédie de Sainte Agnès*. Rouen: David du Petit Val 1615; Pierre Mainfray: *[La] rhodienne ou La cruauté de Soliman*; tragédie où l’on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d’Eraste et de Perside, Rouen: D. Du Petit Val 1621; Honoré d’Urfé: *Sylvanire ou La morte-vive*, fable bocagère (1627), Paris: R. Fouet 1627.

20. Vgl. Gabriel Conesa: »Corneille et la mimésis comique«, in: Georges Forestier: *La littérature et le réel. Littératures Classiques* 1989, Bd. 11, Paris: Aux amateurs des livres 1989, S. 151-170, hier S. 154ff.

keineswegs verschwinden, nimmt doch die explizite Benennung sexueller Betätigung ab und wird durch sexuelle Metaphorik verdrängt.²¹ Durch seine Verfeinerung bestätigt das Theater so »die Verfeinerung der höheren Schichten selbst«.²²

Zwei tragende Rollen bei Troterel passen allerdings nicht in das Schema der vernunftgesteuerten *bienséance* hier und der animalischen Triebhaftigkeit dort: Clorette, die Kleinbürgerstochter in *Les corrivaux* und der (namenlose) Gentilhomme in *Gillette*. Clorette verleiht gleich zu Beginn des Stückes ihrer Triebhaftigkeit Ausdruck, wenn sie sagt, sie wolle die Sinnenslust bis zur Neige auskosten, denn die Natur berechtere sie dazu (I/2). Ihre daraus resultierende Promiskuität stürzt die gesamte kleinbürgerliche Welt in Unordnung. Erst die Rückkehr zur Norm (durch die Heirat am Komödienende) stellt die Ordnung wieder her.²³

Noch deutlicher als bei Clorette tritt die Triebhaftigkeit des Gentilhomme in *Gillette* zu Tage. Er macht sie in seinen eigenen Worten zur »animalischen«, wenn er Gillette vorschlägt, ihm im Stall zu gestatten, »ce que nature/ Fait exercer aux animaux« – »was die Natur die Tiere tun lässt«. Mit seinem Verhalten verstößt er gegen die Normen seines Standes, was sich schon daran zeigt, dass er über seine Verliebtheit in Gillette mit fast identischen Worten spricht wie sein Bediensteter Maturin, sich also mit ihm auf die gleiche Stufe stellt (I/1). Diesen Verstoß gegen die Standesregeln drückt auch La Damoiselle, die (ebenfalls namenlose) Ehefrau des Gentilhomme, mit deutlichen Worten aus (VI/2). Auch in diesem Stück wird am Ende die Norm wiederhergestellt: Der Gentilhomme kehrt reumütig zu seiner Damoiselle zurück, und Gillette wird mit ihrem – standesgleichen – Dienerkollegen Maturin verheiratet.

Die Funktion der Rolle des Körpers in der Darstellung dieser beiden *personnages* liegt in der Diskussion von Normen. Dies macht den Anspruch Troterels, er schreibe nicht über *vice* zwecks Nachahmung, sondern zur Abschreckung,²⁴ trotz gegenteiliger Bedenken glaubhaft. Es zeigt sich hier zudem, dass auch die Komödie, wie die anderen Gattungen²⁵, in der Zeit vor 1625 als Propagandamittel in den

21. Vgl. Philip Stewart: »Les signes du comique«, in: *Saggi et ricerche di letteratura francese XXI* (1982), S. 191-241, hier S. 205.

22. K. Schoell: *Die französische Komödie*, S. 67.

23. Vgl. meine in Kürze erscheinende Untersuchung: »... il faut bien que le corps exulte« (J. Brel). *Ordre et désordre dans Les corrivaux* (1612) de Pierre Troterel, sieur d'Avès«.

24. Siehe im *Advertissement au lecteur*.

25. Z.B. Propaganda für die Monarchie: N.C. Des Croix: *Les amantes ou la grande pastorelle*; für Monarchie und Disziplinierung des Adels: Pierre Matthieu: *La Magi-*

Prozess der Verfeinerung und *épuration* der Gesellschaft, vor allem der höheren Stände, einbezogen war. Das Theater des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts enthält, auch durch die Betonung der Körperlichkeit, eine Reihe von Anzeichen dafür, wohin die Entwicklung des Theaters in diesem Jahrhundert führen wird. Und Richelieu musste nicht aus dem Nichts schöpfen, sondern die Theatersituation bei seinem Amtsantritt 1624 konnte ihm Anregungen geben für seine Politik mit dem Theater ebenso wie für das Theater.

Ludwig Hochgeschwender

Spanischer Schelmenroman

Der spanische Schelmenroman bietet eine für ihn typische Form des grausamen Lachens über das Komische des Körpers.¹ Schon im ersten Kapitel des ersten pikaresken Romans, des *Lazarillo de Tormes*, findet sich ein Beispiel. Als Lazarillo von seiner Mutter einem blinden Bettler als Führer mitgegeben wird, macht er sehr bald eine wichtige Erfahrung. Der Blinde sagt zum Jungen, er solle sein Ohr an einen steinernen Stier legen und das Geräusch in ihm hören. »Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo de toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada y díjome: ›Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.‹ Y rió mucho de la burla.«² – »Und als er merkte, dass ich den Kopf am Stein hatte, packte er hart zu und schlug mir den Kopf an den verteufelten Stier, so dass mir mehr als drei Tage der Schmerz vom Schlag an die Hörner blieb, und sagte: ›Dummkopf, lerne, dass der Bursche des Blinden etwas mehr zu wissen hat als der Teufel.‹ Und er lachte sehr über den Streich.«

Der Blinde gibt dem Jungen nicht nur eine saftige Lektion der Tücke, es freut ihn auch, ihm Schmerz zuzufügen: Er lacht. Offenbar soll auch der Leser so reagieren, denn der kurze Roman ist durchaus im heiteren Stil erzählt. So wird schon in seinem zweiten Absatz der Umstand, dass der Vater wegen anderen zugefügten Verletzungen be-

cienne étrangère. Tragédie, Rouen: David Geuffroy & Jacques Besongne 1617; »le droit divin« in: Théophile de Viau: *Pyrame et Thisbé* (tragédie), in: *Théâtre du XVII^e siècle*, Jacques Scherer (Hg.), Paris: Gallimard, Bd. 1: 1975 und viele andere.

1. Alle Beispiele und Zitate sind entnommen aus der umfangreichen Sammlung: Angel Valbuena y Prat (Hg.): *La novela picaresca española*, Madrid: Aguilar 1966.

2. Ebd., S. 86.

straft wird, mit einem Wortspiel kommentiert: Er »erlitt Verfolgungen um der Gerechtigkeit willen«, und sein Sohn behauptet zu hoffen, dass er selig sei, da das Evangelium die selig preist, die jenes Schicksal erleiden.

Im selben ersten Kapitel des Romans werden weiter »cosas [...] graciosas«³ – »unterhaltsame Dinge« erzählt, etwa die mit Schmerzen und Verletzungen endenden Versuche Lázaros, sich Wein oder Wurst des Alten anzueignen. Schließlich kann Lázaro Rache nehmen: Er behauptet, dass der Blinde über einen Bach springen müsse, lässt ihn vor einem Steinpfeiler Aufstellung nehmen und gegen ihn springen, und dieser »da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto y hendida la cabeza«⁴ – »stößt mit dem Kopf gegen den Pfeiler, der so stark dröhnte, wie wenn er gegen einen großen Kürbis stieße, und dann fiel er hab tot und mit gespaltenem Kopf nach hinten«. Dann verhöhnt der Junge den Alten und macht sich aus dem Staube.

Der damalige Leser sollte sicher auch Doppelbödiges sehen. Der die Bosheit der Welt zeigende Blinde, der auf die Notwendigkeit hinweist, »noch mehr als der Teufel zu wissen«, wird auch als teuflisch gedeutet, wenn es zweideutig heißt: »[...] después de Dios, este me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adestró en la carrera de vivir«⁵, was ich erklärend so verdeutschen möchte: »Nach [-dem es] Gott [schon richtiger getan hatte], gab mir dieser das [Verhalten für das] Leben, und [obwohl er moralisch] blind [war], setzte er mir ein Licht auf und machte mich geschickt für den [irdischen, nicht den zum Heil führenden] Lebensweg.« Das Buch ist voll von Anspielungen auf das Wort: »Arrímate a los buenos, por ser uno de ellos«⁶ – »Schließe dich den Guten an, um einer von ihnen zu sein«, doch wird es so aufgefasst, dass man nicht von den moralisch Guten ethische Vollkommenheit übernehmen, sondern mit den Mächtigen oder Wohlhabenden umgehen soll, um dadurch Vorteile zu erlangen. Dennoch wird der zeitgenössische Leser sich über die Galerie sonderbarer Gestalten und über die *burlas*, Scherze, und Erlebnisse Lazarillos belustigt haben.

Der moderne Leser empfindet das wohl anders, wenn er sich nicht von der Atmosphäre des scheinbar naiven Buches einfangen lässt. Wir würden auch leicht die Tragik eines ohne elterlichen Schutz und ohne Unterkunft sich durchschlagenden Jugendlichen sehen, der

3. Ebd., S. 89.

4. Ebd., S. 91.

5. Ebd., S. 86.

6. Z.B. ebd., S. 85, 86 (wo die Mutter den Blinden als »Guten« bezeichnet) und S. 111 (wo Lázaro mit der Begründung, die ihm dieses Wort liefert, sich mit der Geliebten des Priesters verheiraten lässt, was ihm Vorteil bringt).

seine Seele verliert, ohne doch mehr als die Welt eines kümmerlichen Auskommens zu gewinnen. Die Sensibilität des Lesers, mit der der Autor des 1564 erschienenen Buches rechnet, ist wohl eine andere: Er wird auch durch die grausamen Streiche, die berichtet werden, amüsiert und lacht mit den Ausführenden mit. Freilich wird die Sicht des Erzählers, der auch der Held ist, insofern in Frage gestellt, als es Zeichen fehlender Aufrichtigkeit gibt: Der Held berichtet offenbar einer Person, in der man eine die skandalösen Verhältnisse im Hause Lázaro und seines Dienstgebers, des Priesters, untersuchende Instanz erkennen kann oder will.⁷ Auf seine Art der Darstellung und damit der Führung des Lesers ist also nicht Verlass.

Das ist anders in Miguel de Cervantes Saavedras *Rinconete y Cortadillo* (geschrieben vielleicht 1601 oder 1602).⁸ In Cervantes' Novelle wird am Schluss betont, dass Rinconete, der eine der pikaresken Helden, ein verlässliches Urteil abgeben kann. »Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural, y como había andado con su padre por el ejército de las bulas, sabía algo de buen lenguaje [...]«⁹ – »Rinconete war, obwohl noch jung, von gutem Verstand und hatte eine gute Veranlagung, und da er mit seinem Vater im Ablassgeschäft umhergezogen war, wusste er einiges von der guten Sprache.« Ihm wird eine Art belustigtes Resümee mit abschließendem Urteil über das vorher Erlebte zugeschrieben, offenbar in Übereinstimmung mit der Meinung des Autors. Mit seinem Freund Cortado ist er von einem jungen Gauner zum Haupt der Gauner- und Verbrecherwelt geführt worden, wo er die offizielle Erlaubnis erhält, in dieser Zunft sich zu betätigen. Eine Reihe von grotesken Szenen beleuchtet das Leben und die Organisation der Verbrecherwelt unter der Herrschaft Monipodios. Unter anderem kommt eine Dirne, um sich über Misshandlungen durch ihren Beschützer zu beklagen: »Venía descabellada y la cara llena de tolondrones [...]«¹⁰ – »Sie kam zerzaust und hatte im Gesicht lauter Schlagmale.« »Y alzándose al instante las faldas hasta la rodilla, y aun un poco más, las [= sus carnes] descubrió llenas de cardenales.«¹¹ – »Und sie hob sofort die Röcke bis zu den Knien und sogar noch etwas weiter und zeigte ihr Fleisch voller blauer Flecken.« Ihre Kolleginnen bemühen sich, sie zu trösten, und schließlich möchte Juliana, das Opfer, nicht, dass Monipodio schlecht von ihrem Beschützer spricht, da sie ihn liebt. Diese Szene ist durchaus komisch angelegt, trotz der Spuren der Misshandlung am Körper der

7. Vgl. ebd., S. 84f.

8. Vgl. ebd., S. 43.

9. Ebd., S. 195.

10. Ebd., S. 188.

11. Ebd.

Frau. Etwas später beschwert sich ein »caballero mozo« – »junges Herrchen« über die schlechte Ausführung seines Auftrages für den Unterweltschef, einem Kaufmann eine Schnittwunde im Gesicht von einer bestimmten Größe zuzufügen. Der Ausführende aber hat das Gesicht des Dieners zerschnitten, weil das Gesicht des designierten Opfers nicht groß genug war. Für eine weitere Bezahlung wird dem jungen Herrn versprochen, auch noch den Herrn zu verunstalten. Es wird dann im Auftragsbuch nachgesehen, welche Misshandlungen noch nicht ausgeführt wurden, und findet sich eine »Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana«¹² – ein »Verzeichnis der in dieser Woche fälligen Messerstiche«, eine »Memoria de palos« – ein »Verzeichnis der Stockschläge«, (dann Rubriken für »agravios comunes« – »gewöhnliche Beleidigungen« usw.), und das Auftragsbuch wird auf den neuesten Stand gebracht. Dieses Verzeichnis, das auch die Anzahlungen vermerkt, wird sehr sorgfältig wie von einem honorablen Geschäftsmann geführt.

Rinconete nimmt den Kontrast zwischen unmoralischem und verbrecherischem Charakter der Taten, von denen er erfährt, und dem Gefühl der Ehrsamkeit der Angehörigen der Verbrecherzunft durchaus wahr. Über die meisten der Beobachtungen lacht er; von seinem Lachen über das im »libro de memoria« Enthaltene wird *expressis verbis* nicht gesprochen und er rät auch seinem Freunde, diese Art des Lebens aufzugeben. Doch erklärt der Erzähler, dass er wegen seiner jugendlichen Bedenkenlosigkeit noch einige Zeit so fortfuhr, »y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio«¹³ – »und so bleibt für eine andere Gelegenheit die Erzählung seines Lebens und seiner Wundertaten, wie auch derjenigen seines Meisters Monipodio«, und auch wenn das als »ejemplo y aviso« – »Beispiel und Warnung« gedacht ist, beinhaltet dieses Versprechen doch auch die Aussicht auf weitere Unterhaltung der Leser.

Freilich wird diese unterhaltende Wirkung auch durch zwei Dinge möglich gemacht. Im Falle der geschlagenen Dirne handelt es sich um eine marginalisierte Person, mit der der Leser (nur der damalige?) auf Grund der Verwerflichkeit kein Mitleid hat. Wir sehen hier nur ein Beispiel für den Satz: »Pack schlägt sich, Pack verträgt sich.« Im Falle der Messerverwundungen und der anderen Misshandlungen wohnen wir der Ausführung nicht bei, wir sehen nur den geschäftlichen Aspekt. Dadurch werden die Fakten neutralisiert. Eine Art von Neutralisierung können wir auch in einer typischen Episode von Vicente Espinels Roman *Vida de Marcos de Obregon* (1618) feststellen. In den »descansos« – »Erholungen« III und IV des ersten Buches wird be-

12. Ebd., S. 193.

13. Ebd., S. 195.

richtet, wie der tugendhafte Marcos de Obregon es verhindern will, dass die Frau seines Herrn einen Ehebruch begeht, zu dessen Ausführung es dann auch nicht kommt. Der junge Liebhaber der Ehefrau wird von einem Hund gebissen, die Frau, die sich in der Dunkelheit auf ein Maultier gerettet hat, vom (die ganzen Umstände nicht durchschauenden) Ehemann verprügelt, der aber glaubt, nur das Tier zu schlagen, »de suerte que la mujer en manos del marido, y el mozuero en los dientes del braco, pagaron lo que aún no habían cometido«¹⁴ – »so dass die Frau in Händen des Ehemanns und der Bursche in den Zähnen des Hundes bezahlten, was sie noch nicht begangen hatten«. Die an sich turbulenten Vorgänge werden charakterisiert als »disgustos, pesadumbres y alteraciones, efectos propios de semejantes devaneos, fundados en deshonor, ofensa y pecado«¹⁵ – »Ärgerlichkeiten, Gründe zu Sorgen und Streitigkeiten, Wirkungen solcher Abirrungen, die auf Ehrlosigkeit, Missetat und Sünde gründen«, und wenn der Leser das körperliche Leiden der beiden Missetäter schon vorher als Bestrafung hat sehen können, so wird ihm durch diesen Kommentar noch weiter das Mitleid genommen.

Einen anderen Eindruck hinterlässt Quevedos *Buscón* (1626, früher geschrieben). Der Held, Pablos, ist ein *pícaro* in der Tradition der Gattung und Nachfolge des *Lazarillo de Tormes*, ein von unehelichen Eltern abstammendes Kind, dessen junger Bruder auf das Bestehlen der Kunden des Vaters, eines Barbiers, spezialisiert ist. »Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel«¹⁶ – »Das Engelen starb von einigen Peitschenhieben, die man ihm im Gefängnis gab.« Dieser Tod wird so zu einer Pointe, und ebenso ist der Bericht über die Haft und Bestrafung des Vaters, der in den Kerker geworfen wird, komisch gefärbt, etwa durch den Wortwitz, dass er das Gefängnis unter großen Ehren verließ, da »le acompañaron doscientos cardenales« – »ihn 200 Kardinäle bzw. blaue Flecke«, denn das Hämatom heißt auch »cardenal«, begleiteten. So nehmen wir es auch nur als amüsante Begebenheit, dass das Kind in der Schule vom Lehrer verprügelt wird, weil es in seiner Unwissenheit einen Namen, Poncio, und den von Pontius Pilatus miteinander verbindet.¹⁷

Für die Auffassung vom Komischen ist aber noch interessanter, welche *burlas* die Studenten von Alcalá mit Pablos treiben, als er mit seinem Herrn (der als Vornehmer das nicht erleiden muss) die Universität zu besuchen beginnt. Sie bespeien und schlagen ihn, und dann lehrt noch jemand seinen Darm in das Bett, in das er sich zurückgezo-

14. Ebd., S. 934.

15. Ebd.

16. Ebd., S. 1093.

17. Ebd., S. 1095.

gen hat. Da er weiter misshandelt wird, hat er alle Mühe, diese Besudlung zu verbergen.¹⁸ Doch »[...] al alzar las sabanas fue tanta la risa de todos [...]«¹⁹ – »als man die Laken hob, war das Lachen aller groß«. Diese turbulente Szene der Misshandlung muss und soll damals auch den Leser zum Lachen gereizt haben: Nichts weist auf ein ablehnendes Urteil des Erzählers hin. Ganz sicher trug die Missachtung des Menschen am Rande der Gesellschaft dazu bei. Die Mutter war nicht Altchristin, der Vater nicht ehrenhaft, und wie sich bald herausstellt, ist der Onkel Henker. Der Brief, in dem dieser Onkel Pablos von der Hinrichtung des Vaters unterrichtet, ist auch ein Beispiel komischer Doppeldeutigkeiten. So ist zunächst noch nicht klar, wie und warum der Vater starb, und da heißt es: »Vuestro padre murió, ocho días ha, con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo. Dígolo como quien le guindó.«²⁰ – »Euer Vater starb vor acht Tagen, mit der größten Tapferkeit, die ein Mensch in dieser Welt im Tode haben kann. Ich sage es als der, der ihn aufknüpfte.« Pablos, der gleichzeitig von der Verhaftung seiner Mutter als Hexe und von der Gefahr, in der sie ist, wie aber auch von einer gewissen Erbschaft unterrichtet wird, nimmt lachend von seinem Herren Abschied.²¹

Worauf beruht die Wirkung des *Buscón*, der von heutigen Lesern auch mit Befremden aufgenommen werden muss? Horst Baader hat auf die Übereinstimmung mit der damaligen Neigung zum Wortspiel, zur Geistreichigkeit, zur Stilbravur hingewiesen.²² Damit ist aber auch gesagt, dass nicht nur die Bewertungskriterien sich geändert haben, sondern auch das Stilistische über das Inhaltliche triumphiert – und das bedeutet auch, dass Quevedo den Grausamkeiten nicht dasselbe Gewicht gibt, wie wir es täten. Ganz sicher ist außerdem zu berücksichtigen, dass für den Altchristen Quevedo nicht alle Menschen dieselbe Würde haben.

Warum aber lässt die als komisch intendierte Darstellung der Grausamkeit und des Leidens im Schelmenroman lachen? Zunächst besteht die Neigung des Menschen zur Schadenfreude. Dann gibt es eine Reihe von Neutralisierungen: 1) Die Opfer verdienen vielfach nicht oder nicht recht unser Mitleid: Sie sind selbst schuldig, das Leiden ist eine Strafe (für die Ehebrecher in *Marcos Obregón*, aber auch

18. Ebd., S. 1104ff.

19. Ebd., S. 1105.

20. Ebd., S. 1110.

21. Ebd., S. 1111.

22. Vgl. Horst Baader: »Typologie und Geschichte des spanischen Romans im ›Goldenen Zeitalter‹«, in: August Buck (Hg.): *Renaissance und Barock* (II. Teil) (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*), Bd. 10, Klaus von See (Hg.), Frankfurt/Main: Athenäum 1972, S. 126.

für den gegen den Stein springenden Bettler im *Lazarillo de Tormes*) oder 2) es geht um Außenseiter, die (zu Recht oder aus den Vorurteilen der Zeit heraus) kein Mitgefühl verdienten: Lazarillo, Pablos, ihre Eltern und Verwandten, die Dirne bei Cervantes; 3) durch Wiederholung der Unglücksfälle wird das Leiden zum Teil einer Serie (die unglücklichen Erlebnisse des jungen Lazarillo oder des jungen Pablos), und auf die komische Wirkung der Vervielfachung hat man vielfach hingewiesen;²³ 4) die Turbulenz der Umstände lässt das Leiden vergessen; 5) die Betonung eines an sich nicht wesentlichen Zuges bringt eine groteske Note oder lenkt ab (die kommerzielle Handhabung des Verbrechergewerbes bei Cervantes, die verbale Spitzfindigkeit im *Lazarillo* oder noch mehr im *Buscón*; 6) ganz allgemein führt die Erzählsituation den Leser zum Akzeptieren des Dargestellten. Dabei sind alle diese Mittel und Kennzeichen im Wesen nicht zeit- oder ortsbedingt,²⁴ in der besonderen Verwendung im spanischen Schelmenroman aber lassen sich zeitbedingte Komponenten feststellen: 1) Die Grausamkeit überschreitet die Grenzen dessen, was wir heute als komisch akzeptieren (doch nehmen wir sonst vielleicht mehr Grausamkeit hin als das Barockzeitalter, wie Horrorfilme und andere Darstellungen des Grausigen vermuten lassen, die durchaus als unterhaltend angeboten werden). Hier ist darauf hinzuweisen, dass Castiglione im *Cortegiano* das Schmerz und Schaden Bereitende in der »beffa« oder »burla« schon abgelehnt hat.²⁵ Der italienische Hofmann ist demnach kulturell einen Schritt weiter als das spanische Publikum. 2) Die Virtuosität der Darstellung (in Bewegtheit der Handlung oder im Stil) ist wichtig und verbindet sich leicht mit dem Krassen im Geschehen, das damit auch überdeckt wird. Wir lesen heute sehr viel mehr auf Inhalt hin und sind insofern kulturell weniger weit. Grundsätzlich zeigt sich, dass auch das Komische zeitbedingte Züge hat.

Wolfram Krömer

23. Vgl. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Presses Universitaires de France 1947, S. 53ff., besonders S. 68-71; Gustave Attinger: *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris 1950, Reprint Genf: Slatkine 1969, S. 34, 43, 117f., 154f., passim.

24. So finden sich diese Eigenarten des Komischen etwa in der *commedia dell'arte* (man denke daran, dass die Alten und der *Capitano* an ihren Negativerlebnissen vielfach selbst schuldig sind, der *Facchino Bergamasco*, Opfer mancher Unbilden, zunächst ein Außenseiter als Gastarbeiter war, das Unglück wiederholt wird, die verbale und gestische Präsentation wichtig ist).

25. Vgl. Baldesar Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, Vittorio Cian (Hg.), Florenz: Sansoni 1947, S. 208-210 (II. Buch, XLVII. Kapitel).

Ragotin oder: Was ein komischer Körper im *Roman comique* alles aushalten muss

Die Auslach- und Prügelkomik in Paul Scarrons *Roman comique*¹ spielt sich ganz überwiegend *hinter* den Kulissen ab. Der Roman schildert bekanntlich den ärmlichen, bisweilen auch vergnüglichen Arbeitsalltag einer Schauspielertruppe aus der Provinz, in dem die elementaren Affekte, insbesondere die Aggression, eine große Rolle spielen und auf eine für neuere Leser manchmal befremdliche Weise mit der Erzeugung von Komik verknüpft sind: Es wird viel gerauft und viel gelacht.

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Repräsentation der Affekte in diesem und anderen Romanen des 17. Jahrhunderts aus sozio- und psychogenetischem Blickwinkel zeigt, dass sich in dieser Zeit insgesamt im Zuge der Verhöfischung ein gewisser Wandel im gesellschaftlichen Normengefüge in Richtung Affektkontrolle vollzieht, der vom *Roman comique* nur sehr eingeschränkt – und vom älteren *Francion* noch weniger – nachgebildet wird, indem die meisten Akтанten das ihnen abverlangte »Triebopfer« nicht immer bringen wollen oder können und nur allzu leicht in die ältere Affektprägung zurückfallen.² Für das Affektinventar des *Roman comique* bedeutet das – an Stelle der höfisch gebotenen Aggressionsdämpfung – innerhalb der Schauspielertruppe die weitgehende Aufrechterhaltung eines selbstregulierenden Systems aus archaischer Aggression (Prügelszenen, derbe Streiche auf Kosten Dritter u.a.) und ihren psychischen Gegenmomenten Ermüdung und Lachen.

Ich nutze gern die Gelegenheit, an einer besonders auffälligen Figur die historische und ästhetische Alterität der zu diesem System gehörenden Form von Komik zu zeigen. Es handelt sich um Ragotin, einen zwergwüchsigen³ Provinzadvokaten und erfolglosen Liebhaber

1. Ich verwende als Textgrundlage die von Émile Magne besorgte Ausgabe: Paul Scarron: *Le roman comique*, Paris: Garnier 1967, die auch die Fortsetzung von Antoinette Offray enthält. Teile und Kapitel bezeichne ich mit römischen und arabischen Zahlen.

2. Vgl. meine an anderer Stelle ausgeführte, aus Sigmund Freud und Norbert Elias entwickelte These dazu, die sich bei der Textinterpretation gut bewährt hat: Werner Helmich: »Höfische und antihöfische Affektmodellierung im niederen französischen Roman des 17. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Adam u.a. (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28), Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 607–620.

3. Schon sein Name deutet das an: *ragot* bedeutet »kleiner, untergesetzter Mann«, vgl. P. Scarron: *Le roman comique*, S. 422, Anm. 29.

der Dicht- und Schauspielkunst – aber auch einer der Schauspielerinnen –, der durch seinen Übereifer allen in der Schauspielertruppe auf die Nerven geht. Als verhinderter Dichter, der seine Produkte nie zum Besten geben darf, wirkt er gelegentlich wie ein Vorgriff auf den Bar-den Assurancetourix in der *Astérix*-Serie. Er ist Opfer vieler Späße, Missgeschicke und Brutalitäten.

Zur Einstimmung einige Kostproben aus dem Kapitel I/10: Ragotin bekommt von Mademoiselle Angélique, die er allzu vertraulich getätschelt hatte, dafür zunächst einen kräftigen Hieb auf die Finger. Dann entreißt man ihm ein Buch, um es gegen seinen erbitterten Widerstand von Hand zu Hand weiterwandern zu lassen und dabei zu zerfleddern, und der arme Ragotin muss mit ansehen, wie sich alle über ihn lustig machen: »[...] que tout le monde s'éclatait de rire à ses dépens«⁴ – »wie alle auf seine Kosten in Lachen ausbrachen«. Gleich darauf schlägt ihm ein körperlich weit Überlegener mehrmals so stark auf den Kopf, dass ihm der Hut bis unters Kinn rutscht – er muss ihm später zur allgemeinen Erheiterung vom Hals geschnitten werden –, und gibt ihm dann noch einen Fußtritt an den Kopf (sic!), der ihn ausgerechnet zu Füßen der angehimmelten Schauspielerinnen auf den Hintern fallen lässt. Dass der derart Geprellte darüber selbst am Ende noch lachen kann, ist verwunderlich und für die übrigen denn auch ausgesprochen beruhigend.⁵

Auch bei anderen Gelegenheiten muss er von seinen verehrten Schauspielerkollegen viel erdulden. Er teilt zwar auch selbst gern Hiebe aus, zieht aber wegen seiner Kleinheit und Ungeschicklichkeit bei den körperlichen Auseinandersetzungen regelmäßig den Kürzeren. Dazu wird er immer wieder, wenn er verprügelt oder anderweitig malträtirt worden ist, ausgiebig verlacht. Ragotin gilt – ähnlich übrigens wie der zweite Dichter der Truppe, Roquebrune, – als skurriler Außen-seiter und ist damit zum Opfer von Gruppenaggressionen, als deren ausführendes Organ oft der als besonders böse gezeichnete Schauspieler la Rancune auftritt, geradezu prädestiniert.

Doch eine solche mimetisch-sozialpsychologische Lesart greift offenbar zu kurz. Als Ursachen seiner Missgeschicke gesellen sich nämlich zur Bosheit seiner Mitmenschen noch die Naturübel in Form von Unfällen, etwa in der Episode, in der sich nicht ohne sein Zutun der Inhalt eines Hafersacks über ihn ergießt, oder in einer anderen, in der er im Zuschauerraum in die Sickergrube fällt und sich ein gespornter Stiefel in seine Kehle bohrt. Auch die Tierwelt beteiligt sich an seiner Schädigung. Ein Widder rammt ihm seine Hörner erst an den Kopf, dann an die Knie und fügt ihm blutende Wunden zu. Gegen Ende des

4. Ebd., S. 43.

5. Vgl. ebd., S. 45.

besonders burlesk-inkohärenten Kapitels II/16 scheint sich die ganze Außenwelt gegen seine körperliche Unversehrtheit verschworen zu haben: Er wird hier in schneller Folge gefesselt in den Dreck geworfen, von einem Bauern mit der Peitsche gezüchtigt, von einem Hund gebissen und schließlich noch von Bienen gestochen.

Sein größter Feind sitzt indessen auf einer höheren diegetischen Ebene. Es ist der Erzähler selbst, für den Streiche und Brutalitäten der anderen Figuren oder auch Unfälle ohne größeres menschliches Zutun gleichermaßen willkommen sind, um sich seinerseits als *genius malignus* zu betätigen. Zwei breit ausgespinnene Szenen, die sich auf besonders perfide Weise sogar jeweils über zwei Kapitel erstrecken, mögen diese Beteiligung illustrieren. Die erste beschreibt ausführlich eine Serie von Missgeschicken Ragotins beim Besteigen eines Pferds, die zunächst damit ihren Höhepunkt findet, dass er schmerzlich auf dem Sattelnknauf landet, woselbst ihn der Erzähler über das Ende des Kapitels hinaus sitzen lässt, um ihn im Folgekapitel über weitere kavalereske Zwischenpositionen endlich vom Pferd fallen zu lassen. Diese extradiegetische Grausamkeit geht offenbar sogar über die der fiktionalen Mitspieler hinaus, denn am Ende dieser Szene heißt es ausdrücklich, niemand habe diesmal bei dem Unfall gelacht, weil man Angst gehabt habe, er könne sich verletzen.⁶

In der zweiten Szene kommt es zu einer noch dichter Ballung von Aggressionen, Missgeschicken und metadiegetischen Zusatzqualen. Zunächst wird Ragotin von einer statiosen Dienerin nach einer Auseinandersetzung kopfüber in einen großen Holzkoffer gesteckt, dessen Deckel ihm schmerzhaft auf die Beine fällt. Aus dieser Lage befreit, stürzt er sich auf sie, erhält von ihr aber einen so heftigen Schlag auf den Kopf, dass ihm Hören und Sehen vergeht. Nachdem ihm im anschließenden Gerangel der Hosengürtel gerissen ist, was mit großem Gelächter quittiert wird,⁷ zieht der Schauspieler l'Olive ihm die Hose ganz herunter und schlägt ihm mit der Hand auf die Oberschenkel, bis sie scharlachrot werden. Beim Aufspringen gerät Ragotin schließlich mit dem Fuß in einen Nachttopf, aus dem er sich nicht mehr befreien kann, und wird von la Rancune in dieser misslichen Lage allen zum Gespött vorgeführt. Auch hier bleibt – als kleines Grausamkeitssupplement des Erzählers – der Fuß bis ins Folgekapitel hinein schmerzlich

6. Vgl. ebd., S. 128.

7. »[...] la ceinture de ses chausses s'en rompit et le silence aussi de l'assistance, qui se mit à rire« – »[...] der Gürtel seiner Hosen riß dabei und auch das Schweigen der Anwesenden brach, die zu lachen begannen«, ebd., S. 194. Man beachte hier das sprachspielerische Zeugma mit dem Verb *rompre*, das einmal in wörtlicher, ein andermal (*in absentia*) in figürlich-idiomatischer Funktion (<das Schweigen brechen>) gebraucht wird.

im Nachtopf gefangen und wird von den Beteiligten als Ragotins »Metallfuß« – »pied de métal«⁸ ausgiebig belacht.

Letztlich bedarf der Erzähler aber der fiktionalen Plagegeister und misslichen Situationen, die er sich da ausgedacht hat, offenbar gar nicht, um Ragotin schlecht aussehen zu lassen, sondern kann seine Abneigung auch in der Personenbeschreibung und in direkten Interventionen äußern. Er stellt ihn u.a. als närrisch, verlogen, anmaßend, eigensinnig und als schlechten Dichter vor,⁹ registriert hämisch die Zahl seiner Missgeschicke durch rekurrente Kapitelüberschriften vom Typus »Autre disgrâce de Ragotin« – »Ein weiteres Missgeschick Ragotins« und schadenfrohe Kommentare, zeigt Genugtuung darüber, dass sich manche vor den Augen der Damen abspielen, er also blamiert wird,¹⁰ schildert genüsslich seine Qualen und betont beispielsweise in der Reitepisode im Kapitel I/20 nicht weniger als fünf Mal hintereinander seine körperlichen Defizite. Die Bosheit des Erzählers als Erfinder all des Ungemachs, das da über Ragotin hereinbricht, scheint viel umfassender als die seiner fiktionalen Helfer auf der Ebene der Diegese, indem er ihn neben all den Schlägen, die er ihn in der Erzählfiktion einstecken lässt, auf der metafikionalen Ebene zusätzlich mit narrativen und sprachlichen Bosheiten verfolgt.

Bei der Übertragung der Quäl-Lach-Konstellation der Figuren der Fiktionsebene auf die des Erzählers entspräche dem Lachen der Schauspieler hier das des (intendierten) Lesers. Offensichtlich rechnet in der Tat der Erzähler – und in diesem Fall darf man getrost sagen: auch der Autor – bei seiner »Grausamkeit« gegenüber Ragotin mit dem Lachen seines Lesers. Man darf wohl beim damaligen Leser ein Bewusstsein von elementarer Körperkomik voraussetzen, das in bestimmten Konstellationen auch noch länger präsent sein mag, allerdings mit schlechtem Gewissen durchsetzt.

Wenn man sich aus heutiger Sicht die Frage stellt, wie komisch ein kleiner Körperwuchs, Prügel und andere Missgeschicke eines Mal-

8. Ebd., S. 195.

9. Vgl. ebd., S. 25. In der Fortsetzung des von Scarron bei seinem Tod hinterlassenen Torsos durch Antoine Offray, die durch Anspielungen auf frühere Abenteuer immer wieder die Verbindung zum Scarron-Text herzustellen sucht, aber insgesamt ein eher ärmliches Machwerk ist, begegnet uns ungeachtet einiger weiterhin komisch präsentierter Wiederholungsmisgeschicke – Ragotin fällt allein vier Mal vom Pferd (III/4, 5, 12 und 17), zu guter Letzt mit letalen Folgen – ein tiefgreifend veränderter Ragotin, der sich inzwischen der Truppe ganz angeschlossen hat: ein jetzt wirklich unglücklicher Liebhaber mit Selbstmordgedanken, der seine eigene Grabinschrift dichtet. Um der Stimmigkeit des Porträts willen scheint es mir geradezu geboten, mich hier auf den Scarron-Text (Teil I und II) zu beschränken.

10. So ausdrücklich etwa am Ende von Kapitel I/20, S. 129.

trätierten seien, wird man eher zu einer negativen Antwort kommen. Wie kann Unglück komisch sein? Hier hat sich spätestens seit dem Naturalismus ein psychischer Wandel vollzogen, der erkennbar mit Erich Auerbachs These vom Realismus des 19. Jahrhunderts als dem Ende der Stiltrennung korreliert ist¹¹: Die niederen Personen (nicht nur in sozialer Hinsicht) gewinnen Anrecht auf literarische Dignität als Protagonisten und damit auf ernsthafte Behandlung, eine Entwicklung, die bekanntlich auch für die Frage wichtig ist, ob es heute noch einen pikaresken Roman geben könne. Die Existenz eines Ragotin als literarische Figur erschiene heute wohl als ernstes Sujet *par excellence*, jedenfalls im Rahmen der Höhenkammliteratur.

Für den *Roman comique* gilt dies entschieden noch nicht. Die ernste Auffassung des geplagten Ragotin beruht offensichtlich auf einer historischen Fehllektüre – ähnlich wie die romantische vom ernsthaften und nicht komischen Menschenfeind Molières. Dass der Autor eine solche Lesart auch keineswegs fördern wollte, hat er durch eine ganze Reihe von Unernst-Signalen in seinem Werk angedeutet. Ich nenne nur die inter- und architextuellen Spiele (Epenparodie), die erzählironischen Elemente und die zumindest intendierte relative Harmlosigkeit all der Kämpfe und Streiche. Die Prügeleien sind, darüber besteht Konsens,¹² offensichtlich Parodien (damals sagte man eher ›Tra-vestien‹) epischer Schlachtschilderungen. Hierher gehören auch die mythologischen Zeitangaben¹³ oder die Vergilreminiszenz »la Discorde, aux crins de couleuvre«¹⁴ – »die Zwietracht mit den Schlangenhaaren« – als edle Periphrase der simplen Rauflust. Als erzählironisch anzuführen sind etwa Überschriften, die Kapitel mit semantisch leeren Inhaltsangaben wie »Qui ne contient pas grand'chose« (I/5) – »das nicht viel enthält«¹⁵ präsentieren, oder die spielerische Nichtunterscheidung von Fiktions- und Metafiktions-Ebene bzw. von erzählter

11. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1946 (2. Auflage 1959). Auerbach hat gezeigt, dass es schon früher – und durchaus vor dem *Roman comique*, der in dieser Hinsicht gerade nicht nach vorn weist – Durchbrechungen der Stiltrennung gegeben hat; bekanntlich bringt er sie mit der Würde des Niedrigen im Christentum in Verbindung, was nicht von allen Kritikern akzeptiert worden ist.

12. Besonders ausführlich hier Joan E. DeJean: *Scarron's »Roman comique«*. *A Comedy of the Novel, a Novel of Comedy*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1977; die Erkenntnis findet sich in praktisch allen neueren Arbeiten zum *Roman comique*.

13. Beide Bücher des Romans beginnen mit einer solchen umständlich-mythologischen Tageszeitangabe über den Sonnenstand, die dann trivial erläutert wird (P. Scarron: *Le roman comique*, S. 3, 159).

14. Ebd., S. 194.

15. Ähnlich I/11, II/1 und 18.

Zeit und Erzählzeit an einigen Kapitelgrenzen.¹⁶ Die Raufereien sind so arrangiert, dass schwere Verletzungen von vornherein ausgeschlossen sind. Gekämpft wird physisch und mental auf archaische Weise: ohne moderne Waffen, meist nur mit den Fäusten und einfachen Schlagwerkzeugen. Man hat oft fast den Eindruck, hier würde nur mit Narrenpritschen geschlagen und als käme aus den Wunden nur Theaterblut. Der Anschein von Realismus wird durch all diese offensichtlichen Arrangements konterkariert. Dass die Schauspieler bei Ragotins Reitunfall Angst haben, es könne ihm etwas zustoßen, bleibt folgenlos, vor allem für den Erzähler, der es ja ohnehin besser weiß. Insgesamt ist der Roman trotz all seiner Alltagsszenen weniger welthaltig (im Sinn des späteren Realismus), als es zunächst scheinen mag.

Durch all diese Verfahren wird hinter dem vordergründigen Realismus der Kunstcharakter dieser Schauspielerwelt *bloßgelegt* (ich verwende bewusst einen Begriff des russischen Formalismus), die nicht weniger, sondern nur *anders* literarisch arrangiert ist, als die der eingelagerten höfisch-idealistischen spanischen Novellen. Wenn es sich aber um eine bewusst als solche geschaffene literarische Kunstwelt handelt, die entgegen dem Anschein nicht realistisch-mimetisch gemeint ist, dann ist auch der ihr angehörende Körper Ragotins offenbar kein realistischer (lebensweltnachbildender), sondern nur ein literarisch-konventionalisierter und nach damaliger Auffassung eben komischer Körper, auch wenn Elemente der niederen Mimesis präsent sind und gelegentlich das rein Spielerische des Systems stören. Dann ist auch der Erzähler weniger grausam, als es scheint. Er »quält« in Ragotin nicht einen Menschen, sondern *in effigie* eine nur sprachlich existente und zudem literaturgeschichtlich als extrem lachhaft konventionalisierte Figur, in der, wie die Personenbeschreibung¹⁷ zeigt, gleich

16. »[...] et cependant que ses bêtes [sc. celles du charretier] mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre« – »[...] und während seine Tiere gefüttert wurden, ruhte sich der Verfasser einige Zeit aus und dachte darüber nach, was er im zweiten Kapitel sagen sollte«. P. Scarron: *Le roman comique*, S. 5. Hierher gehört auch der metadiegetische Erzählerkommentar zur oben angeführten Reitszene: »[...] alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses où nous le laisserons comme sur un pivot pour nous reposer un peu; car, sur mon honneur, cette description m'a plus coûté que tout le reste du livre et encore n'en suis je pas trop bien satisfait«, ebd., S. 127 – »[...] so spürte der Unglückliche den Sattelknopf zwischen seinen Hinterbacken, auf dem wir ihn sitzen lassen werden wie auf einem Drehzapfen, um uns ein bisschen zu erholen; denn, bei meiner Ehr, diese Beschreibung hat mich mehr Mühe gekostet als das ganze übrige Buch, und ich bin immer noch nicht völlig damit zufrieden«.

17 Vgl. Anm. 9.

mehrere »niedere«, d.h. komische Typen zusammenfließen, so u.a. der verlogene Diener, der Pedant und der Dichterling.

Damit ist auch die Komik für den damaligen und heutigen literarhistorisch gebildeten Leser höchstens zu einem Teil die archaische des Auslachens und der Schadenfreude (ganz lässt sich das nicht ausschließen), zum anderen und wohl größeren aber die des Erkennens all der genannten Konventionen, Arrangements und Sprachspiele. Sein Lachen gilt überwiegend der literarischen Machart, ist also im Wesentlichen »Meta-Lachen« (*sit venia verbo*) und kaum identifikatorisches Lachen in Bezug auf das fiktionale Geschehen. Die grundsätzliche Gefahr, dass ihm aufgrund der allzu kruden Geschehnisse auf der Fiktionsebene auch das Meta-Lachen im Hals stecken bleibt, ist im *Roman comique* durch die angeführten Unernst-Signale weitgehend vermieden, selbst für moderne Gemüter.

Das impliziert für den kompetenten Leser eine Art Gattungs-Switching: Er erkennt, dass er nicht einen realistischen Roman liest, sondern wie durch einen Schleier aus Versatzstücken der Alltagswelt einen hochkonventionalisierten, aber erkennbar nicht der Höhenkammliteratur zuzurechnenden literarischen Ulk. Dass Ragotin als komische Figur im Grand Guignol oder in einem Slapstickfilm noch durchaus vorstellbar wäre, signalisiert seine Zugehörigkeit zu einem trivialeren und archaischeren Präsentationsmodus. Dazu passt, dass die psychischen Verletzungen, all die Häme und Schadenfreude in sprachlicher und außersprachlicher Form, die er zu erdulden hat, außerhalb des Blickfelds bleiben, wie man ja auch nicht weinen muss, wenn der dumme August im Zirkus hinfällt.

Werner Helmich

Die Lustige Person oder Das Komische als Rollenfach

Der ganz junge Josef Kainz wurde nach mehreren Engagements als »Erster Held und Liebhaber« in Marburg in der Steiermark (heute: Maribor; Spielzeit 1875/76), als »jugendlicher Held und Liebhaber« am Stadttheater Leipzig (1876/77) und am Meininger Hoftheater (1877/78-1879/80) im September 1880 von Ernst von Possart an das Königliche Hof- und Nationaltheater München verpflichtet, wo er bald in enge Beziehungen zu König Ludwig II. trat. Während all dieser frühen Engagements übermittelte Kainz seinen Eltern briefliche Einschätzungen der von ihm gespielten Partien vor dem Hintergrund des Systems der Rollenfächer, in das er eingebunden war. Über den ›Romeo‹ schrieb er am 11. September 1880 an seine Mutter:

Als Romeo wurde ich fünfmal gerufen, und die Rolle gehört nicht gerade zu den dankbarsten und ist für einen jugendlichen Liebhaber die schwierigste unter allen; denn sie erfordert viel Maß, viel Verständnis, sie erfordert tragische Kraft und den säuselnden Ton des schwärmerischen Liebhabers und dann wieder den ausgelassenen Humor eines Bonvivants, dabei Routine, Feinheit und Eleganz im Auftreten und Bewegen, und schließlich muß er noch elegant fechten und etwas turnen können; denn er hat sich zweimal zu duellieren und den ganzen Abend über Gartenmauern zu springen und über Balkone zu steigen.¹

Das System der Rollenfächer als ein über Jahrhunderte gültiges, zentrales Ordnungsprinzip von Theaterrealität ist, soweit sich dies überblicken lässt, kein Gegenstand der neueren Theaterwissenschaft. Dem entspricht die Darstellung des Rollenfachs im derzeit wohl am weitesten verbreiteten Standardnachschlagewerk, dem *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin.² Der knappe Eintrag »Kunstfach/Rollenfach« von Roswitha Körner zerfällt in mehrere kleine Abschnitte; Körner erwähnt darin die nurmehr bedingte vertragsrechtliche Relevanz des Rollenfachs für die aktuelle Bühnenpraxis, gibt eine Andeutung zu jenem »Theaterverständnis«, das dem Fach-Begriff zugrunde liege und das von der »gegenwärtigen Dramaturgie [...] überholt« sei, und greift schließlich an der entscheidenden Stelle auf ein bekanntes Theaterlexikon aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, um einen Katalog der Fachbezeichnungen vom Helden über den Bonvivant und den Intriganten bis zur munteren Liebhaberin und Komischen Alten aufzulisten.³ Körner wagt keine selbständige definitorische Bestimmung des Begriffs »Rollenfach« und reflektiert nicht den historischen Wandel, den das Rollenfach auf den Ebenen der Stückdramaturgie, der Darstellung, der Besetzungspraxis und der genossenschaftlichen bzw. juristischen Bewertung durchlaufen hat.

Die Entwicklung des mitteleuropäischen Theaters im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und die Verschiebungen in den Forschungsinteressen der Theaterwissenschaft vor allem seit den 1980er Jahren dürften gleichermaßen dazu beigetragen haben, dass das Bewusstsein von der Bedeutung des Rollenfaches, wie es die einschlägi-

1. Josef Kainz: *Briefe*, Wolfgang Noa (Hg.), Berlin: Henschelverlag 1966, S. 136.

2. Vgl. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt 1986.

3. Vgl. Roswitha Körner: Artikel »Kunstfach/Rollenfach«, in: M. Brauneck/G. Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, S. 512. Vgl. dazu: L.S.: Artikel »Fach«, in: Robert Blum/Karl Herloßsohn/Hermann Marggraff (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe*, Altenburg, Leipzig: H.A. Pierer und C. Heymann 1846, Bd. 3, S. 221-225.

gen Dissertationen von Bernhard Diebold (1913) und Hans Doerry (1926) noch dokumentieren, gänzlich verloren gegangen ist.⁴ Die historische Funktion des Rollenfachs erschließt sich weder einer philologisch ausgerichteten noch einer auf Aspekte von Performativität und Korporalität konzentrierten Theaterwissenschaft, soweit diese auf der Basis eines tradierten oder auch neu formulierten Kanons ausschließlich ›ästhetisch avancierte‹ Bühnenwerke und -ereignisse einer Interpretation unterzieht. Das Rollenfachsystem war Bestandteil einer historischen Theaterpraxis, in der – und dies noch bis ins 20. Jahrhundert – das Gros der Produktion dem Tagesbedarf galt: Es strukturierte das Ensemble, formierte Aufgabenbereiche anhand der körperlichen und darstellerischen Eigenheiten der Ensemblemitglieder und bildete die dramaturgische Grundlage der überwiegenden Mehrzahl von neu entstehenden Stücken. Das einzelne Rollenfach bezeichnete innerhalb des Spannungsfeldes von Dramatik und Darstellung einen doppelten Sachverhalt: Es gruppierte auf der Ebene der Werke vergleichbare Rollen und wies dem Darsteller als Vertreter eines Rollenfaches aufgrund seines Aussehens und seiner spezifischen Begabung entsprechende Partien zu. Diebold grenzt in diesem Sinn das literarische Fach, das er »Typenfach« nennt, vom »schauspielerischen Fach« ab, zu dem bestimmte »darstellerische Kunstmittel« gehören.⁵

Überblickt man die europäische Dramatik, aber auch die Opernproduktion, das Ballett und das unterhaltende Musiktheater, so dominieren Stücke, die für ein konkretes Haus oder Ensemble verfasst und auf die dort vorhandenen Darsteller berechnet wurden. Im Fall kanonisierter Dramatik, wie etwa derjenigen William Shakespeares⁶ oder Molières, wird diese Art der dramatischen Produktion für die Wissenschaft nicht zum Problem, da die betreffenden Autoren im Laufe der komplizierten Repertoirebildungsprozesse seit dem späten 18. Jahrhundert von ›Tagesdramatikern‹ zu ›Klassikern‹ avancierten. Im Fall der unüberschaubaren Zahl von Melodramen, Sensationsstücken, Lustspielen, Possen und Operetten des 19. Jahrhunderts hingegen, die

4. Bernhard Diebold: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Hamburg: Leopold Voß 1913 (= Theatergeschichtliche Forschungen 25.), Nachdruck: Nendeln: Kraus 1978. Hans Doerry: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1926 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 35).

5. Vgl. B. Diebold: *Rollenfach*, S. 9f.

6. Interessante Überlegungen zur Entwicklung von Shakespeares Typen des »clown«, des »fool« und des »jester« im Hinblick auf Shakespeares Mitspieler William Kempe und Robert Armin bei Barbara Puschmann-Nalenz: »Der Clown in Shakespeares Dramen«, in: Peter Csobádi/Gernot Gruber u.a. (Hg.): *Die lustige Person auf der Bühne*, Bd. 1, Anif, Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1994, S. 135–145.

von Theaterrouliniers für die zahlreichen Unterhaltungsbühnen vor allem der Großstädte gewissermaßen ›nach der Schablone‹ verfasst wurden, steht das Produzieren für den Tag und für populäre Darsteller einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung bislang entgegen. Diese dramatische Produktion mit Blick auf die besonderen Wirkungsmöglichkeiten einzelner Darsteller vor dem Hintergrund des Gesamtensembles orientierte sich am System der Rollenfächer.

Inwieweit sich das Rollenfachsystem der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts aus den Typen der *commedia dell'arte* ableitete, in welchem Ausmaß das Rollenfachsystem der deutschsprachigen Bühne die französischen Fächer adaptierte und sie im Zuge der intensiven Shakespeare-Rezeption ab dem späten 18. Jahrhundert um Fächer des englischen Theaters ergänzte, dies zu erläutern, würde hier zu weit führen. Festzuhalten ist, dass das Rollenfachsystem als Reaktion auf die sich verändernden sozialen Schichtungen bereits vom 18. hin zum 19. Jahrhundert gewissen Wandlungen unterlag. So stellt Doerry für das Schauspiel des deutschsprachigen Bereichs unter anderem ein Zurücktreten des Soubrettenfaches gegenüber den moderneren Salonfiguren fest. Im musikalischen Theater dagegen, vor allem in der Operette, blieb die Soubrette längerfristig eines der wichtigsten Rollenfächer.⁷ Vom 19. hin zum 20. Jahrhundert lässt sich dann ein weiterer Wandel des Rollenfachsystems beobachten, der als eine Verwischung des Spezifischen und eine Tendenz zur Verallgemeinerung der Fachbezeichnungen zu beschreiben wäre.⁸ Dieser Wandel gründet in erster Linie auf einschneidenden Neuerungen innerhalb des Theaterbetriebs, nämlich der Etablierung der Regie, die standardisierte Besetzungsmuster aufbrach, und der Neuformierung des Repertoires, in dem die Quantität an aktuellen Werken zugunsten eines begrenzten, aber aus verschiedenen Epochen gespeisten Klassiker-Kanons immer weiter in den Hintergrund gedrängt wurde.⁹ Die Jahrzehnte, in denen das

7. H. Doerry arbeitet die Jahre um 1830 als entscheidenden Wendepunkt hinsichtlich der Zusammensetzung des Fachsystems heraus.

8. Umfangreiches Material zu den Ensemblestrukturen an deutschen Bühnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts liefert Charlotte Engel Reimers: *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage*, Leipzig: Duncker und Humblot 1911. Für eine Diskussion des teilweise extrem spezifizierten Fachsystems im 19. Jahrhundert vgl. Max Hochdorf: *Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte*, Potsdam: Kiepenheuer 1921, Kapitel »Das Fach«, S. 105-111.

9. Im späten 19. Jahrhundert wurde das Fächersystem im deutschsprachigen Raum sowohl im Hinblick auf neuere Dramatik – etwa unter dem Schlagwort »Naturalismus« – als auch in Bezug auf das Vertragsrecht, das trotz vielfältiger Abreden zwischen Deutschem Bühnenverein, Deutscher Bühnengenossenschaft und dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller noch längere Zeit einer definitiven Grundlage entbehrte, zum Ge-

Rollenfachsystems infrage gestellt wurde, erweisen sich dabei zugleich als Widerstreit von Praxis und Programmatik: Während sich die überwiegende Mehrzahl der Darsteller weiterhin für eine Engagements- und Besetzungspraxis nach dem Fachsystem aussprach, häuften sich programmatische Verlautbarungen, die unter dem Stichwort der ›Menschendarstellung‹ ein Abrücken vom Typenfach postulierten. Als beispielhaft für die fortschreitende Ideologisierung solcher Ansätze kann das System neuer Fächer gelten, das Felix Emmel in den 1920er Jahren im gedanklichen Umfeld der Ausdruckskunst entwickelte. Emmel grenzt, ausgehend vom »Zentralseelische[n] eines Menschen«, sechs Menschen- und damit Fachtypen voneinander ab, die sämtliche Partien der »dramatischen Weltliteratur« zu verkörpern imstande wären, da ja auch diese »nur ein Spiegelbild, eine Konzentration der wirklichen Gestaltenfülle des Lebens« darstelle. Emmels Typen sind der »Instinkttypus in Dur« mit dem hauptsächlichen Charakteristikum des »herrenmenschlichen Siegertums«, der »Instinkttypus in Moll« mit »erdhafter Unbeweglichkeit«, der »Geisttypus in Dur« mit »Witz«, der »Geisttypus in Moll« mit »Tragikomik«, der »Seelentypus in Dur« mit »seelischem Gefülltsein« und der »Seelentypus in Moll« mit einer »Seele ohne Grenzen«.¹⁰

Was das Komische innerhalb des schon im 18. Jahrhundert relativ fest etablierten literarisch-schauspielerischen Fachsystems betrifft, sind eindeutige Zuschreibungen im Sinn eines Komischen des Körpers schwer zu treffen: Die Zuordnung einer Rolle zum ›komischen Fach‹ bedeutete im 18. Jahrhundert unter Umständen nichts anderes als ›Rolle in einer Komödie‹. Die traditionell komischen Diener- und Soubrettenrollen gewannen im Laufe der Zeit eine deutlich empfindsame Tendenz, eine ganz und gar nicht komische Partie wie die des Hofmarschalls von Kalb in Friedrich von Schillers *Kabale und Liebe* konnte im 19. Jahrhundert aus dem Fach des Charakterkomikers besetzt werden. Während sich die im Fachsystem verankerten komischen Fächer des

genstand künstlerischer und organisatorischer Debatten. Vgl. hierzu als unterschiedliche Stimmen die Erinnerungen Eduard von Wintersteins an seine ersten Engagements und einen Artikel Oscar Blumenthals zum Problem der Verankerung von Fächern in Theaterverträgen: Eduard von Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Bd. 1: *Jugendjahre*, Berlin: Oswald Arnold 1947 (2. Auflage), insbesondere S. 99-106; Oscar Blumenthal: »Eine Theaterfrage«, in: *Die Rampe. Theater-Jahrbuch des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller 1912*, Berlin: Boll und Pickardt 1911, S. 131-135.

10. Felix Emmel: »Schauspielertypen«, in: *Das Prisma. Blätter der Vereinigten Stadttheater Bochum/Duisburg-Hamborn*, Spielzeit 1932/33, Heft 2, S. 13-19, insbesondere S. 17f. Zwar erschien Emmels Aufsatz in der Spielzeit der Machtergreifung durch die NSDAP, doch waren entsprechende Programme bereits Jahre zuvor ausgeprägt.

Schauspiels also vornehmlich aufgrund ihres Verhältnisses zu den sogenannten ›Anstandsrollen‹ sowie durch das darstellerische Mittel des ›Individualisierens‹ gegenüber dem ›Idealisieren‹ der tragischen Fächer bestimmten, bildete sich im (fast durchwegs musikalischen) Unterhaltungstheater eine eigene Fachgruppe des Komischen heraus, die sich nur bedingt den literarisch-schauspielerischen Fächern zuordnen lässt: Es ist die Fachgruppe der ›Lustigen Personen‹, die – von herausragenden Darstellern kreiert – zu feststehenden Typen wurden, denen die körperlichen Eigenheiten eben dieser Darsteller das entscheidende Gepräge verliehen und die sich, an Traditionen des Stegreiftheaters anschließend, durch eine besonders enge Beziehung zum Publikum auszeichneten.

Als eine kaum unterbrochene Reihe der Darstellung solcher Lustigen Personen stellt sich das Wiener Populartheater¹¹ vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert dar, dessen dramaturgische Merkmale auch für den deutschen bzw. österreichischen Unterhaltungs- und Musikfilm gültig blieben.¹² Die Darsteller, die den Lustigen Personen dieser Zeitspanne ihr Gesicht, ihre Stimme, ihren Gang, kurz, ihren ›Körper‹ gaben, waren Joseph Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser, Joseph Felix von Kurz, Friedrich Wilhelm Weiskern, Johann Christoph Gottlieb, Johann Joseph Laroche, Anton Hasenhut, Emanuel Schikaneder, Ignaz Schuster, Karl Carl, Ferdinand Raimund, Wenzel Scholz, Johann Nepomuk Nestroy, Karl Treumann, Josefine Gallmeyer, Alexander Girardi und schließlich Hans Moser. Blieben Stranitzky (›Hanswurst‹), Prehauser (›Hanswurst‹), Kurz (›Bernardon‹), Weiskern (›Odoardo‹), Gottlieb (›Jakerl‹), Laroche (›Kasperl‹) und Hasenhut (›Thaddädl‹) weitestgehend ihren genau bezeichneten Rollentypen verpflichtet, so traten Schikaneder (›Anton‹), Schuster (›Staberl‹), Carl (›Staberl‹) und Raimund (›Herr Adam Kratzerl, Hausbesitzer‹) nur vereinzelt als Typen auf.¹³ Und doch fügte sich das Spektrum ihrer Rollen, ebenso wie bei

11. Die theatergeschichtlich, wissenschaftsgeschichtlich und ideologiegeschichtlich äußerst heikle Thematik des sogenannten ›Wiener Volkstheaters‹ kann hier nicht diskutiert werden. Der von mir verwendete Begriff des ›Populartheaters‹ bezieht sich auf ein Theater für größere Bevölkerungsgruppen, im 19. Jahrhundert dann auf ein Massentheater, das in der Regel nicht an den Hof-, sondern an den Vorstadttheatern gespielt wurde, und birgt keine weiteren Implikationen in sich.

12. Vgl. die exemplarische Untersuchung von Gunhild Oberzaucher-Schüller: »Bewegungswelten. Filmregie, aus dem Rollenfach gespeist«, in: Armin Loacker (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 229–257.

13. Für Dokumente und Quellen zu den Wiener Komikern des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. den Katalog zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, die 1892 im Wiener Prater abgehalten wurde: *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien. Abtheilung für Drama und Theater*, Katalog, [Wien]: Verlag der Bibliothek

Scholz, Nestroy, Treumann, Gallmeyer, Girardi und Moser, zu fest umrissenen komischen Fächern, die nun zwar nicht mehr ›Kasperl‹ oder ›Staberl‹ hießen, aber in vergleichbarer Weise auf Individualisierung verzichteten. Aufgrund der Charakteristik der betreffenden Bühnenkünstler entstanden die Fächer ›Scholz‹, ›Girardi‹ oder ›Moser‹; die Rollen Raimunds und Mosers gewannen, so ließe sich behaupten, für die im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder problematisierte Wiener Identität gar die Funktion gebrochen-komischer ›Wiener Allegorien‹.¹⁴ Frauen waren unter den Lustigen Personen Ausnahmeerscheinungen; die wenigen lassen sich gruppieren zum Fach der Lokal- und Operettensoubrette, spalteten dieses Fach jedoch – wie die genannten männlichen Komiker – in abgegrenzte Typen auf, die ihrer jeweiligen komischen Eigenart entsprachen.¹⁵ Leopold von Sacher-Masoch verdeutlicht dies am Beispiel einer der bedeutendsten Wiener Soubretten des 19. Jahrhunderts, Josefine Gallmeyer:

Aber Soubrette und Soubrette sind zwei verschiedene Dinge wie es Primadonna und Primadonna, ja Frl. [Clara] Ziegler und eine Birne nicht sind. – Eine Soubrette spielt immer nur sich selbst – auf der Bühne. Ihr wird nicht wie der Heldin, der Liebhaberin, der Nainen von ihren Rollen die Charaktermaske des Lebens gleichsam aufgenöthigt, sondern sie modellt vielmehr umgekehrt alles, was sie darstellt, nach ihrer kleinen Person. Sie muß also, wenn sie halbwegs Bedeutung erlangen soll, ein *Original* sein. Hier liegt das Geheimniß des Erfolges einer *Gallmeyer* verborgen. Die Gallmeyer ist mehr als jede Soubrette, ein *Original*, und zwar ein *geniales* Original.¹⁶

Was das 18. Jahrhundert betrifft, ist die ausgeprägte Typisierung der Lustigen Personen, die nicht zuletzt in der fixierten Namensgebung, einer entsprechend standardisierten Kostümierung und einer regionalen/lokalen Ausrichtung greifbar wurde, und die Anbindung dieser Typen an konkrete Darstellereigenschaften in der theaterwissenschaftlichen Forschung präsent: einerseits im Rahmen der Diskussion um die *commedia dell'arte* und deren Rezeption durch das Musiktheater

und des Historischen Museums der Stadt Wien 1892. Eine ausführliche Bibliographie bei Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997 (3. Auflage).

14. Vgl. hierzu Georg Seeßlen: »Hans Moser. Oder vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: edition text + kritik 1997, S. 245-264.

15. Für Material zu diesem historischen Komplex vgl. Adolph Kohut: *Die größten und berühmtesten deutschen Soubretten des neunzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf: Felix Bagel [1890].

16. [Leopold von] Sacher-Masoch: »Soubretten«, in: *Morgenpost*, Wien, 18. Juli 1873, S. 1f., hier S. 1 (Hervorhebungen von Sacher-Masoch).

des 20. Jahrhunderts, andererseits vor dem Hintergrund ästhetischer Positionen des 18. Jahrhunderts, etwa der Theaterreformbestrebungen Johann Christoph Gottscheds und Friederike Caroline Neubers. Wenig beachtet wurde bislang, dass es sich auch bei den Lustigen Personen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch um ebensolche Typen handelte, die innerhalb der Stückdramaturgien eine Sonderstellung einnahmen und an die spezifische Körperlichkeit eines Darstellers gebunden waren, also nur unter erheblichem Bedeutungsverlust von einem anderen Schauspieler übernommen werden konnten.

Diese zentralen Aspekte komischer Typisierung lassen sich besonders anschaulich bei Hans Moser, aber auch bei den bayerischen Typen Karl Valentin und Liesl Karlstadt verfolgen, deren Spiel im Film dokumentiert ist. Die Kurzfilme und verfilmten Sketche von Valentin und Karlstadt und die Spielfilm-Auftritte Mosers fördern darüber hinaus ein weiteres besonderes Merkmal der Lustigen Person zutage: Die dramaturgische Sonderrolle, welche die Lustige Person von jeher innerhalb der Handlungen des Unterhaltungstheaters einnahm, manifestiert sich immer wieder in komischen Auftritten mit Nummern- oder Einlagecharakter, in denen Geschehenszusammenhänge zugunsten von Präsentationen des komischen Körpers gänzlich suspendiert wurden. Valentin und Karlstadt agierten in diesem Sinn nahezu ausschließlich als »Nummern«, bei Hans Moser finden sich wiederkehrende Einlagen wie das umständliche Schultern eines Koffers, bei Gallmeyer wurden mehraktige Bühnenstücke nach und nach zu Einaktern gekürzt, deren knappe Handlung lediglich als Vorwand für ihre grotesken Tanzauftritte diente. Für die Lustigen Personen der Hanswurstiade im 18. Jahrhundert, der Posse und Operette im 19. Jahrhundert wie für diejenigen des Films im 20. Jahrhundert gilt gleichermaßen, dass sie jenseits des literarischen Faches darstellerische Individualität inszenieren; sie verlassen das Rollenfachsystem insofern, als es sich hier nicht um die Besetzung von komischen Partien durch geeignete, gleichwohl austauschbare Schauspieler und Sänger handelt, sondern um das In-Szene-Setzen des komischen Körpers durch singuläre »lustige« Personen.

Marion Linhardt

Dario Fo: Mit Wörtern, Lauten und Gesten die Welt umkehren

[...] dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo [...]; pensiamo sempre che il gesto e la gestualità siano l'insalata, mentre il pezzo forte, la carne, è la

parola. – um die Gesten, mit denen wir die Rede begleiten, kümmern wir uns nicht [...]; wir denken immer, die Geste und die Gestik seien der Salat, während die Hauptsache, das Fleisch, das Wort ist.¹

DARIO FO

Dario Fo (San Giano/Lago Maggiore, 1926), Schriftsteller, Schauspieler, Regisseur, zusammen mit seiner Frau Franca Rame mit dem Literatur-nobelpreis im Jahr 1997 ausgezeichnet als derjenige, der »[...] emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden« – »[...] in Nachfolge der mittelalterlichen Gaukler die Macht geißelt und die Würde der Schwachen und Gede-mütigten wieder aufrichtet«,² ist durch seine Komödien wie *Mistero buf-fo* (1969) oder *Morte accidentale di un anarchico* (1970), und durch sein politisches Engagement eine der wichtigsten Figuren des italienischen Theaters und der italienischen Gesellschaft der letzten 50 Jahre.

In seinen Mitteln der komischen Tradition der mittelalterlichen Gaukler, der *commedia dell'arte* sowie des modernen Kabarets und des Variétés, aber auch den Experimenten der Weltavantgarde von Beckett bis zum *Living Theatre* folgend, hat Fo stets seine Art Theater zu ma-chen mit dem Ziel weiterentwickelt, die Realität umzukehren, die so-zialen Konventionen und die Automatismen der modernen Gesellschaft zu enthüllen und das Theater selbst immer wieder in Frage zu stellen.³

VERFREMDETE GESCHICHTEN

Bemerkenswert ist die Quellenvielfalt, der in Fos Komödien und Spek-takeln dargestellten Geschichten: literarische Texte aus dem Altitalie-nischen, aber auch weltbekannte Tragödien wie Hamlet oder Othello, Stücke aus der Bibel, Geschichtsereignisse, wie man sie aus den Schul-

1. Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1997, S. 49.

2. Nobel e-Museum unter <[www.nobel.se/literature/laureates/1997/ index.html](http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/index.html)>, eingesehen am 19. Mai 2003.

3. Für einen Überblick über das italienische Theater des 20. Jahrhunderts vgl. Franca Angelini: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Dario Fo*, Rom, Bari: Laterza 1990. Allgemeine Arbeiten über Dario Fo: Chiara Valentini: *La storia di Dario Fo*, Mailand: Feltrinelli 1997; Lanfranco Binni: *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona: Ber-tani 1975; Tom Behan: *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, London: Pluto Press 2000; Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1997. Alle Komödien von Fo sind bei Ein-audi erschienen: Dario Fo: *Le commedie di Dario Fo*, 13 Bde., Turin: Einaudi 1974-1998. Informationen über die gesamten Aktivitäten von Dario Fo und Franca Rame sind in dem *Archivio Franca Rame e Dario Fo* unter <www.archivio.francarama.it> zu finden, eingese-hen am 19. Mai 2003.

büchern kennt (z.B. die Kreuzzüge und die Entdeckung Amerikas⁴) sowie (dramatische) Tagesereignisse. Welche auch immer die Quelle seiner Stücke ist, keine ist vor einer radikalen Umwälzung sicher. Besonders die elementaren Lehrgeschichten, wie man sie in der Schule lernt und wie sie allgemein akzeptiert sind, werden Ziel der verdrehenden Komik Dario Fos. Denn – wie Fo selbst in *Manuale minimo* schreibt – »il nostro dovere [...] di autori, registi, gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard, col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione«⁵ – »Unsere Pflicht als Autoren, Regisseure und Theaterschaffende ist es, die Realität in einer Weise darzustellen, die den übliche Rahmen sprengt, mit der Macht der Phantasie, der Ironie, des überlegten Zynismus.«

Die ersten »Opfer« der Umwälzung sind die Geschichten aus der Bibel: Isaak versucht den Vater von seinen mörderischen Absichten abzuhalten, indem er sagt: »Guarda che il padreterno ti ha fatto uno scherzo, papà ...« – »Versteh doch, dass der Herrgott Dir nur einen Streich gespielt hat, Vater ...«, worauf der Vater antwortet: »[...] tira giù la testa che mica voglio avere delle grane con quello [...]«⁶ – »Kopf runter, denn ich will keinen Ärger mit dem [...]«. Kain ist natürlich unschuldig und Abel wird als Henker dargestellt⁷. Die Hochzeit zu Kanaa endet in einem allgemeinen Rausch,⁸ der Krüppel und der Blinde fürchten, geheilt zu werden, da sie dann nicht mehr betteln könnten und arbeiten gehen müssten.⁹ Die Erweckung des Lazarus kommt wie eine riesige *reality show* daher, Eintrittskarten, Süßigkeiten zum Knabbern und Klappstühle inbegriffen.¹⁰ Kein besseres Schicksal erfährt Othello, der kein Schwarzer mehr ist, sondern ein Albino und in einem norditalienischen Dialekt spricht; und er ist weder eifersüchtig noch an Desdemona interessiert.¹¹ Eine prototypische Überinterpretation der Tradition ist im Übrigen die Lektüre der allen italienischen Gymnasialschülern bekannten anonymen Verse *Rosa fresca e aulentissima*, die Fo

4. Vgl. *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) und *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era* (1981), in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, Bd. 2, 11.

5. D. Fo: *Manuale minimo*, S. 172.

6. *Il poer nano* (Rundfunksendung 1951), vgl. *Archivio Rame Fo* und C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, S. 35.

7. Ebd., S. 31.

8. Vgl. *Mistero buffo*, in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, Bd. 5, S. 59.

9. Vgl. ebd. S. 43.

10. D. Fo: *Manuale minimo*, S. 141ff.

11. *Il poer nano* (1951), vgl. *Archivio Rame Fo* und C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, S. 35.

in *Mistero buffo* neu aufsagen lässt¹²: Von dem auserlesenen Gedicht aus der Zeit Friedrichs II bleibt nicht viel übrig. Dafür multiplizieren sich die doppeldeutigen, obszönen Anspielungen.

DIE ANDEUTUNGEN DER METASPRACHE

Wenn die Schlichtheit der Szenen und Kostüme, der kontinuierliche Rollenwechsel eines einzigen Schauspielers auf der Bühne und der sketchartige Aufbau der Inszenierungen wichtige Aspekte für das Fallen der von Konstantin Stanislawskij theoretisierten »vierten Wand« im Theater sind und damit die Konventionen des Naturalismus gebrochen werden, so stehen im Zentrum die Metaerklärungen, die Anmerkungen, die Fo spätestens seit *Mistero buffo* in seine Spektakel einfügt, indem er kontinuierlich in seine Geschichten ein- und austritt. Das Ziel der Verfremdung hat Fos Theater etwa mit dem Theater von Brecht gemeinsam; das komische Verfahren des Verdrehens schafft aber etwas Neues.

Durch die Anmerkungen, die auch dazu dienen, die Geschichten zu erklären und »Fremden« eventuelle sprachlich anspruchsvolle Passagen zugänglich zu machen, werden aber vor allem Andeutungen und Anspielungen gemacht, die die erzählten Geschichten aus einem anderen Blickwinkel erscheinen lassen. Zwischen »Schauspieler/Erklärer« und dem Publikum wird ein Pakt geschlossen und beide können damit gemeinsam amüsiert die Missgeschicke des »Schauspielers/Schauspielers« verfolgen.

DER KOMISCHE *PASTICHE* DER SPRACHVARIETÄTEN

Verwerfungen und daher komische Effekte erzeugt Fo aber auch mit der Sprache, in der sich die Geschichten selbst abspielen. Eher als von Sprache sollte man von Sprachen reden, da Fo auf der Klaviatur der sprachlichen Varietät spielt. Nach dem von Gaetano Berruto erläuterten Sprachmodell¹³ kann man zwischen diatopischen (nach dem Ort, also nach den verschiedenen Dialekten und Mundarten), diastratischen (nach den verschiedenen sozialen Schichten), diaphasischen (nach den Situationen und Anwendungen) und diachronischen (auf der chronologischen Ebene) Varietäten unterscheiden. In seiner gesamten künstlerischen Produktion experimentiert Fo mit allen möglichen Sprachvarietäten, die aber nicht unbedingt in einem authentischen Sinn verstanden, sondern – wie immer – vermischt und umgekehrt werden. Da-

12. *Mistero buffo* in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, S. 5.

13. Gaetano Berruto: *Fondamenti di sociolinguistica*, Rom, Bari: Laterza 2001, S. 147ff.

durch nehmen die ausgedrückten Inhalte neue, paradoxe Konnotationen an.

Auf der Achse der Diatopie findet man z.B. den schon erwähnten Othello, der in einer norditalienischen Mundart spricht. Er bleibt zwar der Fremde, aber nur weil er den Dialekt des anderen Ufers des Lago Maggiore spricht. Eine ähnliche Sprache verwendet auch der chinesische Soldat der siebten Armee Mao Tze-tungs in der *Storia della tigre* in seinem verzweifelten Dialog mit der Bestie und deren Nachwuchs¹⁴. Für die Geschichte des Raben und des Adlers wird ein zänkischer sizilianisch-kalabresischer Dialekt erfunden¹⁵. Die Madonna – ihrerseits – spricht ein auf der Achse der Diastratie stark markiertes Substandarditalienisch und auf einer nicht viel höheren Sprachebene spricht ihr Sohn¹⁶. Eine Art Altitalienisch verwendet Fo in *Lu Santo Jullàre Francesco* (1997). Dabei dienen die altitalienischen Geschichten oft als ein Vorwand, um die zeitgenössische Welt mit anderen Worten zu fassen. Schließlich tritt die diaphasische Variation besonders auffällig in den starken Satiren Fos gegen die Welt der Bürokratie in Erscheinung, wie z.B. in *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), wo ein Mann beim Einwohnermeldeamt versehentlich als Hund registriert wird und in eine kafkaeske Welt gerät; aber besonders in *Morte accidentale di un anarchico*, ein vom Tod des Anarchisten Giuseppe Pinelli in der Quästur Mailands (1969) inspiriertes Stück. Hier ist der Meister der bürokratischen Sprache ein Narr, der durch seine Rhetorik die Skandale der *strategia della tensione* enthüllt, und da er verrückt ist, es sich leisten kann, die unangenehmsten Wahrheiten auszusprechen.

Die sprachliche Verwendung ist keineswegs philologisch korrekt und oft handelt es sich um die beliebige Mischung von verschiedenen Dialekten, Sprachausdrücken, Registern. Das Ergebnis ist ein höchst heiterer *pastiche* verschiedener Varietäten, den man trotz allem verstehen kann, zumal Dario Fo, zumindest seit *Mistero buffo*, mit den metasprachlichen Eingriffen die Möglichkeit geschaffen hat, schwierige Passagen zu erklären und zu paraphrasieren.

DER GRAMMELOT: JETZT WIRD ALLES KLAR!

Wenn der sprachliche *pastiche* noch weitergeführt wird, wenn Geräusche, Laute, Wörtern ohne innere Bedeutung hinzukommen, ist der *grammelot*¹⁷ nicht mehr fern. Damit ist eine, von Fo stark verwendete,

14. D. Fo, *Manuale minimo*, S. 192ff.

15. Vgl. ebd., S. 83ff.

16. Vgl. z.B. in *Mistero buffo*, »Testi della passione«, Bd. 5, S. 123ff.

17. Über den *grammelot* vgl. Alessandra Pozzo: *Grammelot. Parlare senza parole dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna: Clueb 1998.

onomatopoetische Sprache gemeint, die nur aus Geräuschen, Gesten und sehr wenigen Wörtern besteht. Sie wird benutzt, um exotische, fremde und tierische Sprachen nachzuahmen. Nicht zufällig wurde der *grammelot* – erzählt Fo in *Manuale minimo*¹⁸ – von den Künstlern der *commedia dell'arte* erfunden, als sie wegen der Gegenreformation aus Italien auswandern mussten und alternative Ausdrucksmittel suchten, um die neuen Sprachbarrieren überbrücken zu können.

Wenn man ihn gut beherrscht und mithilfe metadiskursiver Erläuterungen können mit dem *grammelot* alle denkbaren Dialoge nachgeahmt werden. In der Kunst des *Grammelot* geht es nicht nur darum, alle möglichen Laute und Gesten artikulieren zu können, sondern um eine starke Präzision und Synthese in der Verwendung der ausgesuchten Mittel. Nur dadurch wird der Diskurs klar und der *grammelot* nicht als (amüsantes) autoreferentielles Spiel gesehen, sondern als ein nützlicher Ersatz der gewöhnlichen Sprachkodizes. Eliminiert man nicht nur die Bedeutung der Geräusche, sondern auch die Geräusche selbst, hat man ein letztes Kommunikationsmittel zur Verfügung: den Körper.

DER KOMISCHE KÖRPER

Dario Fo wird nicht nur als Regisseur und Schriftsteller, sondern, und vor allem wegen seiner hervorragenden schauspielerischen Fähigkeiten geschätzt. Als großer Verehrer Totòs und der gesamten komischen populären Tradition sowie als Schüler des berühmten französischen Mimen Jacques Lecoq ist Fo in der Lage, alle möglichen Kodizes der Mimik und der Gestik auf die Bühne zu bringen und sie stundenlang allein mit erheiterndem Effekt abzuwickeln. Die beachtliche Kunst Fos besteht dabei darin, seine Körpersprache nicht als Ziel, als raschen bzw. raffinierten Gag zu betrachten, sondern ihn als effektives Stilmittel einzusetzen, als weitere Möglichkeit sich auszudrücken und die verbale Sprache durch Mittel der Gestik, Mimik und des Visuellen zu ersetzen oder zumindest zu ergänzen. Wie Fo selbst theoretisiert, sollen, damit sie wirksam sind, die Gesten »sovragesti«¹⁹ – »Übergesten« sein, das heißt, besonders ausdrucksvoll, explizit, klar und unkonventionell, schließlich: immer wieder neu. Die Körpersprache kann außerdem noch synthetischer als der *grammelot* und die verbale Sprache sein: Eine einfache Geste oder ein Augenwink genügen und können lange Reden ersetzen.

Wenn das Instrument (der Körper) gut funktioniert, wie es der Fall im Theater Fos ist, dann kann man ihn also als eine potente Extra-

18. D. Fo, *Manuale minimo*, 89ff.

19. Ebd., S. 237.

sprache verwenden, die neue Bedeutungen, Sinne, Umwälzungen und besonders Komik in den Diskurs bringt.

Die Gesten können dann die Wörter ersetzen und synthetisch die Information vermitteln. Der Rabe synthetisiert mit ein paar Handbewegungen und Gesichtsausdrücken sein ganzes Drama.

Die Gesten können außerdem die Wörter begleiten und sie damit verstärken. Der Soldat der siebten Armee begleitet seine »*boia*«-, »*bestia*«- und »*orco*«-Ausrufe mit ähnlichen erstaunten Gesichtsausdrücken.

Die Gesten können auch Wörter begleiten, ihnen jedoch auch widersprechen und damit die Welt erneut ins Gegenteil verkehren. Die verbale Sprache mag Geschichten, der Tradition nach, erzählen. Indem sie allerdings von gegenteiligen Gesten oder Gesichtsausdrücken begleitet wird, nimmt der Sinn des Diskurses eine ganz andere Konnotation an.²⁰ *Rosa fresca e aulentissima* mag also mit den raffiniertesten Wörtern des Altitalienischen aufwarten, begleitet durch bestimmte Gesten erwecken und erwecken die Verse damals, dargestellt von den Gauklern, wie heute, durch Dario Fo, einen völlig anderen Sinn – einen komischen Sinn.

Anna Dal Negro

Das Quebecer Theater der Gegenwart

Das Theater von Quebec hat verschiedene Epochen durchlebt, in denen die Komik des Körpers zunächst hinter der verbalen Komik zurückstehen musste. In einer ersten Phase war die Dominanz der Komik der Sprache deutlich ausgeprägt, bevor in den *créations collectives* auch die physische Komik in Aufführungen zunehmend ins Spiel kam. In der Zeit von 1948 bis 1970 beherrschte die Sprache die Bühnen Quebecs, bevor sie durch den körperlichen Ausdruck, durch Bewegung und Bilder abgelöst wurde, um in den letzten Jahren zu einer ausgewogenen Mischung aus beidem zu gelangen. Die Bezeichnung »Quebecer Theater« geht zum einen auf die während der *révolution tranquille* eingeführten Begriffe wie *littérature québécoise* oder *théâtre québécois* zurück, welche ein neues nationales Bewusstsein unterstreichen sollten. Zum anderen grenzt der Begriff das Theater der Provinz Quebec von dem anderer frankophoner Bevölkerungsgruppen, z.B. Akadies, ab.

Am Beginn eines »nationalen« Theaters in Quebec steht das

20. Ebd., S. 113.

französischsprachige Stück *Ti-Coq* (1948) von Gratien Gélinas, die Kritik bezeichnete die Aufführung sogar als »[N]aissance d'un théâtre canadien«.¹ In *Ti-Coq* manifestierte sich der Prozess der Identitätssuche, der 1944 mit dem Roman *Bonheur d'occasion* von Gabrielle Roy eingeleitet wurde, nun auch im dramatischen Werk. Das Schreiben in französischer Sprache und die Produktion von französischsprachigem Theater war Bestandteil dieses Selbstfindungsprozesses. Die frankophonen Einwohner von Quebec unterhalten eine besondere Beziehung zu ihrer Sprache, sie war Gegenstand vieler Kämpfe und ist noch heute mehr als ein Kommunikationsinstrument,² sie unterstreicht ihre Identität.

Es folgten Stücke von Marcel Dubé (z.B. *Florence* 1960, *Les beaux dimanches* 1965), der dem Quebecer Publikum auf der Bühne und im Fernsehen sein Theater lieferte. Doch während Dubé sich bezüglich der Sprache für »le français universel«³ – »das Universalfranzösisch« entschied, schockierte Michel Tremblay 1968 mit der Aufführung seiner *Belles-Sœurs* durch die Verwendung des Jouals auf der Bühne. Dieser Soziolekt einer frankophonen Bevölkerungsschicht aus einem relativ fest umgrenzten Gebiet im Osten Montreals diente einerseits der Abgrenzung von dem anglophonen reicheren Teil der Bevölkerung, andererseits aber auch zur Abgrenzung von Frankreich. Der Joul wird zu einer »arme politique et linguistique utilisée par les artistes, et que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours«⁴ – zu einer »politischen und sprachlichen Waffe, welche die Künstler benutzen und die das Volk umso besser versteht, als es sie täglich benutzt«. Die Einführung des Jouals auf der Bühne steht stellvertretend für den vielfach vollzogenen Bruch mit alten Normen im revolutionären Theater Quebecs, von dem man in den 60er und Anfang der 70er Jahre spricht. Das Theater holte den Kampf der *révolution tranquille* auf die Bühne und artikulierte im Lachen seine Gesellschaftskritik. »Le rire, selon moi, est toujours critique. Sous le masque de la comédie, on retrouve énormément d'agressivité.«⁵ – »Ich denke, dass Lachen immer Kritik beinhaltet. Unter der Maske der Komödie steckt immer eine Menge Aggressivität.« Die Komik der Sprache, die sich beispielsweise im Spiel mit den Varietäten des Französischen, in refrainartigen Wie-

1. Madeleine Greffard/Jean-Guy Sabourin: *Le théâtre québécois*, Montreal: Boréal 1997, S. 38.

2. Vgl. Walter Pache: *Einführung in die Kanadistik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 25.

3. M. Greffard/J.-G. Sabourin: *Le théâtre québécois*, S. 68.

4. Jocelyne Lepage, in: *La Presse* 16. Juni 1973, zitiert in: Luc Boulanger: *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montreal: Leméac 2001, S. 18.

5. L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 22.

derholungen oder derben Flüchen artikuliert, wird zu dieser Zeit von der Komik des Körpers ergänzt. Mimik, Gestik und äußeres Erscheinungsbild, man denke an die typische Hausfrauenkleidung der Protagonistinnen der *Belles-Sœurs*, waren neben der Sprache wichtige Bestandteile der Komik des Quebecer Theaters.

Ab 1966 entstanden die *créations collectives*: Junge Künstler schlossen sich zu Gruppen zusammen und arbeiteten gemeinsam Stücke aus. Sieben Jahre später gab es 350 solcher Theatertruppen, von denen die bekanntesten *Le grand cirque ordinaire* und *Le théâtre au même nom* sind.⁶ Man suchte den Kontakt zum Publikum, zum Teil ohne die Verschriftlichung; die bekannten Theaterräume wurden verlassen, um auf der Straße zu spielen und herkömmliche Theaterformen wurden aufgebrochen, um Alternativen zu suchen. Neben Stücken ohne niedergelegten Text entstand ebenso ein Theater ganz ohne Text, allein improvisierte Mimik und Gestik vermittelte das Geschehen. Hier dominierte der körperliche Ausdruck, die dargestellten Personen wurden oftmals zu Typen und erinnern an die Formen der *commedia dell'arte*.⁷

Für Jean-Claude Germain⁸ bedeuten die *créations collectives* die »démocratisation« des Theaters, welche, »en désacralisant le texte, le rend accessible, discutable, partageable«⁹ – »indem sie den Text desakralisiert, es zugänglich, diskutierbar und teilbar macht«. Dies impliziert für ihn jedoch einen fixierten, geschriebenen Text, der durch seinen Rhythmus gekennzeichnet ist und deshalb eine der Gattungen »de la littérature la plus québécoise«¹⁰ – »der am meisten Quebec zugehörenden Literatur« sei. Germain unterstreicht auch in seinen Inszenierungen die für den Quebecer typische Rhythmik sowie die Musik, die Kritik deutlicher ausdrücken kann als das gesprochene Wort.¹¹

6. Vgl. Laurent Mailhot: *La littérature québécoise*, Montréal: Typo 1997, S. 365.

7. Vgl. Betty Bednarski/Irène Oore: *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal: XYZ/ Halifax: Dalhousie French Studies 1997, S. 13. Vgl. auch L. Mailhot: *La littérature québécoise*, S. 367 zur *commedia dell'improvviso*. Des Weiteren finden sich in den *créations collectives* Einflüsse, die von Brecht über das Absurde Theater, das Agit-prop-Theater bis hin zum »théâtre de contestation américain« reichen, vgl. M. Greffard/J.-G. Sabourin: *Le théâtre québécois*, S. 84.

8. Jean-Claude Germain war Dramaturg des *Théâtre au même nom* und Gründer der *P'tits Enfants de Germain*, ab 1971-82 Direktor des *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*.

9. Jean-Cléo Godin/Laurent Mailhot: *Théâtre québécois II*, Montreal: Bibliothèque Québécoise 1988, S. 221.

10. Ebd., S. 220.

11. Vgl. ebd., S. 217.

Das Jahr 1980 markiert einen Bruch in der Kontinuität der Entwicklung des Quebecer Theaters, der u.a. auf die Enttäuschung zahlreicher engagierter Autoren nach dem gescheiterten Referendum zurückgeht.¹² Verunsichert durch diese politische Entwicklung nahmen nach 1980 viele Theater internationale Stücke oder Quebecer Klassiker wieder auf, das Theater von Quebec befand sich in einer Krise und lediglich die feministische Bewegung hatte diesen Scheitelpunkt im Theater unbeschadet überlebt, was die große Anzahl von Stücken Quebecer Dramatikerinnen, darunter Marie Laberge und Jovette Marchessault, belegt.¹³

In den 80er Jahren entwickelte sich aus den Erfahrungen der *créations collectives* ein Theater, das Sprache und Körpersprache, Dialog und Tanz, Chor und computergesteuerte Videos vermischte und das sich in monumentalen und multimedialen Stücken manifestierte, für die der sechsteilige Zyklus *Vie et mort du roi boiteux* (1981 von Jean-Pierre Ronfard) wegweisend war: »Il n'y a plus un théâtre mais des théâtres québécois: corporel, intellectuel, comique, tragique [...]«. ¹⁴ – »Es gibt nicht mehr nur ein Theater, sondern *die* Quebecer Theater: das körperliche, intellektuelle, komische, tragische [...]«.

Besonders häufig treten im Quebecer Theater der Clown oder Narr, *le fou* und *le bouffon* auf, verkörpert wird er etwa durch Marc Favreau, alias Sol, der vor allem wegen seines faszinierenden Spiels mit der französischen Sprache vom Quebecer Publikum geliebt wird. Pierre Gobin untersucht die Gründe, warum das Quebecer Theater besonders prädestiniert war, den Narren auf der Bühne darzustellen und erklärt dieses Phänomen durch die Ohnmacht des Frankophonen innerhalb sozialer und politischer Hierarchien, die sich im Lachen äußern kann.¹⁵ Einen weiteren Grund sieht er in dem Umstand, dass in Quebec eine Sprache gesprochen wird, welche die Alterität unterstreicht und die besondere Identität der frankophonen Nordamerikaner stiftet.¹⁶ Gobin unterscheidet vier Arten des Narren und bezieht sich auf die Komödie *Le Chant du sink* (1973) von Jean Barbeau, in dem die vier Protagonistinnen den vier »nationalen« Tätigkeiten nachge-

12. Michel Tremblay sprach von »une des grandes désillusions de ma vie« – »einer der größten Enttäuschungen meines Lebens«, in: L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 64.

13. Vgl. Hans-Jürgen Greif/François Ouellet: *Literatur in Québec/Littérature québécoise. 1960-2000*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2000, S. 249.

14. L. Mailhot: *La littérature québécoise*, S. 351.

15. Vgl. Pierre Gobin: *Le fou et ses doubles. Figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1978, S. 8.

16. Vgl. ebd., S. 21.

hen.¹⁷ Der bigotte Glaube wird von Bernadette personifiziert, der Kulturfanatismus wird durch Esther verkörpert, die fanatische Politikerin bzw. Revolutionärin wird durch Verchères dargestellt und an Barbie wird vorgeführt, wie der Kommerz den Menschen in die Unvernunft treibt. Neben Sprache und Ausdruck, d.h. ihrem jeweiligen Jargon, sind die Protagonistinnen durch entsprechende Accessoires gekennzeichnet, die sie in ihrer Bewegung schwer behindern. Bernadette schleppt ein riesiges Kreuz mit sich herum, Esther ist mit einer Tunika bekleidet. Diese fanatischen Personen, die als *fous* oder verrückt dargestellt werden, weil sie ihren Platz in der Gesellschaft nicht finden können, unterscheiden sich vom »bewussten« Narren, der die Obrigkeit imitiert und dadurch parodiert. Wir treffen den als *fou-du-palais* bekannten Narren des Öfteren im Theater von Quebec, zum Beispiel in *Roi ivre* (Languirand, 1956).

Den *travesti*, der seine marginale Stellung anerkennt und in ihr (auf-)lebt, finden wir besonders häufig im Werk von Michel Tremblay, ebenso wie die Kontrastfigur, den *introverti*. La Duchesse, Tremblays bekanntester *travesti* aus *La Duchesse de Langeais* (1968) ist nach Tremblay »le prototype de l'homme-femme, c'est à dire un homosexuel qui représente l'homme et la femme« – »der Prototyp der Mann-Frau, das heißt des Homosexuellen, der den Mann und die Frau darstellt«.¹⁸ La Duchesse, 60-jährig und einer verlorenen Liebe nachtrauernd »ne regrette rien« – »bedauert nichts« und spricht einen Monolog in einem *pièce à une personne*, die Figur aber zeigt sich dem Zuschauer von mehreren Seiten, als Mann, als Frau und insbesondere als gealterter Star.

In *Bonjour, là, Bonjour* (1974) von Michel Tremblay steht wieder die Komik der Sprache im Vordergrund, es wird mit der Ambiguität von »bonjour«, das in Quebec gleichzeitig Anfang und Ende, Guten Tag und Auf Wiedersehen ist, jongliert. Die verbale Komik grenzt hier an das absurde Theater. Angehäufte Fragen ohne Antwort, Bemerkungen ohne Zusammenhang, Personen, die aneinander vorbei reden, lassen an Ionesco denken,¹⁹ hier wie dort evoziert die Absurdität der Sprache die der Kommunikation. Zum 30. Jahrestag der Erstaufführung der *Belles-Sœurs* schrieb Michel Tremblay mit *Encore une fois, si vous permettez* (1997) eine Hommage an die Schauspielerin Rita Lafontaine und den Regisseur André Brasard, die in der Erstaufführung die Hauptrollen von Nana und dem *narrateur* übernommen hatten. Dieser Dialog lebt wieder ausschließlich von der Sprache, die fast fehlende Bewegung unterstreicht die reine Sprachhandlung. Der *narrateur* kündigt bereits

17. Vgl. ebd., S. 22.

18. Ebd., S. 220.

19. Vgl. Michel Tremblay: *Bonjour, là, bonjour*, Montréal: Leméac 1974, S. 16.

in den ersten Worten an, dass: »Personne ne se transforma en rhinocéros. [...] [A]ucun homme ne pleurera de rage au fond de son jardin en hurlant: ›Ma cassette! Ma cassette!‹ Personne ne sortira d'une poubelle pour venir raconter une histoire absurde.«²⁰ – »Niemand wird sich in ein Rhinoceros verwandeln. [...] Kein Mensch wird im hinteren Winkel seines Gartens weinen und schluchzen: ›Meine Kasette! Meine Kasette!‹ Niemand wird aus einer Mülltonne steigen, um zu beginnen, eine absurde Geschichte zu erzählen.« Das Stück ist ein einziger Dialog zwischen einer Mutterfigur »une simple femme«²¹ – »einer einfachen Frau« und dem Erzähler, ihrem Sohn. Die Stücke des wohl bekanntesten Dramaturgen des Quebecer Theaters Tremblay sind niemals gleich, immer unterschiedlich im Thema und Stil der Aufführung: Komödien, Tragikomödien, nachdenkliche Stücke, ein Impromptu, eine Oper, eine »comédie musicale«,²² aber sie haben eine Gemeinsamkeit, sie leben vom Text, von der Sprache.

Die Komik hat heute im Theater von Quebec einen Platz gefunden, der von der puren Sprache über multimediale Spektakel bis zur Pantomime reicht. Das wurde möglich, indem sich das Theater neu situierte. So wurde der Dialog *L'Ouvre-Boîte* (1974 von Jean-Louis Roux, eine Adaption von *Le Tourniquet* von Victor Lanoux) nach fast 30 Jahren im Dezember 2002 wieder aufgeführt. Die beiden Schauspieler, die jeden Abend das Los entscheiden lassen, wer die Rolle von Jacques und wer die von Jean spielt, sitzen aber nicht mehr in einem Atombunker, sondern am Ground Zero eines über ihnen zusammengebrochenen Hochhauses und trotz der Aktualität des ausgewählten Platzes kann das Publikum über den Dialog der beiden Gegenspieler lachen.²³ Theater, Komik und *la folie* geben uns die Chance »d'être en ›vacance‹ par rapport aux contingences«²⁴ – »zeitweise frei zu haben von den Banalitäten des Alltags«.

Cornelia Ropers

20. Ders.: *Encore une foi, si vous permettez*, Montréal: Leméac 1998, S. 9.

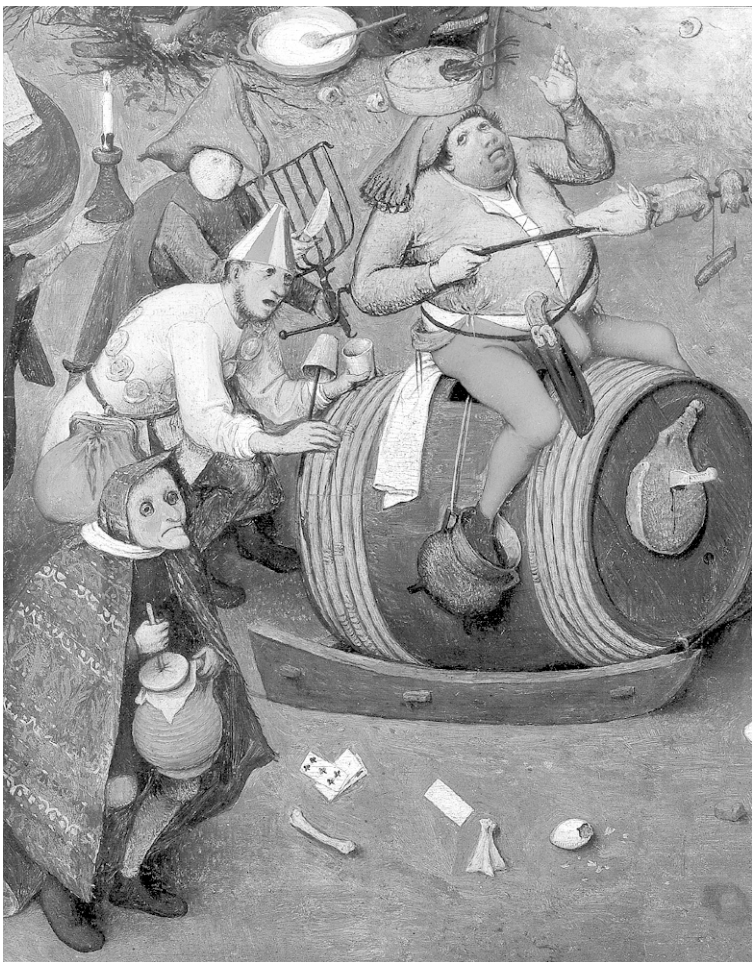
21. Ebd., S. 10.

22. L. Boulanger: *Entretiens avec Michel Tremblay*, S. 44.

23. Vgl. *La Presse* vom 23. Dezember 2002 unter <www.cyberpresse.ca/reseau/arts/>, eingesehen am 27. Dezember 2002.

24. P. Gobin: *Le fou et ses doubles*, S. 253.

Szenen und Rollen des komischen Körpers



Der moderne Körper der französischen Farce

Die französische Farce der Zeit von 1450-1550 ist, auch entgegen bisherigen Untersuchungen, ein experimentelles und der Modernität zugehöriges Theater. Natürlich kann der experimentelle Aspekt der Farce historisch erklärt werden, denn sie ist eine Gattung, die nach einer neu zu erfindenden Theatralität sucht und sich ohne Vorbilder entwickelt hat. Das Moderne an ihr ist jedoch nicht als ein bequemer Anachronismus zu verstehen, sondern es lässt sich vor allem aus der seltenen Kombination von dramatischer Effektivität und körperlichen Obsessionen herleiten.

Dass die französische Farce ein Theater des Zuhörers, »un théâtre de l'accessoire« sei, ist unlängst von mehreren Wissenschaftlern betont worden.¹ Daneben wäre es ebenso angebracht zu sagen, es handle sich um ein sprachliches Theater, wo gerade die Spannung zwischen Wort und Bild auf eine Art und Weise, die dem Rebus ähnelt, die Handlung bestimmen kann. Und es wäre ebenso möglich, die Kostümierung als Charakteristikum der Gattung hervorzuheben.

Die Farce stellt aber trotzdem den Körper ins Zentrum, und nicht nur den Unterleib, wiewohl er vielleicht derjenige Körperteil ist, den man zu allererst mit dem Theater der Farce assoziieren wird, und insbesondere seit Michail Bachtins Studie über Rabelais auch in einer übertragenen Bedeutung. Die Körperlichkeit der Farce ist grausam, aber sie ist auch spektakulär, direkt, aber komisch und manchmal gerade eher modern als mittelalterlich. Natürlich denkt man dabei an die vielen körperlichen Gewalttaten, manchmal nur angegeben durch »cecy« oder »cela« im Text, die bereits die Didaskalien am Ende der Farce des 17. Jahrhunderts antizipieren: »Tous se battent« – »Alle schlagen sich«. Die Gewalt kann noch weiter gehen, wie in der *Farce du Goguelu*, in der die beiden Diener mit einem Blinden das sehr grausame Spiel von *broche-en-cul* (*Spieß-im-Arsch*) spielen. Man könnte auch an die vielen Behinderten denken, welche die mittelalterliche Bühne bevölkerten. Auch wenn uns die überzogene und unnötige Darstellung der

1. Vgl. Bernard Faivre: *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*, Paris: Imprimerie Nationale, 1993.

körperlichen Gewalt abstößt, sollte man trotzdem auf die dramatische Effektivität hinweisen. Jedenfalls geht es hier um eine Komik der Grausamkeit, eine schwarze, verschollene Seite der Farce.

Eine meist unmittelbare Inszenierung des Körpers ist in drei Stücken zu finden, die im Folgenden vorgestellt werden und die auf eine allegorische Weise die Gliedmaßen oder die Sinnesorgane auf die Bühne bringen, wenn zum Beispiel die Füße und der Hintern zu allegorischen Figuren werden. Hier wird der Körper zum Spektakel und die Spieler (und ihre Körper) müssen sich der Inszenierung des dramatischen Körpers unterordnen.² Es soll im Folgenden vor allem die Objektivierung des Körpers illustriert werden, seine Denaturierung oder Verwandlung, und das gerade in einem modernen Sinn, insofern der Körper reduziert wird auf den Status eines Zubehörs, auf einen Körper, der nur noch eine Pflanze, ein Tier oder ein Ding ist und nicht mehr. Aus dieser Perspektive erscheint die Farce als ein experimentelles Theater, das eher an das ausgehende 20. Jahrhundert anknüpft als auf das Ende des Mittelalters Bezug zu nehmen. Schauen wir uns zuerst einige Beispiele an: In der Farce von *Georges le veau*³ – *Georges, das Kalb* ist der Ausgangspunkt der körperlichen Komik die Suche Georges nach seiner Identität. Er weiß nicht, wer er ist und wird dadurch zum Opfer, weil man ihn in dem Glauben lässt, er sei ein Tier, nämlich ein Kalb. George zieht ein Kalbsfell über seinen Rücken und er ist, am Ende der Farce, fest davon überzeugt, ein Kalb zu sein, das dem Pfarrer als Kirchensteuer gehöre und geht, ohne sich Fragen zu stellen, zum Schlachthaus. Man kann erkennen, wie ein Identitätsproblem sich in einem körperlichen Problem auflöst: George hat nur einen, seinen, Körper und dennoch ... ist er bereit, seinen Körper gegen den eines Kalbs einzutauschen und sogar seine eigene Vernichtung hinzunehmen. Die extreme Grausamkeit durch die imaginäre Verwandlung des Körpers gibt dem Spiel etwas Kafkaeskes, und durch den bevorstehenden Tod am Schluss scheint die Farce eine Präfiguration des Einzelschicksals *Stratégie pour deux jambons* von Raymond Cousse zu sein. Zwei parallele Stellen sind in den Farcen über Martin zu finden, der sich in einen Esel verwandelt.⁴ Er zieht die Karre oder seine Frau packt die Last auf seinen Rücken, worauf der Mann/Esel mit einer Salve von Furzen antwortet, wie Esel das sprichwörtlich tun: Er ist ein Esel, weil er einer zu sein glaubt.

2. Die Auswahl von Texten habe ich bereits an anderer Stelle analysiert und einen spezifischen Einsatz der körperlichen Komik vertreten: Jelle Koopmans: »Le dialogue du corps«, in: Jean-Pierre Bordier: *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre français*, Paris: Champion 1999, S. 41-51.

3. B. Faivre: *Répertoire des farces françaises*, Nr 71.

4. Ebd., Nr. 59, 107.

Ein zweites Beispiel ist die Farce des *Pourpoint rétrécí*⁵, in der man einer ähnlichen Verfahrensweise begegnet. Die Intrige ist bekannt: Am Morgen wollen zwei Säufer ihren Kompagnon, der noch schläft, hereinlegen. Sie beschließen, ihn in seine Kleider einzunähen und ihm zu erzählen, er sei aufgeschwollen und sehr krank. Es entsteht dabei wiederum ein virtueller Körper im dramatischen Raum: Wo das Publikum nur zusammengenähte Kleider sieht, ist da ein Ungeheuer, ein verwandelter Körper, wiederum verdinglicht und objektiviert. Der Dritte glaubt wirklich, er sei beinahe tot, beichtet seine Vergehen, die so scheußlich sind, dass die zwei anderen beschließen, ihn zu töten: Er wird in ein Tuch gewickelt und ins Wasser geworfen.

Mein drittes Beispiel körperlicher Komik geht in seiner Grausamkeit noch weiter. Am Ende der *Farce des femmes qui se font passer maîtresses*⁶ – *Farce von den Frauen, die sich als Meister ausgeben* wird der Mann angepflanzt, wie eine Stange Lauch. Ist George ein Tier geworden, ist der Säufer der *Pourpoint rétrécí* ein Ungeheuer geworden, wird unser Mann hier nun zu einer Pflanze. Wieder wird der Körper in ein Ding transformiert und objektiviert. Dramaturgisch ist die Handlung des Pflanzens sicherlich sehr effektiv, wenn man bedenkt, dass der arme Mann hier mit seinem Haupt in die Erde gepflanzt wird (wie dies szenisch realisiert worden ist, wissen wir leider nicht). Das Pflanzen des Mannes ist ein klares Beispiel der umgekehrten Welt, des *mundus inversus*. Dabei spielt auch die sprichwörtliche Redensart, der ideale Mann habe ein weißes Haupt und einen grünen Schwanz (ganz wie der Stangenlauch, und das ist wohl der Grund, warum die Frauen ihn pflanzen): Es gibt also eine klare erotische Konnotation. Das ist aber nicht das Einzige, was hier eine Rolle spielt, denn die Handlung am Schluss, bei dem der arme Mann mit seinem Haupt in die Erde und seinen Füßen in die Luft abgesetzt wird, hat noch einige andere wichtige Referenzen.

Zuerst ist da die »plantation du mai«, die rituelle Anpflanzung des Mai-Baumes die die Pariser Basoche, die Gesellschaft von jungen Juristen des Palais, jedes Jahr durchführte (und die in der Periode der Revolution eine neue Bedeutung bekam). Die Junggesellen der Anwaltschaft können als eine der Gruppen gelten, die am meisten zu der Entwicklung des weltlichen Dramas beigetragen haben. Zweitens gibt es den sprichwörtlichen Ausdruck »planter quelqu'un« – »jemanden verlassen«: Die Frauen brauchen also keinen Mann mehr und können ihn pflanzen. Und drittens spielt hier das platonische Bild vom Menschen als ein invertierter Baum mit seinen Wurzeln, den Haaren nach oben, und seinen Ästen, den Armen und Beinen nach unten, mit. Gewisser-

5. Ebd., Nr. 59, 107.

6. Ebd., Nr. 56.

maßen wird der Mann hier »zurechtgesetzt«, wieder aufgenommen in die natürliche Ordnung – und so ist der *mundus inversus* ein *mundus conversus* geworden.

Aber es gibt noch mehr Bezüge: Diese Farce ist Teil eines Streits zwischen unseren *farceurs* (wahrscheinlich die Basoche, aber sicher ist das nicht) und dem *Collège de Cardinal Lemoine*. Unserem Textes zufolge hat einige Zeit davor der *Collège* ein Spiel inszeniert, in dem »die vom Collège Cardinal Lemoine« sich gegen die Frauen gewandt und behauptet haben, alle Frauen sollen mit einem kurzen dicken Stock (vielleicht erotisch zu interpretieren) geschlagen werden und wenn sie zuviel plaudern, solle man sie zusammenbinden wie eine Garbe. Unsere Farce steht also nicht isoliert, und die thematische Grundlage wurde bereits zuvor angelegt: Bevor die Frauen wie Stroh zusammengebunden werden (Ernte), müssen die Männer angepflanzt werden (Frühling), müssen die Frauen trocknen, so müssen die Männer wieder grün werden, oder, zumindest, ein weißes Haupt und einen grünen Schwanz haben – wie eine Stange Lauch.

Man sieht, welche differenziert komischen Möglichkeiten diese Farce bietet. Parallele Stellen zum therapeutischen Verfahren sind in den Farcen der *Femmes qui font refondre leurs maris*⁷ – Frauen, die ihre Männer umschmelzen lassen und der *Hommes qui font saler leurs femmes*⁸ – Männer, die ihre Frauen einpökeln zu finden; eine ähnliche Objektivierung des Körpers findet in der Farce des *Trocheur de maris*⁹ – Ehemännertauschers statt.

Gewiss können die körperlichen Transformationen noch weitergehend analysiert werden, auch in anderen Farcen. Ich denke dabei an die Farce, in der die Frauen ihre Männer auffordern, wie die Krähen zu krähen und das Gras mit den Zähnen zu mahlen,¹⁰ wo die Objektivierung und die Verdinglichung des Körpers ebenso aktuell ist, und wo es eine stark ausgespielte Gegenüberstellung des Himmels (die Krähen) und der Erde (das Gras) in einer symbolischen Ausarbeitung metaphysischer Themen gibt.

Dies alles ist nicht rein anekdotisch. In mehreren Farcen, ohne dass man unbedingt sagen könnte, es handle sich um eine strukturelle Charakteristik, hat die körperliche Komik neben grausamen auch eher existentielle Seiten. Die Art und Weise, in der man das Körperliche komisch behandelt, passt nicht in unsere traditionelle Vorstellung von der Entwicklung des Dramas. Man könnte weiter gehen und vor allem

7. Ebd., Nr. 54.

8. Ebd., Nr. 76.

9. Ebd., Nr. 169.

10. B. Faivre: *Répertoire des farces françaises*, Nr. 52: *paistre l'herbe aux dents* – das Gras mit den Zähnen zu mahlen.

die Modernität dieser Bilder akzentuieren. Am Ende des Mittelalters hat man versucht, ohne dafür Beispiele oder Modelle zu haben, das Theater neu zu erfinden. Deshalb – allerdings haben die Theaterhistoriker das nicht immer gesehen – handelt es sich zweifelsohne um ein experimentelles Theater. Die Verwandlung des Körpers – die freilich manchmal aus praktischen Gründen virtuell bleibt – hat eine mehr als rein anekdotische Präsenz im Theater der Farce. Es handelt sich um ein komisches Verfahren, das weiter geht als einfache *lazzi* und das man traditionell als körperliche Komik der Farce versteht: Es geht hier um eine spezifische, grausame und vielleicht existentielle Komik, die nicht nur grotesk ist, sondern ihre Zuschauer auch mit wesentlichen Fragen konfrontiert. Dass einige der Farcen wie *George le veau* oder *Pourpoint rétréci* ein offenes Ende haben, ist in diesem Kontext der modernen, körperlichen Komik aufschlussreich.

Jelle Koopmans

Teufel im französischen Theater des Spätmittelalters

Die spätmittelalterlichen Aufführungen der Passionsspiele und der Leben der Heiligen zeigen detailliert gestaltete Schauplätze sowohl vom Himmel als auch von der Hölle. Für gewöhnlich waren sie einander gegenüber dargestellt und stellten so ein anschauliches Bild des Kampfes zwischen Gut und Böse dar. Der Eingang zur Hölle war das Maul eines riesigen Biests, durch das die Teufel aus ihrer lärmenden und verrauchten Höhle in die Welt nach draußen kamen. Zu ihren Kostümen gehörten oft hässliche, gehörnte Masken, und ihre bestialische Natur wurde durch wilde Gesichter, die an anderen Teilen ihrer Körper befestigt waren, angedeutet. Sie stellen die grauenhafte und abstoßende Natur des Bösen dar, und ihre Furcht erregende Erscheinung sollte die Zuschauer vor den schrecklichen Folgen der Sünde warnen.

Allerdings passen die Handlungen dieser Furcht einflössenden Kreaturen nicht immer zu ihrer bösen Natur. Die Teufel der Mysterienspiele werden oft unbeholfen und ungeschickt dargestellt, sie kämpfen ständig untereinander und verursachen für ihre Sache manchmal mehr Schaden als Gutes. Ein modernes Publikum würde dazu neigen, diese Aspekte des teuflischen Verhaltens als komisch und der Farce angemessen zu betrachten. Aber sah das mittelalterliche Publikum sie auf die gleiche Weise? Wir wissen, dass viele mittelalterliche Zuschauer bei den Verhandlungen und Prüfungen eines Heiligen weinten,¹ aber

1. Vgl. L. Petit de Julleville: *Les mystères*, Paris: Hachette 1880, Bd. II, S. 32, 48.

lachten sie über die Kapriolen der Teufel? Noch viel wichtiger ist die Frage, ob es beabsichtigt war, dass sie über so hässliche Figuren lachen sollten, welche die Macht hatten, großen Schaden zu bewirken? Historiker und Kritiker des mittelalterlichen Theaters haben unterschiedliche Meinungen zu dieser Frage geäußert, auch wenn die meisten von ihnen angenommen haben, dass die Teufelsszenen oder *diableries* bis zu einem gewissen Grad eine komische Dimension hatten.

Petit de Julleville, zum Beispiel, betrachtet die Teufel der Mysterienspiele als unverzichtbare komische Figuren, obwohl er ihren mehrdeutigen Charakter zugesteht: »Ils font rire et ils font peur.«² – »Sie bringen zum Lachen und jagen Angst ein.« Emile Roy jedoch findet an den Teufelsszenen wegen der »interminables conseils de démons« – »der nicht enden wollenden Ratschläge der Teufel«³ nichts amüsant. Raymond Lebègue glaubt, dass die *diableries* »devaient amuser les spectateurs« – »die Zuschauer unterhalten sollten«; aber nur, um ihnen die zugrunde liegende Moral und religiösen Unterweisungen schmackhafter zu machen.⁴ Charles Mazouer sieht in den Teufeln wenig bessere Clowns: »s'ils terrifiaient, les diables [...] faisaient rire aussi, comme des personnages bouffons qui finissent par ne plus faire peur«⁵ – »auch wenn sie Furcht erregten, brauchten die Teufel auch zum Lachen, wie bouffone Figuren, die letztlich keine Angst mehr einjagen«. Jean-Pierre Bordier geht auf eine kritischere Weise an die Frage heran, indem er sagt, dass »le diable« collectif, immatériel et intériorisé dans l'homme fait peur, tandis que les diables, quels qu'ils soient, font rire«⁶ – »der kollektivierte, immaterielle und im Menschen verinnerlichte Teufel Angst macht, während die Teufel, wie auch immer sie sein mögen, zum Lachen bringen«. Zum Beispiel ruft Desesperance, Luzifers Tochter, nie Gelächter hervor, weil sie die Verkörperung des Bösen ist. Jelle Koopmans schließlich weist die ganze Idee des komischen Aspekts der *diableries* ab, sieht darin nur »une extrapolation moderne« – »eine moderne Annahme« und entscheidet sich für den Begriff »spectaculaire«, um die Teufelsszenen zu beschreiben, »puisque nous ne savons presque rien sur la peur et le sens de l'hu-

2. Ebd., Bd. I, S. 271.

3. Émile Roy: *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Dijon 1903 (Nachdr. Genf 1974), S. 117*.

4. Raymond Lebègue: *Le mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Paris: Honoré Champion 1929, S. 137.

5. Charles Mazouer: *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris: Sedes 1998, S. 188.

6. Jean-Pierre Bordier: *Le jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^es.)*, Paris: Honoré Champion 1998, S. 576 Anm.

mour de publics médiévaux»⁷ – »da wir fast nichts über die Angst und den Sinn für Humor des mittelalterlichen Publikums wissen«.

Zeitgenössische Beschreibungen der Bühnenbilder und der Auführungen lassen keinen Zweifel daran, dass die Höllenszenen spektakulär waren. Henri d'Outreman zum Beispiel, dessen Vater einer der Bühnendirektoren der Valenciennes Passionsspiele im Jahre 1547 war, berichtet über diese Produktion: »Les secrets [special effects] du Paradis et de l'Enfer estoient tout à fait prodigieux et capables d'estre pris par la populace pour enchantemens.«⁸ – »Die Geheimnisse [Spezialeffekte] des Paradieses und der Hölle waren ganz und gar wunderbar und konnten vom Pöbel für Zaubereien gehalten werden«. Hier offenbar der geringschätzige Begriff *populace* einen enormen Unterschied zwischen dem Stückeschreiber und den ungebildeten niederen Klassen, in der Rezeption und dem Verständnis. Der eine konnte die Höllenszenen aus einer ästhetischen Distanz sehen und darum in angemessenen Momenten lachen, während die anderen eventuell über die »magischen« Kräfte der Teufel verängstigt hätten sein können. Raymond Lebègue zitiert einen Brief des Kanzlers L'Hôpital für den Kardinal Du Bellay, in dem ersterer das Höllenmaul und die grässlichen Kostüme der Teufel beschreibt: »Je n'ai jamais rien vu de plus comique que les jeux que la jeunesse paysanne fait.« – »Ich habe noch nie etwas Komischeres gesehen als die Spiele, die die Dorfjugend veranstaltet.« Er fügt hinzu, dass die entsetzlichen Schreie Luzifers Angst und Furcht unter den anderen Zuschauern hervorriefen.⁹ Auch wenn sich L'Hôpital eher über die Schauspieler lustig macht als über die Teufel zu lachen, liefert sein Brief zusätzliche Beweise der verschiedenen Ebenen der Rezeption, die unter den Leuten im Publikum existierten. Es scheint daher, dass die Wahrnehmung des Humors in den *diableries* – wie auch heute – von dem Hintergrund und der Perspektive der Zuschauer abhängig ist, sowie von ihrer Vertrautheit mit grundlegenden literarischen und dramatischen Techniken des Komischen.

Komische Gattungen wie die Farce und die *sottie* verwenden viele allgemein anerkannte Techniken der Komik, die auf Wörtern, Gesten oder Situationen beruhen, um Gelächter unter den Zuschauern hervorzurufen. Es gibt keinen Grund zu glauben, dass dieselben Mittel, wenn sie in Mysterienspielen eingesetzt wurden, die Leute nicht ebenso zum Lachen gebracht hätten. Eines dieser Mittel ist der *Schrei* oder

7. Jelle Koopmans: *Le théâtre des exclus au Moyen Âge: hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris: Imago 1997, S. 164.

8. Henri d'Outreman: *Histoire de la ville et comté de Valenciennes*, Douai: M. Wyon 1639, S. 396.

9. Vgl. Raymond Lebègue: »Le Diable dans l'ancien théâtre religieux«, in: *Études sur le théâtre français*, 2 Bde. Paris: Nizet 1977, Bd. I, S. 43-52, hier S. 51.

Sammelruf der Narren, der ein wesentlicher Bestandteil der *sottie* war. Dem *Jeu du Prince des Sotz* geht zum Beispiel ein Schrei voraus, der 63 Narrentypen nennt, die sich alle vor dem Prince des Sotz versammeln sollen.¹⁰ Diese Art des komischen Katalogs, die von Rabelais sehr gekonnt ausgeschöpft wurde, wird auch von Luzifer in den Mysterienspielen verwendet, um seine Kohorte von Teufeln zu versammeln. Am Beginn von *Le mystère de saint Martin* ruft Luzifer in einer komplexen Szene seine Lakaien zusammen, welche die Zuschauer auf verschiedenen Ebenen ansprach. La Vigne wollte, dass die Teufel Angst machen, und ließ sie »avecques feu et fouldre orrible« – »mit Feuer und schrecklichem Blitz« auftreten, aber auch der Stil und die Sprache der Szene haben komische Merkmale, die mit der *sottie* assoziiert sind – der *Schrei* als eine Aufzählung der Teufelstypen und die *Balladen*-Reime in den unüblichen Klängen -oc, -ac and -ic.¹¹ In einem anderen *Schrei* des gleichen Stücks ruft Luzifer: »Venez avant, coquineaux, babillars,/ Cornars, coquars, loricars, coquillars [...]« – »Kommt nach vorne, Schelme, Stammler, Gehörnte, Einäugige, Räuber« (V. 5005f.) und stellt auf diese Weise einen Katalog von Teufeln dar, deren Namen bedrohend und komisch zugleich sind. Satans Antwort auf Luzifer ist eine zwölfzeilige Strophe, in der jedes Wort mit dem Buchstaben *r* beginnt: »Roy rigoureux, racyne ruÿneuse,/ Roche restive, rodelle rumyneuse [...]« (V. 5011f.) Die Rede vermittelt wirkungsvoll das beängstigende Wutgeschrei des Teufels, während sie das Ohr mit einem brillanten Stück poetischer Virtuosität entzückt. Diese Form der verbalen Fantasie, die häufig in den *diableries* zu finden ist, wird vermutlich im *Schrei* und der Eröffnungsszene mit dem Teufel in *La passion de saint Quentin* auf die Spitze getrieben, in der das Wort *diable* in seinen verschiedenen Formen 60 mal in 53 Zeilen ausgesprochen wird.¹²

Seit der Antike haben Dramatiker die Parodie benutzt, um einen komischen Kontrapunkt für seriöse Themen zu setzen. Im Mittelalter war die Parodie eine sehr beliebte Quelle des Humors unter Studenten, die unzählige Parodien auf liturgische und biblische Texte geschrieben haben. Auch mittelalterliche Dramatiker versäumten es nicht, sich der Parodie zu bedienen, um die Missstände der wirklichen Welt zu kommentieren. Am ersten Tag von Arnoul Gréban's *Mystère de la passion* ruft Luzifer alle Teufel der Hölle zu einer Versammlung. Cerberus möchte jedoch nicht erscheinen und versucht durch legale Winkelzüge

10. Vgl. Pierre Gringore: *Le jeu du prince des Sotz*, in: Cynthia J. Brown (Hg.): *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, Genf: Droz 2003, S. 253-254.

11. Vgl. Andrieu de La Vigne: *Le Mystère de saint Martin*, 1496, André Duplat (Hg.), Genf: Droz 1979, V. 43-114.

12. Vgl. Henri Chatelain (Hg.): *Le mystère de saint Quentin*, Saint-Quentin: Imprimerie Générale 1909, V. 918-970.

zu verhindern, zur Versammlung zu gehen.¹³ Letztendlich sieht er ein, dass es keine Möglichkeit gibt, seiner Pflicht zu entkommen: »ce sont les loyz de l'ostel« – »so sind die Gesetze des Hauses«. Diese kurze Parodie des Rechtssystems, die vollständig mit lateinischen Justiztermini versehen ist, stellt eine feine Satire auf diejenigen Menschen in der wirklichen Welt dar, die das Gesetz benutzen würden, um ihren gesellschaftlichen Verantwortungen auszuweichen.

In den Mysterienspielen war es eine übliche Praxis, an bestimmten Stellen der Handlung einzuhalten, um den Schauspielern zu ermöglichen, umzuräumen oder das Bühnenbild zu verändern. Oft gab es in den Pausen Musik, was in den Texten mit dem Wort *silete* gekennzeichnet ist. In der oben genannten *diablerie*, kurz nachdem sich die ganzen Teufel versammelt haben, bittet Luzifer sie, eine *silete* für ihn zu singen, was sie auch tun. Wie zu erwarten, ist die Kakophonie so schrecklich, dass es selbst Luzifer nicht ertragen kann: »Cessez, cessez, de par le deable!« (V. 3844) – »Aufhören, aufhören, zum Teufel«. Dies ist eine Parodie durch Umkehrung – Harmonie wird in Disharmonie verwandelt – der himmlischen Musik, welche die Zuschauer normalerweise während der Handlungspausen hören. Es ist auch die Komödie des Chaos – die Art von Chaos, die entsteht, wenn ungeschickte und inkompetente Personen versuchen etwas zu tun, das jenseits ihrer Möglichkeiten liegt. Vielleicht ist ihre Unfähigkeit das deutlichste komische Merkmal der Teufel. In jedem Mysterienspiel planen sie den Untergang von Jesus oder eines Heiligen oder einer anderen heiligen Person, aber sie sind nie erfolgreich. Wenn sie mit ihrem Versagen konfrontiert werden, schreien sie in ihrem Zorn wie Kinder in einem Wutanfall. Solche Unfähigkeit und solch kindisches Verhalten gaben den mittelalterlichen Zuschauern zweifellos ein Gefühl der Überlegenheit, eine Position, von der aus sie über die Schwächen und Macken der Teufel lachen konnten. Diese Form des Lachens ähnelt dem Lachen der Farce, wo über einen schwachen Ehemann oder eine herrische Frau gelacht werden kann, weil sich die Zuschauer den lächerlichen Gestalten auf der Bühne überlegen wissen. Ebenso konnten sich die Zuschauer bei einem Mysterienspiel kompetenter als die schusseligen Teufel fühlen und leicht über deren Ungeschicklichkeit lachen.

13. Vgl. die umfangreicheren Untersuchungen und Materialien von Charles Mazouer: »Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVII^e siècle«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Nr. 26 (1974), S. 61-76; ders.: *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris: Klincksieck 1979, S. 40ff.; ders.: *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris: Sedes 1998, pp. 315, 326-328; ders.: *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris: Champion 2002, S. 123-125; »Le badin au XVI^e siècle«, in: *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre*, J.-P. Bordier (Hg.), Paris: Champion 2002, S. 167-176.

Es gibt auch Begebenheiten in den Teufelsszenen, die allein zum Vergnügen der Zuschauer hinzugefügt wurden. Eine davon ist die Szene in Gréban's *Passion*, in der die Seele Juda Ischariots nach seinem blutigen Selbstmord in die Hölle gebracht wird. Kein mittelalterlicher Zuschauer würde die geringste Sympathie für den Mann haben, der Christus verraten und ihn für 30 Silberstücke verkauft hat. Darum wird sich die Menge laut gefreut haben, als die Teufel Luzifer fragen, ob er ihnen Judas' Seele leiht, um mit ihr Fußball zu spielen. Die Teufel kicken die Seele fröhlich über das Spielfeld und rufen: »Sus, deables, sus! A luy, a luy!« (V. 22.089) – »Haut drauf, Teufel, haut drauf! Gib's ihm, gib's ihm!«

Es sollte an dieser Stelle deutlich sein, dass die Teufel der Mysterienspiele zusätzlich zur Verängstigung der Zuschauer – was durchaus beabsichtigt war – auch eine komische Rolle in den *diableries* spielten. Es gibt aber eine andere Stelle, die als ein unwiderlegbarer Beweis für diese Behauptung gelten könnte. 1496, als Andrieu de La Vigne den *Mystère de saint Martin* schrieb und in Seurre, einer kleinen Stadt in Burgund aufführte, schrieb er auch eine Farce, die neben dem Mysterienspiel aufgeführt werden sollte.¹⁴ Sie handelt von einem Müller, der krank im Bett liegt und zu sterben glaubt, und seiner untreuen Frau, die sich mit ihren Liebhaber amüsiert, während er außer Gefecht gesetzt ist. Als die Farce aufgeführt wurde, befanden sich alle Schauspieler des Mysterienspiels noch auf ihren Plätzen im Theater, was es La Vigne ermöglichte, die Teufel in der Farce einzusetzen. Während der Müller leidet, versammelt Luzifer eine Gruppe seiner Anhänger und trägt ihnen auf, ihre Anstrengungen zu verdoppeln, um Seelen in die Hölle zu schaffen. Einer von ihnen hört die Klagen des Müllers und macht sich auf den Weg, um seine Seele zu holen. Der Müller hat jedoch das unmittelbare Problem, dass er das dringende Bedürfnis hat, sich zu Entleeren. Der Teufel, unfähig wie immer, glaubt, dass das Ausgeschiedene des Müllers Seele sei, fängt es in seiner Tasche auf und bringt es zurück zur Hölle. Als er die Tasche in Anwesenheit der anderen Teufel öffnet, sind alle derart von dem Gestank des Inhalts entsetzt, dass sie geloben, nie wieder die Seele eines Müllers in die Hölle zu bringen. Wir sehen deutlich, dass die Teufel dafür vorgesehen sind, eine komische Rolle in der Farce zu spielen. La Vigne hätte die Teufel allerdings nicht in einem komischen Stück verwenden können, wenn die Zuschauer sie nicht schon bereits als komische Figuren in ihren Rollen im Mysterienspiel gesehen hätten.

Alan E. Knight (Aus dem Englischen von Martin Moll)

14. Siehe dazu vor allem Konrad Schoell: *Farce du quinzième siècle*, Tübingen: Gunter Narr 1992, insbesondere das 4. Kapitel (S. 38-50), das der »expression corporelle« gewidmet ist.

Der *badin* der Farce

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

Wenn das Wort in keinem zu weiten Sinne als Synonym von »Schauspieler«, »Possenspieler«, oder »Gaukler« verwendet wird, bezeichnet der *badin* 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 parfait joueur de leur compagnie« (*Tiers livre XXXVII*) – »kleinsten und besten Spieler ihrer Truppe« an. Wir werden sehen, dass die Rolle des *badin* 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 *badin* 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 *badin* ist häufig jung – junge Landtölpel, Kinder, die in die Schule gesteckt werden, alle die Jehan, Jenin, Jeninot, Mimin und Colin – Hanse, Hänchen, Hänlein und anderen Michel und Kläuschen; manchmal ist er verheiratet. Viele *badins* sind Diener geworden oder wollen es werden. In den überlieferten Farcen ist der *badin* eine realistische Theaterperson, die nachäfft und die Merkmale, die allen *badins* zueigen sind, erhält. Als Besetzung in komischen Truppen ist der *badin* auch ein Typus des Theaters.

Welches sind die Züge dieses Typus? Der *badin* 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. Sontan, 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 *badin* 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 *badin* 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 *badin* bereits durch seine Aufmachung, ein traditionelles und bestimmtes Kostüm (einige Regieanweisungen verweisen lediglich darauf, dass diejenige Person »als *badin* 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 *badin* 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 munier 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 anleide, nachdem sein Hemd angewärmt worden sei!⁵ Der *badin* 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 *badin* mit burlesken und gefälligen Accessoires spielt. Die Schüler oder Studenten erscheinen niemals ohne ihr Schreibwerkzeug oder irgendein Buch; auch der frisch gebackene 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 *badin* sei sehr beweglich, das bedeutet noch nicht viel: Alles was mit seinem Körper auf der Bühne gemacht werden kann, macht der *badin* – und er macht es mit Überschwang und Übermut. Wir könnten alle Zeichen, welche die Semiotologen dem Schauspieler zuordnen, anführen: Der *badin* spricht, buchstabiert (auf burleske Weise) seine Briefe, singt, häuft die Mimik an (und zwar die Mimik der Dämlichen), 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 *badin* 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 *badin* 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 nocés« – »Hochzeitsfauststößen« 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 *badin* hervorbringen: die Ungeschicktheit und die Tollpatschigkeit – alle Abweichungen von der Norm und der Sittlichkeit, die Überraschung und Lachen hervorrufen.

Die Ungeschicklichkeiten 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 *badins* 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. *Maître 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 dites: M'amyie, ma mignonne ...« (V. 350) – »Also spricht: Liebe mich, meine Süße ...«. Man ahnt, dass der Idiot alles wiederholt, die Anfangsworte unbegriffen.

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 *badin* 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 karnevalesken 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 *badin*, 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 erkaufen das Schweigen von Jacquet und der Pastor bringt ihn zum Sprechen, indem er ihm Essen und Wein anbietet, was er gierig auf der Bühne verschlingt.¹⁸ Guillot begnügt sich damit, sein Bedürfnis Wasser zu lassen, zu äußern;¹⁹ Jenin aber zieht seine Hosen öffentlich aus, um seinen Urin untersuchen zu lassen, und pisst ohne Scham in den Nachtopf, den seine Mutter ihm reicht. »Pourquoy? ma broquette est tant belle!«²⁰ – »Warum? Mein Schwengel ist so schön!« Gewöhnlicherweise 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 zeigen, zeigt lange auf den des Pastors, indem er mit dem Finger auf dessen 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 eine Leiter verlangt, um auf die Tochter zu steigen,²⁴ scharren alle anderen *badins* ungeduldig mit den Füßen und zeigen ihr Bedürfnis im körperlichen Spiel. Nachdem er seine Muttersprache wieder gefunden hat, läßt 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, streichelt 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 *badin* 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 *badin* ist in der Tat ein karnevalesker 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 unbestätigte Nachkommen des *badin* 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

Heiligen Bernhard, seine jugendlichen Ausschweifungen geschildert, z.B. dass er Männer foltern lässt, die seinen Ehebruch mit der Frau seines Bruders kritisierten. Seine Volljährigkeit feiert Wilhelm mit einem Festmahl und den Koch, der dafür zuständig ist, treffen wir schon beim Trinken an, als ihm diese Nachricht überbracht wird. Als Bote von Wilhelm wird geschickt:²

Sophar: Trab<ant> 1^{us}

Gnädiger herr nach E<uer> bott
such ich den koch gar schnell vnd dratt.
Ich hoff, so bald er werd [...] ermant,
khein fliß spar er in sinem ampt.
Ad cocum et cellari<um>

bibentes

Ir lieben hachen gott ehrs gloch,
vorab so merck mich, lieber koch,
vff hütt solt rüsten vngespartt
ein maaltzitt guttfürstlicher artt,
daz vff zustellen edlen herren
du mögest bston mit lob vnd ehren,
dan also ist mins herren wil.
Des solst dich nit umsehen vil.
Cocus: Wir danken dir, min guter gsel,
ist es dan dins herren [...] befehl,
im zdiene er mich willig findt.
Waz dkuchi blangt, da bin ich gschwindt.
Ein maaltzit rüst ich also fyn
in schneller yl, daz es mus sin
ein ehr vnd rum dem herren frum,
daruon mir ouch min blonung khumpitt.
Den gutten trachten sin ich nach,
des syg der herr on vngemach.

Cellarius: Nun sag vns an, waz für ein fest
ist hütt, daz man ladt solche gest,
so kann ich mich mit wyn vnd brott
versechen, wies erfordrett duott.

Sophar: Es ist vff hütt min edler herr

Luzerner *Wilhelmspiel* von 1596«, in: *Et respondeat*. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters, Katja Scheel (Hg.), Leuven: 2002, S. 195-214, besonders Anm. 1 und 7.

2. In diesem Textabschnitt halte ich mich, soweit es die drucktechnischen Bedingungen erlauben, an meine schon etablierten Gewohnheiten bei der Transkription dieses Textes, was die Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion, Auflösung von Kürzeln und s-Schreibungen betrifft. Schräg gesetzt werden nur meine Ergänzungen.

gesezt in hoch fürstliche ehr,
 ein herzog vnd herr in dem land
 vom parlement gmeincklich ernant.
Cellarius: Ist dann graf Wilhelm ingesezt
 ins herzogthumb, so würdt genezt
 min kelen vnd hals munter wol.
 O koch, dich daz ouch fröwen soll,
 hütt süffend wir vns fyn blind vol. *Dreireim!*
Cocus: Ein braten vnd basteten gutt
 bhaltt ich zum besten, welhes thutt
 vns bed«en» der arbeit widerbringen.
 Darbi gedenck vnd laß dir lingen,
 den besten wyn bring dan herfür.
Cellarius: Laß dsach an mich, vertrüw du mir.
Sy hond gladen, ziehend mit tromen pfffen
den blatz vff ob den schrancken har.

Diese Bühnenanweisung auf S. 43 unten wird oben auf S. 44 fortgesetzt. Sie und die darauf folgenden zwanzig Zeilen beziehen sich eindeutig auf Wilhelm und seinen Hof. Dann spricht wieder ohne Anweisung der Koch, jetzt mit seiner Frau.

Cocus: Frauw, dumle dich zu diser frist,
 ein fürstlich maal sol werden grüst
 den nüwen herzog sneller yll,
 dan daz ist sin befelch vnd will.
Uxor: Ja, min juncker, hasts gar wol troffen,
 bim keller hast du dich vol gsoffen,
 trümbest dahar glich wie ein gans,
 waz heillosen vnd fulen mans was.
 Waz ist ietz mit dir vsgericht?
 Mich glust, ich schlüeg dir in daz gsicht.
 ich kellen mich glust gwiß nüt baß,
 du dolter tropff, du volle loß.
Cocus: Was? Woltest du mich erst dran bochen?
 Vil weger wers, du ginngest zkochen.
 So bald dörfft vns der tuffel bschissen,
 als hund vnd katz ein ander byssen.
 Bist in der kuch nit hurtig gschwind,
 ein mustaz gib ich dir zum grind.
Uxor: Was? Solt ich erst gsagen fyn,
 so du bist vol glich wie ein schwyn.
 Din tröst ich mich nit vmb ein har
 in kuchi gschefften vnd sonst gar.
 Waz sol man kochen, wo ist dspis?

Da hast du weder sorg nach flyß,
 stadt alle sorg allein vff mir,
 so ich doch gar nüt hab von dir
 dann böse wortt, der streichen vil.
 Kurzumb ichs nit mehr liden wil,
 du volle loß, schütt dich der ritt!
 Haltt har, ich trenck dirs in vff hütt.
 Schlond einander, trometer
 blaßt darzuo z[um] andernmal.

Cocus exclamat:

O we, o we, keller frumb,
 durch gott bit ich dich, ylends kum!
 Thust du das wyb nit ab mir schürgen,
 so würdt sy mich alhie erwürgen.

Pausa.

Hilfio, ist doch niemandt hie,
 der mich ein klein erfristen thüe
 von minem wyb? Doch maachs laß,
 dann sy mich ängstett vs der maas.

Cellarius: Wer schreytt alhie vnd ist beschwert
 Mit ängstten groß vnd [...] hilff begertt?

Accedit.

Waz machend ir hie mit dem wäsen?
 Sol der man nit vor dir genesen?
 Du bist doch wol ein arges wyb,
 daz du den man in bösen kib
 so schnöd halttest. Es ist ein spott.
 Nun halt ietz still old, samer gott,
 dich mus gerüwen, daz ist war,
 ein frömbde hand kumbt dir ins haar.

Uxor: Schütt dich der ritt, du grober knopf,
 du bist wie er ein voller tropff.

Schlump vnd schlemp hatt einander funden!
 Samer botz kriden, ir arge kunden,
 mich lust an beden zkelen fyn.

Min herz, es soltt eüch weger syn,
 ein wolff zusechen in dem wald.
 Gott geb, wie eüch min wyß gefaltt.

Cellarius: Du bist ein wyb mit bösem mul:
 besser fund man es an eynem full
 dan losen dim heillosen gschwätz,
 du suppenwust vnd sudelblätz!

Es ist diner gutt müessig zgon,
 man weißt, werd bist, wilts recht v«er»ston.

Uxor: Wer bin ich dan? Daz sag mir har!

Schütt dich der ritt, du weißt nüt zwar,
 du kö[...]est vnehr vff mich trechen
 vnd solt dirs herz im lib zerbrechen.
 Wer bin ich, sag mirs diser frist.
Cellarius: Schwig nun, man weißt wol, wer du bist.
 Man kendt dich woll,
 ich schwygen soll.
 Nun gang ietzt fort mit dinem klaffen,
 lug, waz syg in der kuchi zschaffen.
Uxor: Waz gadts dich an, du voller zapf,
 lug diner sach, du bappennapff.
 Abeunt
trometer blaßt z[um] drittenmal

Der Bote kommt also zu den zwei Saufkumpanen, die beide zuversichtlich sind, sie könnten ihre Aufgaben schnell erfüllen. Ihre Absichten werden jedoch in den Worten des Kellermeisters deutlich: »O koch dich daz auch fröwen soll/ hütt suffend wir vns fin blind vol.« Danach folgen Bühnenanweisung und Text, die Wilhelm und seinen Hof betreffen. Diese Handlung findet wohl in dem *palatium Wihelmi* statt, der auf dem Bühnenplan unten links erscheint, d.h. oben links auf dem Platz, wenn man zum Haus zur Sonne hinaufblickt, etwa an der Stelle vor dem *brotschol* genannten Durchgang, an der sich im Passionsspiel am ersten Tag das Gefängnis Johannes des Täufers befand. Obwohl die Handschrift darüber keine Auskunft gibt, müssen sich Koch und Kellermeister während der Handlung am Hof trennen, dieser geht irgendwo auf dem Platz beiseite, jener zu seiner Frau. Dann teilt der Koch seiner Frau ihre Aufgabe mit: »ein fürstlich maal sol werden grüst«. Diese kennt ihn gut: »Ja min juncker, hasts gar wol troffen/ bim keller hast du dich vol gesoffen/ Trümbest dahar glich wie ein gans/ waz heillosen und fulen mans was.« Mann und Frau beschimpfen sich gegenseitig und schlagen (»schlond«) einander. Der unterliegende Mann ruft um Hilfe und sein Freund, der Kellermeister, erscheint. Es wiederholt sich die Szene, abgesehen von der Schlägerei. Am Ende heißt es schlicht »Abeunt«.

Obwohl wir hier zum Teil nur implizite Bühnenanweisungen haben, handelt es sich zweifellos um ein lustiges Zwischenspiel. Bekräftigt wird dies durch die Redetexte, die an die Ehestreite mit ihren Schlägereien in den Nürnberger Fastnachtspielen erinnern, in denen streitende Bauern auftreten.³ Der Vergleich ist erlaubt, weil dort der

3. Vgl. John E. Tailby ungedruckte Dissertation *The Peasant Figure in Fifteenth-century German Shrovetide Plays*, St. Andrews, 1966, die sich fast ausschließlich

Bauer die typische Figur ist, der mit dem Landmann wenig zu tun hat. Auch textliche Echos finden wir in den Scheltreden, wenn die Frau schimpft: »Das dich der rit schut in den palk« und ihr Mann erwidert: »Du leugst, solt dich der rit schuten«. Diese Redewendung, welche Alfred Götze im Frühneuhochdeutschen Glossar mit »gern in Verwünschungen für Teufel« glossiert, finden wir auch in der Formulierung: *Sie wirt euch wünschen den riten.*

Die Darstellerliste am Ende der Handschrift nennt diese drei Darsteller als Nr. 37-39. Adam Endth, der hier den Cocus und später den zweiten Helfer des Carnificis spielte, hatte auch 1597 im Passionspiel eine Rolle. Über Andreas Käppeli, der den Kellner spielte, wissen wir sonst nichts; über Wendel Krüsi, *Uxor coci*, dass er außerdem den Arduus spielte, der bisher nicht näher zu identifizieren war. Er hatte bereits 1583 im Passionsspiel eine Frauenrolle gespielt, 1597 bekam er eine Männerrolle. Hier sehen wir also nicht den kleinen Ehemann mit der großen Frau. Die Komik bestand eher darin, dass die kleinere Person es fertig bringt, die große zu schlagen. Möglicherweise war der Kellermeister, den »sie« nicht schlägt, kleiner als sein Freund, der »ihr« unterlegen war.

Obwohl verschiedene spätmittelalterliche deutschsprachige Passionsspiele eine komische Szene mit dem Salbenkrämer (*Mercator, Medicus, Unguentarius*), seiner Frau und seinem Diener bringen, bevor er den drei Marien seine dubiosen Waren für die Salbung der Leiche Christi anbietet, bleibt die entsprechende Szene im Luzerner Spiel kurz und ernsthaft.⁴

Auch sind Heiligenspiele entschieden seltener im deutschsprachigen Drama des späten Mittelalters als im französischen und die Quellen des *Wilhelmsspiels* finden wir nicht dort, sondern in dem Jesuitendrama, das in dieser Zeit in die katholischen Kantone der Schweiz einzog. Belegt ist die Aufführung eines *Wilhelmsspiels* 1691 in Bruntrut anlässlich der Amtseinführung eines neuen Bischofs von Basel. Mit unserem Drama gemeinsam hat es eine breite Schilderung des sündigen Lebens Wilhelms, jedoch bestehen darin detaillierte Unterschiede, die

mit der Sammlung Adalbert Kellers, *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart, BLV 28-30 und 46, 1853 und 1858 beschäftigte. Vgl. in der Dissertation das Kapitel 2 »Quarrelling Peasants« – »streitende Bauern« mit Unterteilungen »*Ehestreit Pieces*« (Keller 3,4,5,31, 40 & 110) und »Motivation of a fight on Stage« [Motivierung einer Schlägerei auf der Bühne] (Keller 2, 21, 35, 55, 56 & 57).

4. Vgl. Heinz Wyss: *Das Luzerner Osterspiel*, 3 Bde., Bern: Francke 1967, hier Bd. II, S. 269-271. Dem Luzerner Usus nach benutzt er diesen Titel; in der modernen Forschung nennt man solche Spiele Passionsspiele und mit Osterspiel bezeichnet man Auferstehungsspiele, die mit der Handlung am Ostersonntag beginnen.

uns daran hindern, dieses Stück als Quelle unseres Luzerner Texts zu betrachten.⁵

Die Inszenierung auf dem Markt wurzelt noch in der Luzerner Tradition, wo die spätmittelalterliche Simultanbühne am längsten erhalten blieb. Das Stück aber, in das dies alles eingebettet ist, verdankt seinen Ursprung höchstwahrscheinlich dem Jesuitentheater, das Heilenspiele verbreitete. So wie das ganze Drama verbindet auch diese Szene auf spezifische Luzerner Art Elemente aus verschiedenen dramatischen und geistigen Traditionen. Dieser Umstand wurde von Eckehart Catholy über ein anderes Drama aus diesem Jahrzehnt so formuliert: »Hier standen Ernst und Komik, Personen der Handlung und komische Figur unvermittelt nebeneinander.«⁶ Während die Aufführungsart aus dem älteren deutschen Drama stammt, ist der Gedanke der Mischung von Komischem und Tragischem modern. Es wundert einen nicht, dass nach dem Ableben des tüchtigen Renward Cysats auch in Luzern die Passionsspiele auf dem Weinmarkt aufhörten.

Auf dieser allerletzten Phase der alten Tradition fußt die Aufführungsart, wie auch der Wortschatz der Kochszene aus dem altem Wortgut schöpft. Jedoch ist die Möglichkeit ihrer Einbettung in ein Heilensspiel als ein Zwischenspiel, das schroff abgebrochen werden kann, ohne dass dem Drama geschadet wird, in Luzern am Ende des 16. Jahrhunderts modern und geradezu avantgardistisch. So dürfen wir diese drei komischen Körper des *Wilhelmspiels* an dieser Stelle als typisch für diesen Augenblick in der Entwicklung des deutschen Dramas an der Wende zur Neuzeit einschätzen.

John Tailby

Comico dell'arte – Stegreifschauspieler

Einen Idealtypus des italienischen Stegreifschauspielers gibt es nicht. Der Maskenspieler ist an die geheimnisvolle Herkunft und an die wechselvolle Geschichte der *commedia dell'arte* gebunden. Reste eines religiösen, aus mythologischer Tradition stammenden Kultgebrauchs der Maske finden sich noch in Arlecchinos Namen (Hellequin, Höllengeselle; volksetymologisch: Erlkönig) und in dem geschrumpften Teufelshorn seiner Maske. Selbst im 20. Jahrhundert hat Giorgio Strehler

5. Siehe dazu E. M. Szarota, *Das Jesuitendrama*, III/2, S. 2123-25.

6. Eckehart Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter zum Ende der Barockzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 76.

die Maske als »rituell«¹, als »ein mysteriöses, grausames ›Instrument‹ empfunden, das ihm ein »Gefühl des Schreckens«² verursacht. Carlo Goldoni schätzte den maskierten Schauspieler überhaupt nicht, obwohl er ihn gelegentlich noch verwendete. Er vermisste unter »tousjours le même cuir qui se montre« – »dem ewig gleichen Leder« den Charakter und die Empfindungstiefe des *comico*: »l'âme sous le masque est comme le feu sous les cendres« – »die Seele unter der Maske ist wie Feuer unter der Asche«³. Anders in unserer Zeit der Schauspieler Jean-Louis Barrault, der den Maskengebrauch in der griechischen Tragödie als »eine außergewöhnliche Erfahrung«⁴ erlebte und gleichzeitig ihre wichtigste Funktion nannte: Die Maske »dient dem gesamten Körper als Sprungbrett vielfältiger Ausdrucksmöglichkeiten«⁵.

Als Protagonisten dieser Entwicklung haben die Stegreifschauspieler unterschiedliche, ja widersprüchliche Charakterisierungen erfahren. Heutigen Stegreif-Enthusiasten erscheinen die *comici* des 16. bis 18. Jahrhunderts zuweilen so, als seien sie alle begnadete, pausenlos kreative und vergötterte Bühnenstars gewesen. Die Realität sah anders aus. Schon 1930 hat Luigi Falchi mit diesem »Märchen«⁶ aufgeräumt. Glaubwürdige Quellen dieser Epoche bescheinigen vielen vagabundierenden Schauspielern Einfältigkeit, Kunstlosigkeit, Unflätigkeit und materielle Verelendung; sie behelfen sich vorwiegend mit Klamauk und Lawinenkomik. Natürlich gab es auch brillante Könnern, die oft lebenslang und bis ins hohe Alter ein und denselben mundartlich fixierten Maskentyp spielten; ihre Namen sind weitgehend überliefert. Für diese Virtuosen des Maskenspiels war die gebräuchliche ausdruckslose Halbmaske aus Holz oder Leder des Arlecchino, Brighella, Pantalone, Dottore und Pulcinella kein hinderliches Requisit, sondern vielmehr die Voraussetzung für ihre Kunstfertigkeit (*arte*). Denn die völlige Unbeweglichkeit und Unwandelbarkeit der Maske verpflichtete sie dazu, mit vollem Körpereinsatz die persönliche Eigenart des jeweiligen Typs zu gestalten. Die enorme Beanspruchung des Körpers als

1. Giorgio Strehler: *Für ein menschlicheres Theater*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 119.

2. Ebd., S. 118.

3. Carlo Goldoni: »Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre« (Paris 1787); in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Giuseppe Ortolani (Hg.), 14 Bde., Mailand: Mondadori 1935-1956; 1. Bd, 2. Teil, Kap. 20; zitiert nach Paul de Roux (Hg.): *Mémoires de M. Goldoni*, Paris: 1965, S. 258.

4. Jean-Louis Barrault: *Erinnerungen für morgen*, Frankfurt/Main: Fischer 1977, S. 262.

5. Ebd.

6. Luigi Falchi: »Carlo Goldoni e i comici dell'arte«, in: *Nuova antologia* 271 (1930), S. 477-489, hier S. 488.

Ausdrucksmittel erforderte ein dementsprechend professionelles Ausbildungsniveau im physischen Bereich; wohingegen Schlagfertigkeit, Witz, *concetti* und andere Komik erzeugende Redetechniken auswendig gelernt, wiederholt und variiert werden konnten und überdies ein spielberechtigtes Reservoir an Szenen- und Situationsmodellen zur Verfügung stand.

Als »Dichtung des Augenblicks«⁷ dringt das Spiel der *comici* nicht differenziert in das Seelenleben ihrer Figuren ein. Emotionen treten pauschal und dann vorwiegend ganzkörperlich zutage: der vor Angst schlotternde und in ungeheure Motorik geratende *Arlecchino*; der vor Lüsternheit oder rasender Wut sich krümmende *Pantalone*. Gebärden des Schreckens, Erstaunens, der Freude, Furcht, des Begehrens erhielten ihre komische Wirkung erst durch den exzentrischen Bewegungsstil der *comici dell'arte*. Der englische Schauspieler David Garrick sagte von dem berühmten *Arlecino* Carlin (Carlo Bertinazzi), sein geprügelter Rücken drücke mehr aus als die Gesichter anderer Schauspieler. Als einzigartige Möglichkeit pointierter Körpersprache hat Andrea Perrucci in seiner theoretischen Abhandlung *Dell'arte rappresentativa* von 1699⁸ die nächtlich-halbdunkle Stille der *scene di notte* hervorgehoben. Er berichtet auch von Experten erschreckten Hinfallens, deren halsbrecherische Stürze gelegentlich zu schweren Verletzungen und sogar zu Todesfällen geführt haben sollen. Die Sprache allein hätte dies alles nicht leisten können, zumal in der *commedia dell'arte* verschiedenste, keineswegs überall verstandene Dialekte die Bühne bevölkerten (*Arlecchino* und *Brighella* sprachen bergamaskisch, *Pantalone* venezianisch, *Dottore* bolognesisch, *Pulcinella* neapolitanisch, die *innamorati* toskanisch) und bei Auslandsgastspielen schon gar kein Verlass auf das Sprachverständnis war.

Im Zusammenwirken von Körperspiel, Kostüm und Sprache machte der *comico dell'arte* Komik erzeugende Kontraste zwischen gesellschaftlichem Status und Redeweise, zwischen Witz und Narrheit, zwischen Moral und Trieb sichtbar. So trägt und aktiviert der respektable venezianische Kaufmann *Pantalone* Körpersignale, die seinem würdevollen Alter und Stand (»il Magnifico«) eklatant widersprechen. Zahlreiche Abbildungen (z.B. der *Recueil Fossard*⁹) akzentuieren jene Elemente – etwa den aggressiv nach vorn vorstechenden Kinnbart oder

7. Max Kommerell: »Betrachtungen über die *commedia dell'arte*«, in: Ders.: *Dichterische Welterfahrung*, Frankfurt/Main: Klostermann 1952, S. 159-173; hier S. 161.

8. Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentative, premeditata ed all'improvviso*, Napoli 1699.

9. So benannt nach einem gewissen Sieur Fossard, der diese Stichsammlung des 16. Jahrhunderts für Ludwig XIV. zusammengestellt hatte; erst im 20. Jahrhundert von Agne Beijer in den unkatalogisierten Beständen des Stockholmer Museums entdeckt.

den oft drastisch skizzierten Penisbereich –, die den beharrlich jugendlich scheinenden Kampfesmut des verspotteten Alten und die unermüdliche Liebeslust des meist erfolglosen Galans signalisieren. Und bei dem neapolitanischen Pulcinella ist es der überdimensionierte Buckel, der dem – eigentlich unter seiner Verkrüppelung leidenden – Körper die grotesk-komische »Sprache« vorschreibt. Es sind dies wirkungspoetische Konstanten der *commedia dell'arte*, die der aus der lateinischen Rhetorik stammende Begriff der »körperlichen Beredsamkeit« (Meyerhold spricht von der »écriture corporelle«¹⁰ – der »Handschrift des Körpers«) anschaulich beschreibt.

Derartige »körperliche Beredsamkeit« galt aber auch für das dramatische Miteinander der Schauspieler. So war der einzelne *comico* gehalten, seinen Part nicht ungehindert durchzuspielen. Vielmehr musste er auf Signale, die zweifellos auch Körpersignale sein konnten, des Partners achten. Denn im Stegreifspiel gab es als Spielvorlage lediglich den *canovaccio*, das »Szenarium«, das, in zweifacher Ausfertigung links und rechts hinter der Bühne aufgehängt, die Schauspieler über den Handlungsablauf orientierte. Der Dialog war nur teilweise fixiert und geprobt; ein bedeutender Rest blieb für frei improvisierte Einlagen. Diese aber unterlagen einem strengen Gesetz, von dem im 18. Jahrhundert Jean Auguste Jullien (gen. Desboulmiers) in seiner siebenbändigen *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*¹¹ ausführlich berichtet hat: Sobald einer der Schauspieler einen plötzlichen, nicht vorausgeplanten, aber gute komische Wirkung versprechenden Einfall hat – beispielsweise eine Anspielung auf das anwesende Publikum, auf den Spielort oder auf ein aktuelles Ereignis –, darf er durch entsprechende Gebärden- oder Zeichensprache den Mitspieler zum Schweigen bringen; und dieser hat dem Signal unverzüglich zu folgen. Daraus geht zugleich hervor, dass die *commedia dell'arte* – im Gegensatz zu den solistischen Auftritten eines Charlie Chaplin oder Buster Keaton – in erster Linie Ensembletheater ist, bei dem die individuelle Leistung stets dem Ganzen und allen zu dienen hat. Das zeigt sich auch an der äußeren Organisation der Truppen. Sie waren häufig Ausbildungsbetriebe – Benedetto Croce spricht von einer »industrializzamento del teatro« – »Industrialisierung des Theaters«¹² –, die sich Statuten gaben, Arbeitskontrakte schlossen, Lehrlinge unterrichteten und einen eigenen »gergo teatrale« – »Theaterjargon« pflegten.

10. Wsewolod E. Meyerhold: *Le théâtre théâtral*, Paris: Gallimard 1963, der französischen Übersetzung seiner Schriften zum Theater (1912).

11. Paris 1769.

12. Benedetto Croce: »Intorno alla commedia dell'arte« (1931), in: Ders.: *La letteratura italiana*, Bd. I: *Dal duecento al cinquecento*, Bari: Laterza 1965, S. 447-455, hier S. 447.

Eine weitere wichtige Besonderheit hatte der *comico dell'arte* zu beachten. Sie betrifft den Realitätsbezug zwischen Körper und Maske. Bei der praktischen Arbeit mit Maskenschauspielern hat Strehler die Erfahrung gemacht, »daß der Schauspieler auf der Bühne die Maske nicht mit einer gewohnten Geste der Hände berühren darf (Hand auf die Stirn, Finger auf die Augen, das Gesicht mit den Händen bedecken etc.)«. Anderenfalls erweise sich die Geste als »absurd, unmenschlich, falsch«; sie dürfe lediglich »mit der Hand ›skizziert‹« werden. »Die Maske verträgt also nicht die Konkretetheit einer realen Gebärde.«¹³ Der Grund für diesen notwendigen Verzicht ist darin zu sehen, dass in der *commedia dell'arte* der Körper des Schauspielers umfassend instrumentalisiert und zu einem Requisit wird.

Doch trotz solcher schauspielerischer Distanzierung von der Realität des Körperlichen in der *commedia dell'arte* hatte der Anteil nonverbaler Elemente hinsichtlich der politischen und sozio-ökonomischen Wirklichkeit häufig recht praktische und handfest reale Funktionen zu erfüllen. Sie betrafen die staatlichen und kirchlichen Vorbehalte gegenüber dem Theater, die es zu umgehen oder zu neutralisieren galt. Wenn es der Truppe oder dem einzelnen Schauspieler etwa darum ging, Anspielungen anrühiger oder gar regimekritischer Natur dem Publikum auf unverdächtige oder harmlos erscheinende Weise nahezubringen, war das körperliche Spielmoment eine unentbehrliche Hilfe. Jegliche Zensur konnte auf diesem Wege unterlaufen werden.

Seit der Wiederentdeckung der *commedia dell'arte* im 20. Jahrhundert durch Konstantin Stanislawskij, Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairov, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig bis Giorgio Strehler und Luchino Visconti haben das moderne Theater und andere Medien »diese unvergängliche Gabe Italiens an Drama und Bühne der Welt«¹⁴ dankbar angenommen. An den modernen Schauspieler aber, der erst noch lernen mußte, das befremdliche Requisit einer Maske zu beherrschen, hat die derzeitige Suche nach der »absoluten Bühnenkunst«¹⁵, nach dem »spectacle complet«¹⁶ und nach dem reinen »theatralischen Theater«¹⁷ neue ungewohnte Anforderungen gestellt, die den *comici dell'arte* der Vergangenheit geläufig gewesen waren.

Wolfgang Theile

13. G. Strehler: *Für ein menschlicheres Theater*, S. 119.

14. M. Kommerell: »Betrachtungen über die *commedia dell'arte*«, S. 159.

15. Volker Klotz: »Utopie der absoluten Bühnenkunst«, in: *Neue Züricher Zeitung* 209, 9./10. September 1995.

16. Gustave Attinger: *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Neuchâtel: Librairie Théâtrale 1950, S. 8.

17. W. Meyerhold: *Le théâtre théâtral*.

Hanswurstiade

Der Begriff legt es nahe, dass es sich bei der Hanswurstiade um eine Gattung, genauer: eine Textsorte, handelt. Tatsächlich kann davon nicht die Rede sein. Ihr einziges sie konstituierendes Merkmal ist die Hauptfigur, die weniger ein dramatisches denn ein theatralisches Phänomen ist. Sie ist die Konstante, die alle dramatischen Texte, die als Hanswurstiade bezeichnet werden könnten, durchläuft. Die Gattungsbezeichnungen der Texte, die von der komischen Person dominiert werden, könnten unterschiedlicher kaum sein: Haupt- und Staatsaktion, Altwiener Volkskomödie, Singspiel und Pickelheringsspiel, Bernardoniade usw.¹ Sich der Hanswurstiade zu nähern oder gar zu einer Charakterisierung zu gelangen, ist also nur über die theatralische Figur, die ihr den Namen gibt, möglich: Erst über die Bühne lässt sich eine Aussage über die Texte machen.

Die problematische Stellung, die das Drama allgemein zwischen den beiden Polen Literatur und Theater einnimmt, wird hier, da die Gattungsbezeichnung ausdrücklich auf die Person, ja seinen Körper, verweist, besonders deutlich. Da die Improvisation die Domäne des Narren ist, lässt sich nur eine Andeutung dessen erschließen, was das Hanswurstspiel ausmachte. Die folgenden Ausführungen ergeben aus den genannten Gründen weniger die Definition einer Textsorte, sondern sind vielmehr eine theater- und gattungshistorische Untersuchung des Narren im 17. und 18. Jahrhundert.

Der Begriff Hanswurst taucht in der deutschen Sprache auf, lange bevor er zur Kennzeichnung des Narren der Wanderbühne wurde.² Martin Luther beschreibt Hanswurst als »die groben tolpel, so klug sein wollen, doch vngereimt vnd vngeschickt zur sache reden vnd thun«.³ Luther verwendet den Begriff im Sinne einer allgemeinen Beschimpfung. Helmut G. Asper hat nachgewiesen, dass der Hanswurst

1. Bärbel Rudin definiert die Hanswurstiade als »jene älteren Theaterstücke possenhaften Charakters, in denen die lustige Person im Mittelpunkt steht« und grenzt sie historisch ab, indem sie konstatiert, sie sei »aus dem Pickelheringsspiel der Engl. Komödianten, unter Nachwirkung des Fastnachtsspieles und in aufnahmewilligem Wettkampf mit der *commedia dell'arte*« entstanden (Bärbel Rudin: »Hanswurstspiel«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: de Gruyter 1958, Bd. 1, S. 618). Diese Definition übersieht zum einen die historische Kontinuität von Pickelheringsspiel und den Spielen des 18. Jahrhundert, zum anderen die Eigenschaft des Narrenspiels, die Gattungsgrenzen zu transzendieren.

2. Vgl. Helmut G. Asper: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten: Lechte 1980, S. 1-4.

3. Martin Luther: *Wider Hans Worst*, Halle: Niemeyer 1880, S. 4.

der Fastnachtsspiele dieser allgemeinen Definition entspricht. Die begriffliche Identität von Tölpel im 16. Jahrhundert und Komischer Person im 18. Jahrhundert führt in die Irre. Die von Joseph Anton Stranitzky am Beginn des 18. Jahrhunderts verkörperte Bühnenfigur des Salzburger Bauern Hans Wurst steht nicht in der Tradition des Hanswursts bei Hans Sachs:

[D]er Begriff Hanswurst, wie er im 16. Jahrhundert auftaucht, [hat] nichts mit dem Lustigmacher auf dem Theater der Berufskomödianten gemein [...]: er ist hier negative Person, Schimpf- und Spottname und wenn er im Fastnachtspiel erscheint, so auch als Narr im Brantschen Sinne oder in einer Rolle, die überhaupt nicht närrisch bestimmt ist.⁴

Die Figur, die der Hanswurstiade ihren Namen gibt, hat ihre Ursprünge beim Pickelhering der Englischen Komödianten. Er ist die zentrale Figur der englischen Wanderbühne und geht zurück auf den von Richard Tarlton geschaffenen Narren.⁵ Tarlton war der populärste Schauspieler der elisabethanischen Bühne unmittelbar vor Shakespeares Wirken. Die von ihm kreierte Figur vereinigt in sich die verschiedenen Elemente der englischen Volkstheatertradition, den *vice* der *morality plays*, den *fool* und den *clown*. Seine Domäne ist die Improvisation, das Musizieren, der Tanz, die Akrobatik und die Interaktion mit dem Publikum. Die Nebenhandlungen um den Clown sind oftmals Parodien der Haupthandlungen: »Der parodistische Nachvollzug einer soeben abgespielten Haupt- und Staatsaktion vereint das burleske und zeitkritische Element in charakteristischer Einheit.«⁶

Diese Figur, und nicht der vollständig im Handlungsgang integrierte und damit der Möglichkeit des Extemporierens beraubte Clown der Jahrhundertwende, ist es, die die Englischen Komödianten 1592 in Deutschland einführten. Die Narren der einzelnen englischen Wandertuppen heißen Jan Posset oder Bouschet, Hans Stockfisch oder Pickelhering. In den Dramen erscheinen außerdem die Namen Hans Supp oder französisiert Jean Potage, Grobian und Cnemon.⁷ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts fungiert Pickelhering als Ober- und Gattungsbegriff für den Narren der professionellen Wanderbühne.⁸

4. H. G. Asper: *Hanswurst*, S. 3f.

5. Vgl. Robert Weimann: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung*, Berlin: Henschel 1967, S. 300–313.

6. Ebd., S. 307.

7. Die meisten Namen verweisen auf Nahrungsmittel, was ein Hinweis auf die Fress- und Sauflust des Narren ist.

8. Unterstrichen wird dies durch die Bezeichnung des Narren in der *Tragedia von Julio und Hyppolita* als »Grobianus – Pickelhering oder Julij Diener«, in: Manfred Brauneck (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1970, S. 427.

Die Popularität dieses Narren geht so weit, dass die wichtigste Dramensammlung der englischen Wanderbühne, die *Engelischen Comedien und Tragedien* aus dem Jahr 1620, gemeinhin als »der Pickelhering« bezeichnet wird.⁹

Der Narr gehorcht dem Lustprinzip, wobei ihm jedes moralisierende Moment fehlt. Er ist Spielball der rein diesseitigen Affekte der Völlerei und der Wollust. Seiner Fress- und Sauflust korrespondiert die sexuelle Triebhaftigkeit; oft ist er der Diener des Protagonisten der Hauptaktion. Er ist bäuerlicher Herkunft, mithin auf der Bühne die Diskursfigur der niederen Schichten.¹⁰ Dabei drückt er sich drastisch und vulgär aus, wie das folgende Beispiel aus *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst* belegt:

Cosroes: Sage dann, was ist die Liebe?

Hanswurst: Wir Bauren können es zwar nicht beschreiben, aber wann wir ein Mensch auf den Heuboden bekommen, so erzehlen wir es historiweis, daß sie in dreiviertel Jahren ein lebendiges Exempl bekombt.

Cosroes: Du bist ein Narr!¹¹

Das Extemporieren, sein beiseite-Sprechen und der Dialog mit dem Publikum machen ihn zum Repräsentanten und zum Garanten des vor- und später des anti-illusionistischen Theaters. Indem Hanswurst bewusst aus der Rollenfiktion hinaustritt, werden seine Aktionen meta-theatralisch:

9. Das ist darauf zurückzuführen, dass der Begriff Pickelhering im vollständigen Titel der Sammlung vorkommt: *Engelische Comedien und Tragedien. Das ist: Sehr Schöne/ herrliche und außerlesene/ geist- und weltliche Comedi und Tragaedi Spiel/ sampt dem Pickelhering/ welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweiligen auch theils warhafftigen Geschicht halber/ van den Engelländern in Deutschland an königlichen / chur- und fürstlichen Höfen auch in Reichs- See- und Handelstädten seynd agiret und gehalten worden/ und zuvor nie im Druck außgangen. An jezto/ Allen der Comedi und Tragedi Liebhabern/ und Andern zu lieb und gefallen/ der Gestalt in offenen Druck gegeben / daß sie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet/ und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Gedruckt im Jahr M.DC.XX*

10. Vgl. zum Begriff der Diskursfigur Wolfgang Neuber: »Diskursmodell Volkstheater. Zur Stellung und Funktion der Altwiener in der österreichischen Aufklärung«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18/2 (1993), S. 29-52.

11. »Der Großmüthige Überwinder/ Seiner selbst / mit H.W.: / den übl belohnten Liebhaber vieller Weibsbilder/ oder HW/ der Meister, böse Weiber gutt zu machen«, in: Rudolf Payer von Thurn (Hg.): *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, Bd. 2, Wien: Verlag des literarischen Vereins 1908, I/1.

*Hw zeigt sich beherzt und sagt, ein solcher Bauernflegel sollte schweigen, oder er wolle ihm zeigen, was manier seye. Fangen an Beede zu Disputirn und zu zancken, bis endlich vollkommen rauffen. Nachdem aber stehen sie auf und Hw sagt, ob er ihm wehegethan? Riepl sagt nein. Hw: du mir auch nicht, dann es ist nur auf Comediantisch gewesßen.*¹²

In allen drei Gattungen der Wanderbühne, den Haupt- und Staatsaktionen, den Pickelheringsspielen und den Singspielen, spielt der Narr eine mehr oder weniger zentrale Rolle. Ein Merkmal des Schauspiels der englischen und ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der deutschen Wanderbühne ist, dass die Aktionen des Narren die Grenzen der einzelnen Gattungen sprengen. Elemente der Pickelheringsspiele werden auf der Bühne als improvisierte *lazzi* in die Haupthandlung integriert oder konstituieren die Nebenhandlung, während die Singspiele als Überbrückung zwischen den Akten und als Abschluss der Haupt- und Staatsaktion aufgeführt werden. Eine Aufführung der Wandertruppen ist also das Ergebnis einer Kombination der verschiedenen Spielelemente, wobei der Narr das synthetisierende Moment darstellt.

Auf der Bühne tummeln sich ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend auch Narren, die Harlekin und Hanswurst heißen, während der Name Pickelhering in den Hintergrund gedrängt wird. Die viel beschworene Vertreibung des Harlekins durch Gottsched und die Neuberin im Jahr 1737 ist mehr ein Mythos der Theatergeschichtsschreibung denn die Geburtsstunde des aufgeklärten Theaters.¹³ Dennoch setzen sich im Laufe des Jahrhunderts die Forderungen nach einem regelmäßigen, illusionistischen und moralisch lehrhaften Drama durch und verdrängen den Hanswurst letztlich von der deutschen Bühne.

In einem anderen Kontext spielt die komische Person auch noch im gesamten 18. Jahrhundert eine maßgebliche Rolle. Denn einen entscheidenden strukturellen Wandel erfährt die Figur des Narren, als die Wanderbühne in Wien ansässig wird. In der Verbindung der verschiedenen theatralischen Formen des 17. Jahrhunderts entwickelt sich in dem stehenden Theater die Altwiener Volkskomödie: »Sie entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus den Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen, den Szenaren der *commedia dell'arte*, der italienischen

12. Ebd., I/12.

13. Vgl. Daniela Schletterer: »Die Verbannung des Harlekin – programmatischer Akt oder komödiantische Invektive?«, in: *Frühneuzeit-Info* 8 (1997), S. 161–169. D. Schletterer weist nach, dass die Vertreibung weniger ein aufklärerischer Akt der Verbannung des Bühnennarren war, bei dem die Neuberin lediglich das Instrument Gottscheds war, sondern vielmehr eine konkrete Aktion der Schauspielerin gegen ihren Konkurrenten, den Harlekindarsteller Joseph Ferdinand Müller.

Prunkoper, den *ludi caesarei* des Wiener Hofes sowie dem Jesuitendrama.¹⁴ Auch das Wiener Volkstheater, das ebenso wie die Wanderbühne alle Stände im Publikum vereint, besitzt keine Gattung, die sich eindeutig als Hanswurstiade beschreiben ließe.¹⁵

Eine zentrale Rolle in diesen Dramen und auf der Lokalbühne nimmt der Hanswurst ein. Der von Stranitzky verkörperte Narr der vierzehn Wiener Haupt- und Staatsaktionen ist keine originale Schöpfung, wie es die lokalpatriotische Theaterforschung gerne darstellt, sondern entspricht noch ganz dem Typus des Pickelherings.¹⁶

Dies ändert sich, als die Haupt- und Staatsaktion in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts aus der Mode kommt und Magie, Zauberei und Maschinen zunehmend die Bühne beherrschen. Die Form des Wiener Narrentheaters hingegen bleibt den Vorgaben der frühaufklärerischen Gattungspoetiken diametral entgegengesetzt. Dies gilt insbesondere für die Stücke von Joseph Felix Kurz mit dem von ihm dargestellten Bernardon im Zentrum:

Die phantastische Welt der Bernardoniade kennt keine Hierarchien und Ordnungen, keine Handlungslogik; Himmel, Hölle, Erde, Götter, tote und lebende Menschen werden durcheinandergewirbelt, das barocke Universum jeder Transzendenz entkleidet und in das anarchische Spiel integriert; kurz, ein Affront nicht nur gegen die Ideologie ständischer Hierarchien und des zentralistischen Absolutismus, sondern auch gegen jede tradierte Dramenpoetik mit ihren wirkungsästhetischen Ansprüchen.¹⁷

14. W. Neuber: »Diskursmodell Volkstheater«, S. 31.

15. Jürgen Hein zählt die verschiedenen in der Forschung angeführten Gattungsbegriffe auf, wobei sich die Posse noch am ehesten als das dramatische Äquivalent der theatralischen Hanswurstiade verstehen ließe: »Intermezzo, Stegreifburleske, Posse (Lokalposse), Lokalstück (Sittenstück), Mythologische Karikatur, Parodie (Parodistische Posse), Maschinenkomödie, Märchendrama (Dramatisches Volksmärchen), Geister- und Gespensterstück, Ritterstück, Singspiel, Lebensbild, Volksstück, Operette.« Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 57.

16. Asper betont, dass dies auch auf die deutschen Narren, die die Namen der *commedia dell'arte* tragen, zutrifft: »Dieser deutsche Harlekin, Hanswurst, Kilian Brustfleck, Hans Supp, Potage und Knapkäse sowie die älteren Bouschet und Stockfisch und die nur sporadisch auftretenden Scapin, Scaramuß oder Truffaldino sind alle nur spezifizierte Namen für den clownartigen Typ Pickelhering, der von den Englischen Komödianten in Deutschland eingeführt wurde. Das Reich dieses Lustigmachers ist die Haupt- und Staatsaktion, gelegentliche Übertragungen auf französische Komödien bleiben Ausnahmen. Die zum Teil früheren, zum Teil parallelen Versuche um ein neues, werbekräftiges Bild des Lustigmachers sind bei der Beschäftigung mit Joseph Anton Stranitzky zu bedenken, und schon diese Einordnung entkleidet ihn des einzigartigen Rangs, den die Forschung ihm zugestehen will.« H.G. Asper: *Hanswurst*, S. 34.

17. Johann Sonnleitner: »Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl«, in:

Der Wiener Hanswurststreit dreht sich folglich weniger um den ursprünglich von Stranitzky, danach von seinem Nachfolger Gottfried Prehauser verkörperten Narren, sondern primär um die Figur des Kurz-Bernardon.¹⁸ Dass sich letztlich aufklärerische Tendenzen durchsetzen, führt aber nicht zum Ende des Hanswursts, sondern zu seiner Transformation. Die Tendenz der Verbürgerlichung erreicht bei Philipp Hafner »ihren vorläufigen Höhepunkt und Abschluß«.¹⁹ Die aufklärerischen Tendenzen führen dazu, dass der Narr nicht mehr extemporiert und seine Figur im Text literarisch fixiert wird: Die »komische Volksfigur [wird] nicht überflüssig gemacht, sondern funktional neu definiert«.²⁰

Das Wiener Volkstheater kennt neben Hanswurst und Bernardon noch die Narren Kasperl, Staberl und Thaddädl. Ende des 18. Jahrhunderts endet zwar nicht die Zeit des Wiener Volkstheaters, wohl aber die des lustigen Volksnarren als der zentralen Bühnengestalt. Ganz tritt die Figur nicht von der Bühne ab, denn noch bei Nestroy besitzen einige Figuren Züge des Hanswursts.²¹ Definiert man aber die Hanswurstiade nicht als Dramengattung, sondern als theatralisches Moment des Volkstheaters, wie dies hier geschehen ist, so beginnt sie ihre zentrale Stellung im Volkstheater mit der Literarisierung ihrer Hauptfigur zu verlieren.

Der Narr, von dessen vielen Namen Hanswurst nur der bekannteste ist, ist ein Phänomen, das in einer Zeitspanne von zweihundert Jahren und über alle historischen Gattungsveränderungen hinweg im deutschsprachigen Theater präsent ist. Als Diskursfigur der unteren Schichten einerseits und Körper gewordene Illusionsbrechung andererseits, ist der Hanswurst das Symbol des anti-illusionistischen komischen Volkstheaters, das auf keine bestimmte Textsorte festzulegen ist. Insofern dieser Narr ein reines theatralisches Phänomen ist, lässt sich auch die nach ihm benannte Hanswurstiade nicht als eine Textsorte

Hanswurstiade. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996, S. 331-389, hier S. 352f.

18. Vgl. ebd., S. 358.

19. Herbert Zeman: »Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch«, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750)*, Herbert Zeman (Hg.): Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986, S. 1299-1333, hier S. 1310.

20. W. Neuber: »Diskursmodell Volkstheater«, S. 38.

21. Vgl. Johannes Braun: *Das Nürrische bei Nestroy*, Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 19-29.

definieren, sondern vielmehr als ein Gattungsgrenzen sprengendes und damit auch Gattungen verbindendes theatralisches Moment.

Ralf Haekel

Bauern

In den niederländischen Schauspielen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts trifft man auf manche Bauern.¹ Auf der *Rederijker*-Bühne sind sie besonders beliebt in den Possenspielen, hin und wieder aber finden wir sie auch in anderen dramatischen Gattungen. Ihr Verhalten spiegelt die gesellschaftlichen Verhältnisse wider, wie sie sich in den Städten der flämischen, brabantischen, seeländischen und holländischen Städte der Frühmoderne manifestiert haben. Im Vergleich zu Dorfbewohnern, die in den Bauern ihre stereotypen Repräsentanten haben, betrachten die Einwohner der größeren Städte sich selbst als ungleich zivilisierter und intelligenter.² In den Augen der Städter sind Bauern naiv, gefräßig und voller Wollust. Das macht sie leicht zu Opfern von Schwindlern

1. Die Haltung Bauern gegenüber ist im niederländischen Drama des 15. Jahrhunderts ziemlich kompliziert, weil in den wenigen überlieferten Texten aus dieser Zeit anscheinend keine Bauern auftreten. Dennoch lassen sich die meisten der auftretenden Personen in den *sotternien* (eine der französischen Farce ähnliche Gattung) mit einiger Wahrscheinlichkeit als Bauern erkennen. Obwohl die Motive, die wir in den Spielen antreffen, nicht ausschließlich für diesen »Bauerntypus« gelten, sind sie vielleicht doch ein Hinweis dafür, dass wir die hier auftretenden Personen als Bauern und Bäuerinnen betrachten können. Das Motiv der Sexualität ist dabei meistens verbunden mit dem Thema der Ehe älterer Männer mit jüngeren Frauen. Fäkalische Obzönitäten gibt es in diesen Spielen nicht. Erst in den *cluchten* und *esbatementen* des 16. Jahrhunderts sind diese Elemente auffindbar.

2. In diesem Sinne spiegeln diese Possenspiele den von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozess, wie er sich im 15. und 16. Jahrhundert in den nördlichen Regionen Europas vollzogen hat. Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basel: Haus zum Falken 1939. Der beschränkte Raum erlaubt es uns hier nicht, in Einzelheiten auf diesen Aspekt der niederländischen Possenspiele einzugehen. Hier beschränken wir uns vornehmlich auf eine kurze Besprechung einer geringen Anzahl wenig bekannter und dennoch in verschiedener Hinsicht interessanter Beispiele mit charakteristischen Rollen für Bauern. Wie sich der Zivilisationsprozess in Brüssel entwickelt hat, wurde in äußerst fesselnder Weise beschrieben von Herman Pleij in seinem Buch *De sneeuwpoppen van 1511. Stadscultuur in de late middeleeuwen*, Amsterdam, Leuven: Meulenhoff/Kritak 1988.

wie Gastwirten – Wirtinnen und ihre Mägde sind noch schlimmer! – und Quacksalbern. Wenn es den Bauern schon gelingt, einen Vorteil zu erzielen, dann meistens nur infolge eines zufälligen Zusammentreffens verschiedener Umstände. So z.B. Goossen Taeyaert in einem *esbatement* der Haarlemer *Rederijker*-Kammer *Trou moet blycken*, das am 24. Juni 1594 in der Stadt aufgeführt wurde.³ In diesem Spiel hält ein Kaufmann einen Bauer für den Teufel, nur weil dieser sich die Haut einer Kuh als Mantel umgelegt hat. Der Bauer freilich, der kurz zuvor von einem Metzger massiv übers Ohr gehauen wurde, trägt diese Kuhhaut, voller Angst vor seinem bösen Weib, einfach nach Hause. Abgesehen von zwei oder drei Pfund Fleisch, ist sie das Einzige, was ihm von der Kuh geblieben ist. Der Kaufmann erblickt diesen »Teufel«, händigt ihm – tödlich erschrocken – seinen Geldbeutel aus und macht sich davon. Der erstaunte Bauer geht frohgemut nach Hause. So gehen die Possen aber selten aus. Meistens zeigen die Bauern der niederländischen Possenspiele ein anderes Gesicht und ihre Körperlichkeit spielt dabei eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Hunger ist nicht selten eine der wichtigsten Triebfedern für das Verhalten der Bauern. Eine Sammelhandschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel (Hs. 21649) enthält ein bisher unveröffentlichtes, ursprünglich aus Amsterdam stammendes Spiel mit dem Titel *Ons Lieven Heeren Minnevaer – Unseres Herrgotts Pflegevater*. Der Bauer beginnt das Spiel mit einem Monolog, in dem er über sein Schicksal und das seiner Familie jammert: Gott habe ihm gewiss seine Gnade entzogen, denn er sterbe fast vor Hunger. Außerdem sei seine Frau unzufrieden mit ihm und seine Kinder weinten ständig. Sein Weib versucht ihn zu trösten: Der liebe Gott werde schon sorgen. Gegen diese Ansicht sträubt er sich aber: »Warum gibt Er den einen dann in Überfluss, während ein anderer kaum einen Bissen Brot hat?« Sein Weib erinnert ihn an das Vaterunser: »Der Herr gibt uns doch unser täglich Brot, oder? Und unsere Kinder gehören Ihm auch«, behauptet sie. Das macht den Mann neugierig: »Wenn wir die Pflegeeltern von Gottes Kindern sind, dann schuldet Er mir einen ziemlich großen Geldbetrag!« Die Frau spricht beiseite, sein Name wäre aus gutem Grund *Cleyn Betrouwen – Wenig Vertrauen*, aber sie möchte zu ihm stehen und ihn nicht korrigieren. Begleitet von fünf seiner Kinder macht der Mann sich auf den Weg zur Kirche. Wo sonst könnte er Gott finden? Der Pfarrer staunt über die Geschichte, die *Cleyn Betrouwen* ihm erzählt. Er sei zwar Gottes Stellvertreter auf Erden, aber

3. Vgl. N. van der Laan (Hg.): *Uit het archief der Pellicanisten: Vier zestien-de-eeuwse esbatementen*, Leiden: E. J. Brill 1938, S. 26–54. Der Name »Goossen« ist gleich *Gosewijn* (Freund der Goten) und bezieht sich meistens auf eine nicht allzu schlaue Person; »Taeyaert« bedeutet »Geizhals«.

das bedeutet nicht, dass er persönlich alle seine Schafe betreuen müsse. »Aber«, so fügt er seiner Ermahnung zu, »der liebe Gott wird allen, die es bedürfen, das Nötige verleihen: Brot, Milch und andere Speisen und Getränke.« Zu Hause deckt *Cleyn Betrouwen* den Tisch und wartet gespannt, bis die Teller und die Becher sich von selbst füllen. Als das unterbleibt, geht er enttäuscht zurück Richtung Kirche. Dort unterrichtet der Pfarrer ihn in den Grundprinzipien des christlichen Glaubens und damit vollzieht sich eine Gattungsänderung dieses Spiels: Fing es als eine Art Possenspiel an, mit manchem Anlass zur Heiterkeit, so endet das Stück mit einer auch für die Zuschauer befolgenswerten Lektion. »Durch Seinen Tod hat Christus«, so lehrt der Pfarrer, »uns mit wahrer Liebe belebt.« »Warachtige Liefde – Wahre Liebe ist der Name meiner Frau!«, ruft *Cleyn Betrouwen* aus. Der Pfarrer rät ihm seinen Namen, den er auf einem Papierstreifen am Hut befestigt hat, in *Perfect Geloof* – *Perfekter Glaube* zu ändern. Überdies schenkt er ihm eine aus Papier gemachte Puppe, die eine Frau darstellt, *Volmaecte Hope* – *Vollkommene Hoffnung* genannt. Damit habe er, was jeder braucht: Glaube, Hoffnung, Liebe. Zu Hause ist die Frau äußerst glücklich mit der Verwandlung, die ihr Mann erfahren hat. Ob er den Zuschauern jetzt immer noch als Bauer gilt, wagen wir zu bezweifeln.

Auch der als *boer uutt Plomperdyen* – *Bauer aus der Plumperdie* gekennzeichnete Bauer in einem weiteren *battement*-Spiel aus dem Jahre 1600 betritt die Bühne oder den Spielraum in der Hoffnung, dass er bei der Hochzeit, die in dem Saal, wo er sich gerade jetzt befindet, gefeiert wird, etwas zu essen und trinken bekommt.⁴ Er greift sich ein Brötchen und einen Becher Weißwein, beklagt sich aber sofort über diese Köstlichkeiten. Ihm wären zwölf derartige Brötchen für einen Tag kaum genug, und den Wein weiß er keineswegs zu schätzen: Sein übliches Bier wäre ihm lieber. Auch versteht er kaum die Fragen der zwei anderen Personen, die in diesem Spiel auftreten: »Wer hat dich hierher geführt?«, fragt der eine, worauf er antwortet: »Meine beiden Füße; die zwei müssen mich immer tragen.« Und ob er vielleicht jemanden im Saal kenne? »Na klar, ich kenne alle, denn ich sehe sehr genau, dass es Menschen sind und keine Schafe.« Sobald die anderen hören, dass der Bauer aus der Plomperdie stammt, wollen sie erfahren aus welcher Stadt. Hier zeigt sich am besten, worum es in diesem Spiel geht: um die Gegenüberstellung von Stadt und Land. Wenn nämlich der Bauer sagt: »Bei uns nennt man jede Stätte eine Stadt, wo man zwei Schweine und eine Kuh hat«, reagiert einer seiner Gesprächspartner: »Das sind ja Dörfer, glaube ich!« Wie das Spiel endet, ist nicht bekannt, denn leider fehlt der Schluss.

4. Der Text dieses Spiels befindet sich gleichfalls in der Brüsseler Nationalbibliothek, Hs. 15.663, fol. 16v-25r.

Der Unterschied zwischen Bauer und Narr ist in den meisten Possenspielen des 16. Jahrhunderts ziemlich gering. Beide sind Repräsentanten einer in den Städten unerwünschten Sittenwelt, und wenn sie in diesen Spielen auftreten, funktionieren sie meistens als Bewohner einer verkehrten Welt. Den Zuschauern wird ein Spiegel vorgehalten, in dem sie ein Verhalten entdecken, das ihnen lächerlich und primitiv, also unzivilisiert vorkommt. In einem um 1550 für die Haarlemer *Rederijker*-Kammer verfassten Spiel, *De Sotslach – Der Narrenschlag*⁵, tritt ein Bauer auf, der sich für die Kunst eines Narren, dem er in einem Gasthaus begegnet, so sehr interessiert, dass er selbst den Narrenschlag verlangt. Der Narr erlaubt ihm dies, vorher aber soll der Mann sich einer Einweihung unterwerfen. Diese besteht darin, dass er erstens ein Kraut, »sot gevoelen« – »nährisches Gefühl« genannt, essen soll. Zweitens gießt der Narr einen Bierkrug über ihn aus, streicht ihm schwarze Farbe hinter die Ohren und zaubert ein Ei aus seiner Nase hervor. Schließlich muss der Bauer in eine Schalmee pusten, wodurch sich sein ganzes Gesicht mit einer Rostschicht bedeckt. Die zwei verabschieden sich vom Publikum und machen sich auf den Weg nach *Bot-huysen* (soviel wie Plumphausen), eine Meile entfernt vom Schlaraffenland.

In diesem Spiel steckt offenbar das Motiv »Schuster, bleib' bei deinem Leisten!«, das auch anderswo deutlich an den Tag tritt. Nämlich in dem am 4. August 1615 im Dorfe Kethel von Haager *Rederijkers* aufgeführten, bis jetzt unveröffentlichten lustigen Possenspiel vom Bauer, der bei den Schützen schießen lernen möchte.⁶ Im Allgemeinen galten Bauern im Mittelalter als kriegsunfähig, obschon es historische Beispiele vom Gegenteil gibt.⁷ Auch in diesem Spiel muss der Bauer sich einer Einweihung unterziehen, während der er von zwei Schützen ein Pulver vorgesetzt bekommt, *quod retro exit*. Man kann sich denken, wie der Nichtsahnende auf dieses Drastikum reagiert. Ob dieses Spiel vielleicht vor einem ausgewählten Publikum innerhalb eines Schützenhofes oder in der Öffentlichkeit auf dem Dorfplatz aufge-

5. Dieser Titel verweist in komischer Weise natürlich auf den Ritterschlag. Vgl. für eine Ausgabe dieses Spiels: Frederik Lyna/Willem van Eeghem (Hg.): *De sotslach. Klucht uit ca. 1550*, Brüssel: De vrienden van het boek 1932.

6. Vgl. *Een boerdighe cluchte van een boer die wil leeren schieten in den doelen* (Stadtarchiv Leiden, Hs. 72421, fol. 131r-144r). Vgl. auch: Femke Kramer: »Why a Peasant is Taught How to ›Shoot‹: Rhetoricians, Militiamen and a Late Medieval Dutch Farce«, in: Meg Twycross (Hg.): *Festive Drama*, Cambridge: D.S. Brewer 1996, S. 180-189.

7. Vgl. Werner Rösener: *Bauern im Mittelalter*, München: C.H. Beck 1985, S. 240-254, und Paul Freedman: *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, California: Stanford University Press 1999, S. 177-185.

führt wurde, ist nicht bekannt.⁸ Man fragt sich, wie die Dorfbewohner diese fäkalischen Scherze aufgenommen haben dürften, deren Opfer schließlich einer der ihnen war. Oder waren die Bewohner holländischer Dörfer mit ihrem Zivilisationsprozess schon so weit vorangeschritten, dass auch sie nach Herzenslust über ein dergleichen albernes Verhalten lachen konnten?

Wim Hüskens

Capitano

Seine Schönheit blendet die Frauen, seine Stärke und Tapferkeit machen ihn zum Schrecken feindlicher Armeen: So jedenfalls sieht sich der Capitano selbst, dessen literarische Ursprünge bis auf die Attische Komödie zurückreichen und der auf den Bühnen der *commedia dell'arte* des 16. und 17. Jahrhunderts seine Blüte erlebt. Wie der Pyrgopolinices des Plautus tragen auch die italienischen Nachfolger höchst martialisches Namen, mit denen sie ihren Mitmenschen Furcht einzuflößen glauben; sie heißen Coccodrillo, Rodomonte, Spezzafer, Spavento da Vall'Inferno, Scaricabombardon, Bellerofonte Martellione oder Cerbero Fossimbruno.¹

Das Äußere des Capitano scheint im Einklang mit dieser Selbstsicht zu stehen, denn schon Pier Maria Cecchini betont in seiner zeitgenössischen Rollenbeschreibung das Imposante, wenngleich Extravagante dieser Figur: »[...] grazioso di gesto, intonante di voce, vestito bizarro e tutto composto di stravaganze« – »anmutig im Gebaren, mit entsprechender Stimme, die Kleidung wunderbarlich und aus lauter Überspanntheiten bestehend«.² Ein eng anliegendes Wams setzt den kräftigen Oberkörper in Szene, ein weiter langer Mantel unterstreicht seine großartigen Posen, und er trägt häufig ein überdimensionales Schwert, das sich zum Kämpfen allerdings kaum eignet. Meist kleidet ihn die »grotesk verzeichnete Tracht der jeweils überlegenen Militärmacht«, und durch die Ansammlung dieser fremden Requisiten wirkt er

8. Vgl. F. Kramer: »Why a Peasant is Taught How to ›Shoot‹«, S. 184–185.

1. Die ersten dieser Namen entsprechen den deutschen »Krokodil, Eisenfresser, Eisenbrecher, Ungeheuer aus dem Höllental, Bombenfeuer«, und auch die anderen sind Krieg und Hölle suggerierende Lautmalereien.

2. Pier Maria Cecchini: »Frutti delle moderne comedie ed avvisi a chi le recita« (Padova 1628), abgedruckt in Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom: Bulzoni 1991, S. 86.

schließlich wie ein »wandelndes Museum europäischer Kriegsgeschichte«.³ Sein Auftritt ist ganz auf die angestrebte Wirkung abgestellt: Er spricht mit dröhnender Stimme, schreitet pompös über die Bühne und vollführt mit dem Schwert großartige Scheingefechte gegen imaginäre Gegner.

Es ist offensichtlich, dass er mit seinem Handeln kaum einzulösen imstande sein wird, was die Selbstinszenierung verheißt, und eben dieser Gegensatz von Schein und Sein macht ihn zu einer komischen Figur: In vielen *commedia dell'arte*-Inszenierungen ist er ein Maulheld, der bei der geringsten Gefahr flüchtet oder mit großen Worten seine Feigheit zu kaschieren versucht.

Die große und über zwei Jahrhunderte anhaltende Bühnenwirkung der Capitano-Figur verdankt sich im Wesentlichen zwei gegenläufigen Formen von Körperkomik. Die sprachliche Hyperbolik dient der Selbstüberhöhung: Es ist ein Leitmotiv seiner Tiraden, dass die Erde und die Gegenwart zu klein für ihn sind, weshalb er die Schilderung seiner Heldentaten sowie seine Drohungen bis in die Mythologie und in die Welt der Götter ausdehnt. In komisch-grotesken Übertreibungen reduziert er die Körper seiner Gegner zu bloßen Objekten, die seinen Verstümmelungen und Verwüstungen ausgesetzt sind. Auf der anderen Seite entlarvt sich der Capitano als ein Mann des Wortes und nicht der Tat, und statt sich die physische Welt zu unterwerfen, ist er selbst das privilegierte Opfer schmerzhafter körperlicher Erniedrigungen, denen er sich allenfalls durch Flucht entziehen kann.

Schon Plautus schöpft eine Reihe komischer Effekte aus diesem Kontrast von Anspruch und Wirklichkeit. Sein *Miles gloriosus* (3. Jahrhundert v. Chr.) ist im Auftrag des syrischen Königs als Werber in Ephesus tätig, er ist somit wie die meisten seiner Nachfolger ein Fremder, und deshalb verletzt der Spott nicht die eigenen Soldaten, sondern ist xenophob zu verstehen.

Großsprecherisch tritt Pyrgopolinices Miles in der ersten Komödienszene auf und erklärt, seine Waffe warte schon ungeduldig auf ihren Einsatz: »[...] quae miserae gestit fartem facere ex hostibus« – »diese Unglückliche sehnt sich danach, aus den Feinden Hackfleisch zu machen«⁴. Später zeigt er sich ungehalten, weil man ihn trotz seiner beiden herausragenden Attribute, Schönheit und Heldenruhm, warten lässt. Bereits für diesen Urtyp des ruhmredigen Soldaten ist die unfreiwillige Selbstentlarvung charakteristisch: Nur er selbst und der ihn

3. Reinhart Spörrli: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, Zürich: René Simmen 1963, S. 24f.

4. Mason Hammond/Arthur M. Mack/Walter Moskalew (Hg.): *T. Macci Plauti Miles Gloriosus*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1963, V. 8 Plautus/Terenz: *Antike Komödien*, Stuttgart: Parkland 1974, Bd. I, S. 517.

begleitende Parasit rühmen seine Schönheit und Tapferkeit, beide Attribute aber werden durch die Komödienhandlung widerlegt. Weder zieht er die Frauen an, noch vermag er in der Gefahr den geringsten Mut zu zeigen.

Um ihm eine Lektion zu erteilen, bedarf es keiner ernsthaften Gegner: Statt gegen ganze Armeen zu streiten, wird er von ein paar Sklaven verprügelt und es droht ihm, da er einer Frau nachgestellt hat, die Kastration durch den Koch Cario, der bereits sein Messer wetzt. Der Held bettelt schließlich um Prügel, wenn er dafür sein Körperteil behalten darf. Indem er für seine Freiheit auch noch bereitwillig Kleidung und Waffen hergibt, entledigt er sich selbst der Insignien seiner Tapferkeit und Schönheit – von den Tugenden, deren er sich eingangs so gerühmt hatte, bleibt nichts übrig.

In Pyrgopolinices sind konstituierende Merkmale sowohl des späteren Capitano-Typus als auch seines Doppels, des korrupten und häufig als Kuppler tätigen Bravo, angelegt.⁵ Zwar transportiert der Hauptmann schon seit der Antike Soldatensatire, doch ist die Figur nicht allein vor dem Hintergrund dieser literarischen Tradition zu verstehen, sondern sie spiegelt zugleich ein Stück politischer Wirklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts. Insbesondere nach dem Einmarsch Karls V. und seiner teilweisen Besetzung Italiens nimmt der Capitano zusehends satirisch überzeichnete Züge der spanischen Soldaten an. Wenn er ein von Hispanismen korrumpiertes und hart klingendes Italienisch spricht, verstärkt dies seine Außenseiterposition – einzelne Repräsentanten der Rolle sprechen gar wortreich Spanisch und scheinen sich in ihrem imperialistischen Selbstbewusstsein gar nicht zu vergegenwärtigen, dass sie nur unzureichend verstanden werden und eine Reihe komischer Missverständnisse auslösen. Schon der Zeitgenosse Pier Maria Cecchini äußert die imagologisch aufschlussreiche These, dass sich für diese hyperbolische Rolle das Spanische besonders eigne.⁶ So erfüllt die hispanophobe Darstellung offensichtlich eine »exorzistische« Funktion: Es erscheint als eine ästhetische Revanche an den Vertretern der Besatzungsmacht, wenn sich ihr Drohgebaren als Übertreibung entpuppt und sich dahinter eine erbärmliche Feigheit verbirgt. Keine andere *commedia*-Figur wird in einer ähnlich mitleidlosen Weise verspot-

5. Dieser entbehrt der edlen Empfindungen, wie sie die meisten Capitani auszeichnen (vgl. Vito Pandolfi: *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Florenz: Le Lettere 1988 [2. Auflage], [1. Auflage: 1955], S. 326); dennoch sind in den Stegreifkomödien die Übergänge zwischen dem vornehmen Hauptmann und dem korrupten Söldner fließend.

6. »Questa iperbolica parte par che suoni meglio nella spagnuola che nell'italiana lingua«, P. M. Cecchini: »Frutti delle moderne comedie ed avisi a chi le recita«, S. 86.

tet⁷ und zugleich einer komplexen, auf der Enthüllung seines falschen Heldentums beruhenden Komik preisgegeben wie der Capitano.

Das mit Pantomime und Akrobatik angereicherte Improvisationstheater eröffnet der Rolle des Capitano vielfältige Möglichkeiten der Körperkomik, die weitgehend auf einem eklatanten Kontrast von Wort und Tat beruht. Ständig widerlegt die Bühnenhandlung die Reden von seiner verführerischen Schönheit sowie von Stärke und Heldenmut; schon der äußere Eindruck kann als Widerspruch zu seiner Selbstdarstellung angelegt sein, wenn der Capitano Zigantes völlig heruntergekommen auftritt und man ihm, dem »re degli ammazzatori« – »dem König der Totschläger«, ungestraft sagen konnte, er sehe aus wie ein Lump – die Rache für diesen Schmach muss er allerdings aufschieben, bis er wieder würdevoll gekleidet ist: »Ma come io sarò rivestito in altro abito li voglio cavare il cuore con queste mani [...]«. ⁸ – »Doch sobald ich wieder anders gekleidet bin, werde ich ihnen mit diesen Händen das Herz herausreißen [...]«. Die Anschaulichkeit der erst nachträglich ausgestoßenen Drohung täuscht das Publikum weder über die Feigheit des Zigantes hinweg noch darüber, dass er keinerlei Anlass zum Stolz auf seinen Körper hat, der offenbar nur kostümiert zu beeindrucken vermag. An späterer Stelle lässt er sich aus Furcht vor Geistern gar dazu bewegen, sich völlig zu entkleiden – dass sich der ängstliche Prahler vor aller Augen nackt auszieht, ist seit Plautus ein bewährtes dramatisches Mittel der Selbstentlarvung.

Der durchgängig spanisch sprechende Capitano Basilico in Vincenzo Belandos *Amorosi inganni* ist eine der eindrucksvollsten Rollengestaltungen. Auf die Frage seines Dieners Catonzo, warum denn seine Matratzen so hart seien, erklärt er: »No te espantes porque todos mis colchones estan llenos de barbas de capitanes y bigotes de alferes, y las almohadas estan llenas de cabellos de Amazonas.« ⁹ – »Erschrick nicht, denn all meine Matratzen sind gefüllt mit Hauptmannsbärten und Leutnantsschnurbärten, die Kissen mit Amazonenhaaren.« So dienen ihm die Feinde als Matratzenfüllung und werden darauf reduziert,

7. »Fra tutte le maschere il Capitano può dirsi quella maggiormente bersagliata dal ridicolo, senza pietà: lo sconforto di una inferiorità politica, di una condizione servile e imbecille.« – »Von allen Masken kann man den Capitano als diejenige bezeichnen, die am meisten mit Spott überschüttet wird, ohne Mitleid: aus Frustration über die eigene politische Unterlegenheit und die eigene knechtische und unkriegerische Situation.« V. Pandolfi: *Commedia dell'arte*, S. 328.

8. Bernardino Lombardi: »L'alchimista«, in: Siro Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, Mailand: Mursia 1985, I, S. 92.

9. Vincenzo Belando: »Gli amorosi inganni«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, I, S. 240.

ihm als ein Ruhelager zu dienen, das seine Grausamkeit schüren soll! Schon bei seiner Geburt habe im Übrigen die Erde gebebt, und sein erster Schrei nach der Geburt kostete alle Anwesenden das Leben, seine Mutter inbegriffen.

Eine Verzerrung der Proportionen des menschlichen Körpers wirkt grotesk, wenn dieser dadurch in die Nähe des Animalischen oder des Gegenständlichen gerückt wird. Der schon genannte Zigantes wird sich in seinem Rachebedürfnis allein am Fleisch und Blut seiner Feinde stärken,¹⁰ was kaum verschleiert, dass er ein Hungerleider ist. Als ihn die Kurtisane Angelica als »Pferdeverschneider« (*castratore da cavalli*) titulierte, droht er ihr, dass er ihr zur Strafe fast ein Auge ausgespuckt und mit bloßem Finger die Brust durchbohrt hätte.¹¹ Die hyperbolische Überhöhung des eigenen Leibs und die Degradierung der Körper seiner Mitmenschen zählen zum festen Bestandteil dieser Rodomontaden, mit denen der Capitano seine Besonderheit hervorzukehren versucht und die doch stets in seiner Selbstentlarvung als einer lächerlichen Figur gipfelt.

Neben dieser durch die Sprache getragenen Körperkomik stehen vielfältige *lazzi*, die man sich als Slapstick-Einlagen vorstellen kann und die keiner genaueren Regieanweisung bedurften: Sie gehörten zum Repertoire der Schauspieler und appellierten an ihr Improvisationsvermögen. Ein Hinweis wie »Zigantes fa il lazzo del bravo«¹² genügt in derartigen Didaskalien; denn ein Capitano duelliert sich nicht mit anderen Bühnenfiguren, sondern führt Scheingefechte mit unsichtbaren Gegnern, was ja keinen besonderen Mut verlangt. Feigheit spricht auch aus dem vergeblichen Versuch des Capitano Medoro, sich aus Liebeskummer das Leben zu nehmen: »[...] (*fa vari lazzi di tentato suicidio*). Oh natura perversa, non è di ferro questo petto, è di diamante, e però impenetrabile, e però petto que spunterebbe questo ferro, abbagliamento de' nemici. Orsù, spada, i' ti ripongo, ma il cielo sa con quanto dolore [...]«¹³ – »Oh verruchte Natur, diese Brust ist nicht aus

10. »L'onor mio non comporta che io mangi in questo giorno altro che della carne di chi mi ha offeso né beva altro che del suo sangue.« – »Meine Ehre duldet nicht, dass ich an diesem Tag etwas anderes esse als das Fleisch dessen, der mich beleidigt hat, und anderes trinke als sein Blut.« »L'alchimista«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, I, S. 94.

11. »[...] io volevo, non con la spada ma con un sputo, cavarvi un occhio e, con un dito, passarvi il petto.« – »[...] ich wollte Ihnen schon, nicht mit dem Schwert, sondern mit Spucke, ein Auge ausdrücken und mit einem Finger durch die Brust stoßen«, ebd., S. 108.

12. Ebd., S. 93.

13. Giovan Battista Andreini: »Le due comedie in comedia«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, II, S. 56.

Eisen, sie ist aus Diamant und deshalb undurchdringlich, und deshalb eine Brust, die dieses Eisen, die Blendung der Feinde, zerschellen lassen würde. Wohlan, Schwert, so stecke ich dich wieder zurück, aber der Himmel weiß, mit welchem Schmerz.« Dass seine diamantharte Brust nur die Waffe zerbrechen lassen würde, führt er auf der Bühne vor und begleitet den akrobatischen Versuch, sich das Schwert in die Brust zu stoßen, mit großen Worten, was die Diskrepanz zwischen Ruhmredigkeit und seiner Ängstlichkeit in ein grelles Licht taucht.

Wie die Komik auf Kosten des Capitano funktioniert, zeigt exemplarisch eine kurze Szene aus den *Amorosi inganni*. Basilico droht im Streit mit Pantalone, er werde nun Gewalt anwenden, die Welt verwüsten und jeden, der sich ihm in den Weg stellt, mit seinem Basiliskenblick töten: »[...] pondremos todo el mundo a fuego y sangre. Que nadie me estorve el camino, porque con los ojos de Basilisco como soy yo lo haré morir.«¹⁴ – »Wir werden die ganze Welt in Feuer und Blut versetzen. Dass niemand sich mir in den Weg stelle, denn mit den Augen des Basilisken, der ich bin, werde ich ihn töten.« Von diesen hyperbolischen Drohungen zeigt sich der alte Magnifico jedoch gänzlich unbeeindruckt und prügelt sogleich auf den Capitano und dessen Diener ein (»bastonando il Capitano e Catonzo«, lautet die Regieanweisung), woraufhin der Held ohne jede Gegenwehr die Flucht ergreift. Es ist bezeichnend, dass eine physisch unterlegene Person wie Magnifico ausreicht, den Soldaten zu verprügeln; auch in anderen Stücken seit dem *Miles gloriosus* sind es stets körperlich oder sozial schwache Figuren wie der Alte, die Kurtisane oder die Diener, die den Capitano demütigen. Capitan Zigantes hatte zuvor bereits, wie sein Diener Nebbia anmerkt, beim Streit mit einem hinkenden einäugigen Alten mehr Lunge als Herz bewiesen und sich eiligst in Sicherheit gebracht.¹⁵ Die Komik des Capitano beruht auf einem Appell an die Schadenfreude des Publikums: Der Außenseiter, der sich durch Prahlerei oder Drohungen über die Mitmenschen zu erheben versuchte, wird von minderwertigen Gegnern körperlich erniedrigt und damit auf den untersten Rang der Personenhierarchie zurückgestuft – die Gruppe setzt sich gegen die Anmaßung der Figur durch deren physische Lächerlichmachung und gesellschaftliche Degradierung zur Wehr.¹⁶ Diese soziale Funktion des

14. V. Belando: »Gli amorosi inganni«, I, S. 259.

15. B. Lombardi: »L'alchimista«, I, S. 95.

16. Nach Savellis Komiktheorie, die ihrerseits auf Fabio Ceccarelli zurückgeht, vereint sich eine Gruppe im Lachen gegen die unangemessenen Rangansprüche einer Figur: »Tale stimolo al riso è, in senso etologico, uno *zimbello*: qualsiasi cosa cioè che presenti la sola caratteristica di »essere inadeguata al rango«, non all'altezza delle aspettative o delle pretese, è suscettibile di riso.« – »Im ethologischen Sinne ist ein solcher Stimulus zum Lachen eine *Zielscheibe des Spotts*: was immer sich als dem Rang unange-

Lachens vereint sich mit dem seit der Antike tradierten *Miles*-Typus und mit der jeweils aktuellen satirischen Zeichnung einer fremden Militärmacht zu einem Handlungsschema, dessen Beliebtheit dem Capitano auf den Bühnen der *commedia dell'arte* eine außerordentliche Verbreitung sicherte.

Wilhelm Graeber

Frauen als komische Erziehungsobjekte in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und Shaws *Pygmalion*

Bekanntlich streitet sich die Shakespearerezeption seit der Uraufführung dieser Geschlechterkampfkomödie (ca. 1592, in der englischen Provinz) um den Erfolg oder Misserfolg der Zähmung der Widerspenstigen. Der erst 1623 im *First Folio*¹ gedruckt überlieferte Text lässt reaktionäre bis emanzipatorische Auslegungen von Katherines berühmter Eherebe im fünften Akt (V/2, V. 140-183) zu. Die 1594 gedruckte Variante *The Taming of a Shrew* schließt die Rahmenhandlung der spöttischen Erhebung Slys zum Lord mit dessen Rückfall aus den Illusionen in die Trunkenheit und das Weiberprügeln ab. Sie hat sich mittlerweile als billige Nachahmung von Shakespeares Erfolgsstück erwiesen.²

Mehr als andere Dramen ist der Shakespeare zugeschriebene Text von seiner Auslegung abhängig. Hält der Titel, was er verspricht?³ Ist das Stück ein unverbindliches Spiel im Spiel? Eine farcenhafte *commedia dell'arte*? Ist *The Taming of the Shrew* als patriarchalischer Ehespiegel⁴ oder als gleichermaßen ironische und ernst zu nehmende

messen darstellt, als nicht auf der Höhe der Erwartungen oder der Ansprüche, fordert zum Lachen heraus.« Giulio Savelli: Artikel »Riso« in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.): *Lessico critico decameroniano*, Torino: Bollati Boringhieri 1995, S. 345.

1. Stephen Greenblatt u.a. (Hg.): *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, London: W.W. Norton, 1997, S. 140.

2. Ebd.

3. Laurence Stone: *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, London: Penguin 1979, S. 28-29.

4. Penny Gay: *As she likes it: Shakespeare's unruly women*, London: Routledge 1984, S. 86.

Emanzipationskomödie zu verstehen? Antworten auf diese Fragen vermag nur die Erschließung und Interpretation des Subtexts zu geben. Den offenkundigen Text verstehen wir als reine Aussage, den im Rahmen dieser Aussage impliziten⁵ Subtext als Textbedeutung. Der Text ist eher der Schein, darüber hinaus (eigentlich darunter hinaus) erschließt der Subtext als indirekte Aussage die Aussageintention, also den möglichen Wahrheitsanspruch der Aussage, deren intendierten oder impliziten Sinn.

The Taming of the Shrew läuft von Anfang an auf Katherines Schlussrede hinaus, deren Text »Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / Thy head, thy sovereign, [...]« (V/2, V. 150f.) – »Dein Gatte ist dein Herr, dein Schutz, dein Leben, / Dein Oberhaupt, dein Fürst ...«⁶ nicht als reines Glaubensbekenntnis akzeptiert werden kann, sondern seine eigene Interpretation mit Hilfe des historisch-sozialen Kontexts, der binnendramatischen Intertextualität und des impliziten Subtexts⁷ geradezu herausfordert: »Wer verstehen will, muß also fragend hinter das Gesagte zurückgehen.«⁸ Katherine, ist sie eine *shrew* oder, und ab wann, spielt sie die Widerspenstige? In *The Taming of the Shrew* sind Sein und Schein dauernd immanent. Bianca spielt den Engel, Katherine die Hexe – doch beide Rollen entsprechen nicht ihren wahren Charakteren.⁹

Zu Beginn des zweiten Akts wird Katherine im Handstreich auf patriarchalische Art vereinnahmt, »taken in« – »hereingelegt«, indem Petruccio auf alle ihre Zurückweisungen mit überzogener Selbstsicherheit, falschen Komplimenten, sogar unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, reagiert.

[...] your father hath consented
That you shall be my wife, your dowry 'greed on
will you, nill you, I will marry you. (II/1, V. 260-263)
– [...] Dein Vater gibt Dich mir zur Frau; die Mitgift ist bestimmt;
Woll' oder wolle nicht; ich führ dich heim.

5. In Anlehnung an Wolfgang Iser (*Der implizite Leser*, München: Fink 1972) ist auch der Subtext nicht vollkommen vom Autor impliziert, sondern als impliziter Text zur Interpretation freigegeben.

6. Meine Übersetzungen von Shakespeare-Zitaten stützen sich auf Georg Herwegh, *Zähmung einer Widerspenstigen* (Leipzig: Brockhaus, 1870).

7. Jay L. Halio: »Subtext in Shakespeare«, in: Ronald Dotterer (Hg.): *Shakespeare. Text, Subtext, and Context*, Susquehanna University Studies, 1989, S. 31-41.

8. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr 1975, S. 352.

9. Carol Rutter: *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*, London: Women's Press, 1988, S. 9-10.

If she be curst, it is for policy,
 For she's not froward, but modest as the dove.
 She is not hot, but temperate as the moon.
 For patience she will prove a second Grissel (II/1, V. 285-287).¹⁰
 – Sie stellt sich nur so böse aus Strategie
 Sie ist nicht trotzig, sondern taubensanft
 Nicht hitzig, sondern wie der Morgen kühl;
 Sie tut es in Geduld Griseldis gleich.

Die Anspielung auf Griseldis nennt Shakespeares Quelle, Boccaccios *Decamerone*, und nimmt bereits Katherines Gehorsamsmonolog als erwarteten Treuebeweis vorweg. Petruccios Schilderung des privaten Verhaltens von Katherine können nur sie selbst und eventuell die Zuschauer als Überrumpelung beurteilen, andere sind nicht Zeugen des Geschehens.¹¹ »'Tis bargained 'twixt us twain, being alone,/ That she shall still be curst in company./ I tell you, 'tis incredible to believe/ How much she loves me. [...]« (II/1, V. 296-298) – »Wir kamen unter uns nur überein/ Daß sie noch böse sein soll vor der Welt./ Ich sag' Euch: Sie ist unsterblich in mich verliebt.« Dass Katherine sich zu diesem Zeitpunkt schon in Petruccio verliebt hat, ist in der Tat unglaublich, doch ihr Vater gibt (seinen eigenen Erwartungen) den Segen: »God send you joy, Petruccio! 'Tis a match.« (II/1, V. 310-311) – »Petruccio, segn' Euch Gott! Ihr seid ein Paar.« Katherine geht, im Gegensatz zu Bianca und der Witwe, durch eine harte Schule des Unrechts, von Erniedrigungen bis zum Entzug des Schlafs und Essens. Über Petruccio wird gesagt: »He kills her in her own humour.« (IV/1, V. 16) – »Er bringt sie um mit ihrer eignen Laune!«

»This is a way to kill a wife with kindness ...« (IV/1, V. 189) – »So tötet man ein Weib mit Freundlichkeit«, fasst Petruccio seine Falken-

10. Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner 1963, (2. Auflage), S. 219-223: »Griseldis: Die älteste erhaltene Fassung des Griseldis-Stoffes findet sich in Boccaccios *Decameron* (1348) [...] fast alle bedeutenden Bearbeitungen [haben] aus der Vernunftheir eine Liebesheirat gemacht, ein Motiv, das wohl der volkstümlichen Tradition des Stoffes entstammt.« (S. 219) »Griselda«, die letzte Novelle des *Decamerone*, ist außer Petrarcas *De oboedientia et fide uxoria mythologica* (1373) und der Griseldisgeschichte in Chaucers *The Canterbury Tales* (1393) [»The Clerk's Tale«] die wichtigste Quelle von *The Taming of the Shrew*. Die Treue der geduldigen Ehefrau und die Wandlung des grausamen Ehemannes entspringen nicht nur ihrem Charakter und ihrer Liebe, sie ist auch durch ihre Weisheit motiviert.

11. Zu Shakespeares Konspiration mit den Zuschauern vgl. Peter Shaffer: »Brooding in the Snow«, *Shakespeare Jahrbuch* 1996, S. 11-25, hier: S. 14: »... a continuous care for what his audience ... should take.« Aus Zuschauern werden Mitwisser, z.B. durch dramatische Monologe oder in Abwesenheit anderer Schauspieler.

zähmungsmetapher (IV/1, V. 171-179) zusammen, aber seine »Freundlichkeiten« bestehen aus Beleidigungen. Wieder geht es um Text und Subtext, um Schein und Sein. Zunächst zeigt er sich als Bräutigam in beleidigend schäbiger Bettlerkleidung und bezeichnet sich als Platoniker: »*Petruccio*. To me she's married, not unto my clothes.« (III/3, V. 110) – »Sie ist mit mir vermählt, nicht meinem Rock.« Die radikale Ablehnung von Äußerlichkeiten impliziert, dass Petruccio sich trotz oder gerade wegen ihrer Widerspenstigkeit in Katherine verliebt haben könnte, doch »[...] 'tis the mind that makes the body rich,« (IV/3, V. 166) – »Der Geist allein macht jeden Körper reich,« klingt wie blanker Zynismus, nachdem er ihr (zum Schein) alle berechtigten, modischen Kleiderwünsche verweigert hatte. Nach den erlittenen Qualen privater und öffentlicher Herabsetzung, vorschneller Verheiratung, Nichterfüllung berechtigter Wünsche, Hunger und Schlafentzug ist es nur konsequent, dass Katherine sich mit dem letzten Mittel, das ihr bleibt, ihrer Sprache, gegen Petruccio auflehnt:

Katherine: My tongue will tell the anger of my heart
Or else my heart concealing it will break,
And rather than it shall I will be free.
Even to the uttermost as I please in words. (IV/3, V. 77-80)
– Mein Mund will sagen, was mein Herz empört,
Denn schweig' ich länger, so zerspringt es mir;
Und ehe dies geschieht, so will ich frei,
Frei bis zum Äußersten in Worten sein.

Petruccio lenkt noch nicht offen ein, aber von diesem Zeitpunkt an ändert Katherine ihre Verteidigungsstrategie. Sie schwenkt in der sechsten Szene des vierten Aktes von der offenen Textualität in die subversive Subtextualität ihres Diskurses um. [...] Katherine beruft sich auf nichts weniger als das Naturgesetz, um sich im dritten Teil ihrer Rede selbst einzubeziehen und an alle Frauen zu wenden.

My mind has been as big as one of yours,
My heart as great, my reason haply more,
[...]
Then vail your stomachs, for it is no boot
And place your hands below your husband's foot,
[...]
My hand is ready, may it do him ease. (V/2, V. 174-175, 180-181, 183.)
– Mein Sinn war einst so starr wie eurer ist
Mein Herz gleich stolz, mein Kopf hat mehr Verstand
[...]
Dum dämpft den Trotz, der euch nicht helfen kann,

Legt eure Hände untern Fuß dem Mann

[...]

Wenn er's befiehlt, ist meine Hand bereit.

Auch ihr Wesen war von Stolz und Streitbarkeit geprägt, ihre Intelligenz ist jedoch erheblich höher als die der anderen Frauen. Außer Petruccio ist sie die einzige, der die Eigenschaft »shrewd« – »scharfsinnig, vernünftig, raffiniert, hochintelligent« zugebilligt werden darf. Die anfängliche Kratzbürstigkeit Kates ist durchaus berechtigt, denn als ältere Schwester fühlt sie sich vom Vater zurückgesetzt und von Freiern gemieden. Ihre Entwicklung von der »shrew« zum »shrewd wife« wird durch die subtextuelle Bedeutung von Tiermetaphern eindrucksvoll belegt.

Kate, der Wildfang, soll durch die Eheschließung von einer Wildkatze in eine Hauskatze verwandelt werden.¹² Die Wildfangmetapher wird in Petruccios Gleichnis von der Zähmung eines Habichts vertieft: »[...] I have to man my haggard (IV/1, V. 174)« – »Noch etwas kann ich, das den Wildfang zähmt.« In Umkehrung der Falkenmetapher aus der Minnelyrik und der Renaissance vergleicht Shakespeare mit durchaus erotischem Unterton die Geliebte mit einem jungen Habicht. In der englischen Falknersprache bedeutet »haggard« einen ausgehorsteten, wilden Rothabicht, der noch nicht auf den Menschen geprägt ist, einen Wildfang im Gegensatz zu einem Zuchthabicht. Zur Zähmung führt in der Falknerei außer der Gewöhnung eine Hungerkur. Auf die Liebesbeziehung deutend, spielt Petruccio noch auf die sexuelle Unterwerfung Kates an. Der Umschwung der Komödie vom ernsten in den gespielten Konflikt findet in der sechsten Szene des vierten Aktes statt. Auf den Rat Hortensios weicht Katherine dem frontalen Konflikt mit Petruccio nunmehr aus, indem sie seine Attacken subversiv pariert:

Petruccio: [...] Evermore crossed and crossed, nothing but crossed

Hortensio: (to Katherine) Say as he says or we shall never go.

Katherine: Forward, I pray, since we have come so far,

And be it moon or sun or what you please,

[...]

Henceforth I vow it shall be so for me. (IV/6, V. 10-13, 15, Hervorh. von mir)

– *Petruccio:* [...] Stets schlecht gelaunt und nichts als Widerspruch!

Hortensio: (zu Katherine)

12. Therese Fischer-Seidel: »Herrschende Väter und rebellische Töchter: Ein Thema in Shakespeares Komödien«, in: Gordon Collier/Klaus Schwank/Franz Wieselhuber (Hg.): *Critical Interfaces. Contributions in Philosophy, Literature and Culture in Honour of Herbert Grabes*, (Trier: wvt, 2001), S. 233-247, hier: 240.

Rede ihm nach dem Mund, sonst kommen wir nie fort!

Katherine: Ich bitte, vorwärts, da wir so weit sind,

Mags Mond sein oder Sonne, wie ihr wollt;

[...]

Von nun an schwör' ich, ist es mir egal.

Ab dem 15. Vers dieser Szene ändert Katherine also ihre Strategie, indem sie ihre Überzeugungen und Wertmaßstäbe vom Text in den Subtext verlegt. Farcenhaft übertreibt Petruccio seine Zähmungsversuche Katherine muss die Sonne als Mond und den alten Vicentio als blühende Jungfrau bezeichnen, was sie tut, denn sie durchschaut das Spiel:

Katherine: What you will have it named, even that it is.

And so it shall be still for Katherine.

Hortensio: Petruccio, go thy ways. The field is won. (IV/6, V. 20-24)

– *Katherine:* Wie Ihr es nennen wollt, so soll es sein

Und auch für Katharina gelten.

Hortensio: Petruccio, hör' auf. Der Sieg ist dein!

Hortensio, dies ist typisch für seine mittelmäßige Intelligenz, versteht nur den Scheinsieg in der *bataille des esprits*. Die Schlussmetapher, »[...] place your hands below your husband's foot« – »[...] legt euren Männern die Hände unter die Füße«, ist so übertrieben, dass sie nicht ernst genommen werden darf. Das kollektive englische Sprach- und Kulturbewusstsein signalisiert vielmehr den ironischen Echo-Kontext »What you will have it named, even that it is« (IV/6, V. 22). – »Wie du es hören willst, so soll es sein«. Katherine gesteht mit diesen Worten ihre Liebe zu Petruccio zunächst privat und zum Schluss in aller Öffentlichkeit ein: »My hand is ready...« (V/2, V. 183). Der Subtext von Katherines Ermahnungen an die Witwe und ihre Schwester, ihres Bekenntnisses zum Ehemann klingt banal: »Love your husbands as I love Petruccio.« – »Liebt eure Männer so wie ich Petruccio«. Seine Bedeutung ist jedoch tiefergründiger.

Einerseits wollte und konnte Shakespeare unter Königin Elizabeth I Frauen nicht als Menschen zweiter Klasse darstellen, andererseits zwang ihn die Bühnenszensur, den Ort der Handlung nach Padua zu verlegen und kein offenes Emanzipationsstück zu schreiben.

Im Gegensatz zu den konventionellen, petrarkistisch orientierten Liebesintrigen der desillusionierenden Nebenhandlungen entsteht in der Haupthandlung die individuelle Reifung der Partner aus dem Kampf, den sie zunächst gegeneinander, dann aber gemeinsam gegen die traditionelle Ehekonvention führen. Katharina sendet ihrem Gatten mit der Rede eine Botschaft, die nur sie beide etwas angeht, und die

auch nur sie beide verstehen können.¹³ »Partly she is telling him that the civil war in her is over, and she will not fight her rescuer. Partly she is rejoicing in their new world.«¹⁴ – »Einerseits signalisiert sie ihm, daß sie ihren inneren Konflikt überwunden hat und sie ihren Befreier nicht weiter bekämpfen will. Andererseits genießt sie die neue Gemeinsamkeit.« Die Witwe, Bianca und Katherine »[...] do indeed exist in the aggressively paternalistic world of the play but they find ways to preserve their autonomy.«¹⁵ – »[...]leben wirklich in der aggressiv patriarchalischen Welt des Spiels, aber sie finden Möglichkeiten, ihre Selbständigkeit zu behalten«. Nur Kate gelingt es allerdings, aus einer aggressiven Unabhängigkeit, in welche die beiden anderen Frauen nach ihrer Heirat zurückfallen, zu einer auf Harmonie mit dem Partner bedachten Liebe zu reifen, die nur zum Schein unterwürfig ist. Die Schlussrede ist auch nicht nur ironisch, denn Katherine betont ganz ernst das Füreinander-Sorgen und Füreinander-Einstehen, welches, über die erotische Anziehungskraft hinaus, jene auf gegenseitiger Liebe basierende Harmonie der Partner begründet, die eine gute Ehe ausmacht.

Wenn wir die den elisabethanischen Zuschauern geläufige Falckenzähmungsmetapher vollends auswerten, hat Katherine ihren ersten Freiflug glänzend bestanden, denn sie kommt, im Gegensatz zu den beiden anderen Frauen, zu ihrem Herrn zurück. Darüber hinaus baut sie ein Vertrauensverhältnis zu Petruccio auf, das ihn als Mann weniger männlich als menschlich macht. Beide können nun als Team jagen.¹⁶ Shakespeare greift mit der Verbindung von materialistischer Vertragsheirat und romantischer Liebesheirat nach einem utopischen Ideal. Der aus vielen Konnotationen interpretierbare Subtext in *The Taming of the Shrew* erbringt den Nachweis, dass die Komödie keineswegs reaktionär frauenfeindlich endet, sondern ein getarntes Emanzipationsstück ist, denn Petruccio heiratet keine gebrochene »Shrew«.

Das Protagonistenpaar wird »shrewd«, nicht nur Petruccio, weil er sich in eine »Shrew« verliebt hat, sondern weil er die beste Frau heiratet. Von der Selbstentdeckung ihrer Liebe im vierten Akt an ist auch Katherine »shrewd«, weil sie Petruccio durchschaut, lieb gewinnt und als gleichwertige Partnerin mitspielt. Ironischerweise wird auch Petruccio gezähmt. Shakespeare vermittelt uns Meta-Wissen, sogar durch

13. Carmen Brill *Das Problem der weiblichen Gehorsamspflicht in Shakespeares »The Taming of the Shrew«*, unveröffentlichte Examensarbeit (Kassel 2001), S. 76.

14. David Daniell: »The Good Marriage of Katherine and Petruccio«: *Shakespeare Survey* 37 (1984), S. 23-31, hier: S. 30.

15. Marta Gibinska: »Antithesis and Character. Women in Shakespeare's Comedies«, *Shakespeare Jahrbuch* 134 (1998), S. 82-96, hier: 88.

16. Brian Morris: »Introduction«: *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, (London: Methuen, 1981), 1-149; 125-129.

die naiven Bediensteten Gremio und Tranio: »[...] he's a devil, a devil, a very fiend.« [...] she's a devil, a devil, the devil's dam.« (III/3 V. 28-29) – »Ein Teufel ist er, Teufel, Satan selbst. Sie eine Teufelin, des Satans Mutter.« Petruccio muss sich als wahrer Teufel der Mutter des Teufels unterwerfen. Vielleicht merkte er zum Zeitpunkt seines Heiratsantrages bei Kates Vater noch nicht, dass er sich schon im zweiten Akt mit seinen eigenen Worten als »house-bound husband« entlarvt: »And where two raging fires meet together/ They do consume the thing that feeds their fury.« (II/1 V. 130-131) – »Und wo zwei wilde Feuer sich begegnen, verzehren sie, was ihre Flamme nährt.«

Die Rezeption und Forschung in Bezug auf Shakespeares *The Taming of the Shrew* ist zerstritten zwischen der hier aus dem Subtext interpretierten, versöhnlich-emanzipatorischen Konfliktlösung im Kampf der Geschlechter und einer feministischen Verdammung von Shakespeares Komödie als schändliche Dokumentation der Erniedrigung eines attraktiven weiblichen Charakters. Wortführer der vehementen Kritik an Shakespeares vermeintlichem Frauenbild war Shakespeares erfolgreichster Nachfolger auf der englischen Bühne, George Bernard Shaw. Sein Bild der Frau als Trägerin des evolutionären *élan vital* der LIFE FORCE¹⁷ ist eine Überordnung, die keine Gleichberechtigung oder gar Unterordnung duldet. Damit geißelt Shaw natürlich das viktorianische Patriarchat, denn als seine Vorlage gilt W.S. Gilberts Erfolgsstück *Pygmalion and Galatea* (1872), doch die Parallelen und Kontraste zu *The Taming of the Shrew* sind unübersehbar. Dem Fabier und Mitstreiter der Suffragetten erschienen die brutale Zähmung Katherines und ihre Argumentationsrhetorik für die Unterwerfung der Frau »Altogether disgusting to modern sensibility.«¹⁸ – »Absolut ekelergend für ein modernes Empfinden«.

Die Metamorphose vom unartikulierten Cockneymädchen zur Lady in Shaws *Pygmalion*¹⁹ erzählt Eliza Doolittles Aufstieg durch Bildung. Die Ironie liegt in der Notwendigkeit von »learning English as a foreign language in England«. Das Erlernen der Hochsprache »Standard English« verwandelt das Blumenmädchen zunächst in einen Automaten in neuen Kleidern. Eliza entfremdet sich von ihrem alten Ich, vorerst ohne eine neue Persönlichkeit zu werden. Professor Higgins ist ein autoritärer Lehrer, der gleichzeitig als Muttersöhnchen lächerlich gemacht wird. Für ihn existiert sie nur als Objekt einer Wette, die es

17. Vgl. Gerd Rohmann: »Shaws metabiologisches Testament in *Saint Joan*«, in: Kurt Otten/Gerd Rohmann (Hg.): *George Bernard Shaw*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 494-507.

18. *Saturday Review*, 6. November 1897; in: E. Wilson (Hg.): *Shaw on Shakespeare*, London: 1961, S. 198.

19. Bernard Shaw: *Pygmalion*. A Romance in Five Acts, London: Penguin 1967.

mit wissenschaftlichen Mitteln zu gewinnen gilt. Higgins ahnt zwar, dass bloße Spracherziehung (Wortschatz, Grammatik, Phonetik) nicht genügt ohne die Vermittlung von adäquaten Verhaltensformen und Bildungsinhalten. Diesen Teil der Aufgabe überlässt er aber Colonel Pickering.²⁰ Ironischerweise ist der Militär bedeutend humaner als der Linguist. Trotz seiner Drohungen und Beleidigungen spielt Higgins mit seiner Erziehung Elizas den Geburtshelfer ihrer Emanzipation. Aus der Auflehnung und ihrer Forderung, als Mensch geachtet zu werden, gewinnt Eliza ihre Selbstständigkeit. Der komische Knoten wird gelöst, als Eliza dem Meister seine Pantoffeln nicht mehr bringt sondern nach ihm wirft, worauf Higgins die Fassung verliert (IV, 104) und Liza bemerkt: »[...] Ive won your bet for you, havnt I. [...] I dont matter [...].« – »Ich habe die Wette für Euch gewonnen. [...]. Aber ich bedeute nichts.«

Bevor Eliza ihrem Lehrer selbstbewusst entgegen kann, dass sie keine Angst mehr vor ihm hat, sehr gut ohne ihn zurechtkommt und Freddy heiraten wird, stellt der Professor überrascht fest: »[...] I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this.« (V, 138.) – »Ich versprach, eine Frau aus Dir zu machen, und das habe ich. So gefällt Du mir«.

Dies ist nicht die im Untertitel der Komödie angekündigte Romanze. Welch ein Verrat an Shaws Sozialismus und seiner pointierten Kritik am Klassencharakter der englischen Sprache und Gesellschaft ist dagegen Loewes populäres Musical *My Fair Lady*, in dem Eliza bekanntlich ihren Professor Higgins heiratet.

Gerd Rohmann

Gespenster

»Ihr Aussehen ist mir gleich einer dünnen Wolke, die man zu durchschauen glaubt, was wenigstens aber ich nicht kann.«¹ Als die 25-jährige Friederike Hauffe diese Worte im Auftrag ihres Arztes und Mentors Justinus Kerner niederschreibt, ist sie seit acht Jahren in mehr

20. Vgl. Heinz O. Zimmermann: »Die Frau als Erziehungsobjekt des Mannes. Der Pygmalionmythos und Shakespeares *The Taming of the Shrew*«, in: Dieter Schulz/Thomas Kullmann (Hg.): *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen. Heidelberger Symposium zum 70. Geburtstag von Kurt Otten* (Frankfurt: Peter Lang 1997), S. 79-98, 97.

1. Vgl. Justinus Kerner: *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere*, Leipzig: Cotta 1846 (4. Auflage), S. 302.

oder minder (auto)hypnotischem Zustand, ihr Körper eine ausgezehnte, zahnlose, unter zahllosen Formen der Idiosynkrasie leidende Hülle, überanstrengt durch das Interesse Kerners an dem Sehen der Gespenster durch ihre Augen, durch das zweite Augenpaar, das sich ihr ausgebildet hat, zum »Sehen für gewöhnliche [...] Augen nicht mehr sichtbare[r] Dinge«.²

Für die ›Seherin von Prevorst‹ haben wiederkehrende Tote einen definierten Aggregatzustand: Sie sind Wolken, mal dunkler, mal heller. Komisch ist das nicht, jedenfalls nicht, solange sich nicht Fragen formulieren zur Verdichtung oder Konkretisierung dieser Wolken. Der Komik des gespenstischen Körpers liegt immer auch, und das sei Basis dieser Gedanken, eine Konkretisierung der »dünnen Wolke« zugrunde. Wie aber ist dieser gespenstische Körper zu fassen, dessen Diffusität und Diversibilität Programm ist, der gerade als Zeichen mit vager Körperlichkeit beliebig aufladbar scheint mit unterschiedlichen Referenzen?³

Auch wenn die Geister die sein sollen, die gerufen werden, die Gespenster hingegen selbst »Adressaten [sind], die gleichsam unaufgefordert, in der spukenden Wiederkehr Kontaktaufnahmen mit den Lebenden erzwingen«,⁴ so ist es doch die Kunst, die sie beschwört.⁵ Die Denkfigur ›Gespenst‹ soll nun weniger als metaphorische Repräsentantin einer ambivalenten Abwesenheit/Gegenwart festgestellt

2. Ebd. S. 25. Vgl. die Aufzeichnungen der Friederike Hauffe: »[...] den[n] im[m]er sieht man Sie mit dem Geistigen Auge [...].« Unveröffentlichtes Manuskript, o.O., o.J., (vermutlich Weinsberg, 1825). Original im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N.

3. Zum Metaphernpotenzial bzw. der jeweiligen Aufladung der Denkfigur ›Gespenst‹ siehe den Tagungsband von Martina Wagner-Egelhaaf/Bettina Gruber/Moritz Baßler (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, 2003 (noch nicht erschienen).

4. Natalie Binczek: Artikel »Gespenster«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 233-235; hier S. 234.

5. Das Bild der Kunst als »Totdenbeschwörerin« findet sich bei Nietzsche (*Menschliches Allzumenschliches I*, §147); dort heißt es: »Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe zu konservieren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein Wenig wieder aufzufärben; sie flieht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Todter im Traume, aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte.« Zu einer Nietzsche- und Kafka-Lektüre in Hinblick auf Gespenster siehe Christiaan L. Hart Nibbrig: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist: Velbrück 2001; insbesondere S. 94ff.

werden,⁶ als vielmehr in ihrer Repräsentationsstruktur betrachtet werden – aus den verschiedenen, sich anbietenden Aufzeichnungsmedien sei hier die literarische Sprache gewählt, in der sich die »dünne Wolke« zu einem ablesbaren Körper verdichtet. Text fungiert seit jeher auch als Speicher, als der Dachboden, auf dem die Toten wiederkehren: Bei Aischylos, Euripides und Seneca angefangen, aufgegriffen aus dem Gewebe von Volksglauben und Religion in der Visionsliteratur des Mittelalters, von Hamlets Vater über Gryphius' *Verliebtes Gespenst*, von Dickens' Aktenschrank bis zu philosophischen Schriften bei Hegel, Nietzsche, Marx, Benjamin ... Gespenster sind überall – laut Kafka auf der »Gegenseite«⁷, hier nun: ein Schloss, ein Friedhof, eine Weltraumstation.

KATALOG DER RÜSTUNGEN

Für eine erste Dimension, die Dimension des ästhetischen Entwurfs, folgen wir dem Blick des frischgebackenen Schloss- und damit *locus suspectus*-Besitzers Mr. Otis auf Simon de Canterville: »His eyes were as red as burning coals; long grey hair fell over his shoulders in matted coils; his garments, which were of antique cut, were soiled and ragged, and from his wrists and ankles hung heavy manacles and rusty gyves.« – »Seine Augen glichen roten, glühenden Kohlen; lange graue Haare fielen in verfilzten Strähnen über seine Schultern; seine Kleider, eine uralte Tracht, waren schmutzig und zerfetzt, und von seinen Hand- und Fußgelenken hingen schwere Handschellen und klirrende rostige Ketten.«⁸ Die hier beschriebenen anthropomorphen Dispositionen und Accessoires entsprechen einem Katalog der Rüstungen, dessen Bestandteile in variablen Organisationen in fast jeder Gespenstergeschichte auftauchen. In Wildes Erzählerdebüt *Canterville Ghost*, 1887 ganz im Zeichen des viktorianischen *spirit of humor* geschrieben, entsteht durch die Zitation dieses Kataloges ein bemerkenswert ausgestatteter Kostümfundus: Als »Red Ruben, or the Strangled Babe« oder »Gaunt Gibeon, the Bloodsucker of Bexley Moor« erscheint der Untote.⁹ Diese Rüstungen, Masken und Utensilien sind hier – zumal in ihrer Zuschreibung auf Rollen – keine primären Bestandteile: Sie geben dem

6. Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993). Frankfurt/Main: Fischer 1995.

7. Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Frankfurt/Main: Fischer 1966, S. 199.

8. Oscar Wilde: »The Canterville Ghost, A hylo-idealistic romance« (1887), in: Ders.: *Lord Arthur Savile's crime. The Portrait of Mr. W.H. and other stories*, London: Methuen 1914 (11. Auflage), S. 74 – *Das Gespenst von Canterville*, aus dem Englischen von Ernst Sander, Stuttgart: Reclam 1970, S. 11.

9. Ebd., S. 76.

Gespent eine Identität, welche wiederum ein zitiertes Gemengsel von Elementen folkloristischen Gespensterglaubens ist. Diese Entlehnungen oder Wiederholungen funktionieren in den meisten Gespenstergeschichten auf allen wahrnehmbaren Ebenen: Ausstattung (Laken, Ketten), Geruch (modrig, erdig), Produktion akustischer Phänomene (heulen, rasseln), Bewegung (schweben, kreisen), Ort (Friedhof, Gemäuer) und Zeit (Nacht, speziell: Mitternacht, der ambivalente und quasi zeitlose Zeitraum von 24 bis 0 Uhr). Das jeweilige Zitat und das damit verbundene Wiedererkennen setzen voraus, dass die Ausstattung und Inszenierung der Körper als Zweites in Bezug auf einen vorgängigen Referenten wirksam sein kann. Innerhalb dieser Verweisstruktur funktioniert der Körper als Grundlage seiner Parodierung, Ironisierung, einer Komik, die mit der konkreteren Inszenierung des umrüsteten Körpers wächst.¹⁰ Mit dem Mehr an Identität, das sich hier aus der »dünnen Wolke« manifestiert, scheint ein Mehr an Vertrautem einherzugehen – ganz im Sinne der bachtinschen Karnevalisierung, die der Furcht vor dem Bedrohlichen das Lachen entgegensetzt.¹¹ Das komische Gespent ist immer ein Mehr an Körper.

(HERBEI-)ZITIERTER KÖRPER

Schon der Referenzebene des ästhetischen Entwurfes und seiner Komik der übermäßigen Ausstattung liegt eine narrative Struktur zugrunde, die eine relationale Lektüre einfordert. Welche intertextuelle Verdichtung den gespenstischen Nebeln ebenso zugrunde liegen kann, zeigt eine Stelle aus den *Nachtwachen. Von Bonaventura*, in welcher der Protagonist Kreuzgang einen Geisterseher auf dem Weg zum Stelldichein mit seiner verstorbenen Liebsten trifft, das auf dem Friedhof stattfindet:

Ich betrete diesen Ort nicht gerne, denn ich habe einen wunderbaren Sinn mit auf die Welt gebracht, und erblicke wider meinen Willen auf Gräbern die darunterliegenden To-

10. Zu dem lächerlichen Äußeren vgl. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (1905), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 6. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1999, insbesondere S. 216ff. sowie Henri Bergson: *Das Lachen* (1904), Jena: Diederichs 1914; S. 18ff. Zu der einhergehenden Annahme, dass das lächerliche Objekt von einem Wissen ausgeschlossen ist (vgl. ebd. S. 15; S. 113f.), passt die Beobachtung, dass fast alle Gespenstergeschichten einer strukturellen Regel folgen: Das Gespent selbst kann nicht (über sich) lachen.

11. Vgl. Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1990 sowie Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 12. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 229-268; insbesondere S. 267f.

ten mehr oder minder deutlich, nach den Graden ihrer Verwesung. Solange der Verstorbene unten noch unverseht ist, so lange steht für mich seine Gestalt deutlich über der Gruft, und nur wenn der Körper sich mehr und mehr auflöst, verliert sich auch das Bild in Schatten und Nebel, [...]. Sie [die Liebste] lächelt mir schon aus der Ferne entgegen, und ich muß eilen; denn seit einiger Zeit wird die Gestalt immer luftiger, und nur das Lächeln um die Lippen ist noch ganz deutlich.¹²

Während der Geisterseher seiner *femme fantôme* zustrebt, erhält Kreuzgang von ihm »noch flüchtig einige Skizzen von den Inhabern der Wohnungen«.¹³ Groteske Gestalten werden dort deklariert: ein Poet, der der Auferstehung harrt, ein Geizhals, der den Zipfel seines verschwindenden Leichentuches festhält. Das Textgewebe, aus dem sich die Gespenster in dieser sechzehnten Nachtwache lösen, geht über die dort erzählte Welt hinaus – sobald man die sechzehnte Nachtwache als Hypertext zu den Narrativen um den von Foucault so bezeichneten ›Einbruch der Endlichkeit‹ um 1800 liest. Der Nebel, der zu dieser Zeit über den Friedhöfen liegt, birgt bekanntlich mancherlei Gestalten: Scheintote, Untote, Gespenster – deren Körper sowohl in der Literatur als auch in wissenschaftlichen Schriften beschrieben werden. »La mort est certaine, & elle ne l'est pas«, konstatieren die Mediziner Winslow und Bruhier in ihrer 1742 erschienenen Dissertation über die Ungewissheit der Zeichen des Todes.¹⁴ In diesem semiotisch problematischen »Dispositiv aus positivem Wissen und moderner Literatur, das sich um die Erfahrung der Endlichkeit gruppiert«,¹⁵ entsteht die sechzehnte Nachtwache. Deren Komik wird zum einen bedingt durch das Angebot der relationalen Lektüre, zum anderen durch eine auf der Basis dieser Lektüre erscheinende, immense Unangemessenheit: die unangemessene Häufung der Gespenster, das unangemessene Verhalten des Geistersehers, der »die Luft umarmte und heiße Küsse ausströmte«. Ein Mehr an Körper bedingt ein Mehr an Affekten.

KO(S)MISCHE ENTFERNUNGEN

Gespenster folgen dem Menschen überall hin: als das Fremde im Eigenen, nicht abzuschütteln, auch nicht durch die Distanz zur Weltraum-

12. E.A.F. Klingemann: *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1805), Wolfgang Paulsen (Hg.), Stuttgart: Reclam 1990, S. 138.

13. Ebd., S. 139.

14. Vgl. Jacques-Bénigne Winslow: *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort et l'abus des enterrements, & embaumements précipités*, übersetzt und kommentiert von Jacques-Jean Bruhier, Paris: 1742, S. 41.

15. Marianne Schuller: *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1997, S. 3.

station *Solaris*. Mindestens eine Stunde erzählter Zeit braucht Kris Kelvin um zu begreifen, dass die Gestalt seiner toten Freundin Harey nicht nur ein Traumgespinst ist. Sie ist neunzehn, wie zum Zeitpunkt ihres Selbstmordes vor zehn Jahren: »[...] – die Toten bleiben jung. Sie hatte dieselben immerzu verwunderten Augen und schaute mich an. – Ich schmeiße etwas nach ihr – dachte ich [...]«. Aber dem gedanklichen Impuls, diesem Blick des Gespenstes etwas entgegenzuwerfen, entspricht nichts außer einer Lähmung: »[...] ich [brachte] es *irgendwie* nicht über mich, eine Tote [...] mit Gegenständen zu bewerfen«. ¹⁶ Der unversehrte und – wie sich schnell herausstellen wird – unversehrbare Körper der Wiedergängerin tritt ein als ein »Augenblick, der sich der Zeit nicht fügt«. ¹⁷ Diesem Zeitdurcheinander, das die revitalisierte Tote in ihrer unheimlichen Verquickung von Vergangenheit und Gegenwart schafft, ist nichts *irgendwie* entgegenzuwerfen. Kelvin und seine Mitsolaristen versuchen, die »F-Gebilde« auf ein wissenschaftliches Phänomen festzustellen, doch kommt dabei lediglich heraus, dass die »Gäste« unterdrückte Wünsche und Erinnerungen der Solaristen sind, die vom Ozean aus den jeweiligen Hirnen gezogen und in Neutrinos gegossen werden – ohne rationale Berechtigung, ohne Bleiberecht. Seiner persönlichen Neutrino-Ansammlung Harey, die venusgleich dem Ozean entsteigt, weiß Kelvin sich nicht anders zu erwehren, als dass er sie in eine Rakete setzt und auf die Umlaufbahn des Planeten verbannt, sie gewissermaßen auf den Mond schießt: »In meinem Leben hatte ich noch keinen Flugkörper so rasend und blindlings abgeschickt [...]«. ¹⁸ Der gespenstische Körper verfliegt in der Wolke der Explosion, zurück bleibt das vertraute grüne Leuchten des Messinstruments. Die unfassbare Unordnung der Zeitebenen durch das Gespenst bedingt hier einen Affekt, eine Handlung, die in ihrer Unverhältnismäßigkeit komisch erscheint. Ein Gespenst wird auf den Mond geschossen, das strategische Lachen angesichts dessen »wird die Bewegung, die das von dem Verstand Ausgegrenzte ergreift und dem Sein zuträgt, was Verstand und der verständige Begriff nie fassen können: seine unendliche Fülle und Tiefe«. ¹⁹

16. Stanislaw Lem: *Solaris* (1968), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 64 [Hervorhebung K.S.].

17. J. Derrida: *Gespenster*, S. 13.

18. S. Lem: *Solaris*, S. 78.

19. Joachim Ritter: »Über das Lachen« (1940), in: Ders.: *Subjektivität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 62-92; hier S. 87.

LACHEN IM ANGESICHT

Texte tragen dem speziellen Umstand Rechnung, dass wir »den Tod [...] nicht gewöhnt«²⁰ sind und transportieren zwei Möglichkeiten: Grauen angesichts des Unvertrauten oder Lachen angesichts des Ungewohnten. Diese Entscheidung ist gemeinhin keine, die der Text trifft, sondern es ist die des Lesers, der als historisches und soziales Subjekt Gespenster in verschiedenen Realitätsverhältnissen sieht und sich für oder gegen ihre Komik entscheiden muss. Das Komische, so schon Henri Bergson, »wendet sich an den reinen Intellekt«,²¹ und dem Körper des Lesers obliegt die Chance, das Lachen gegen den *horror vacui* auszuführen.

Allerdings: Es sollte doch in der Präparation der drei Referenzebenen deutlich geworden sein, dass gewissermaßen Muster der Komik des Gespenstes in literarischen Texten vorhanden sein können: Komisch, so lässt sich folgern, ist der deformierte, verkleidete, in ein Gespinst verwickelte und somit gespenstische Leib, der im Text entweder schon mit diesem Mehr an Körper inszeniert ist oder dort die Darstellung unverhältnismäßiger, deformierter, deformierender Affekte bewirkt. Dem Leser wiederum wird hier ein Spiegel offeriert, in dem er selber (Ver)Dichter seiner eigenen Phantasmen ist. Umgekehrt gilt: Je ungreifbarer desto unangreifbarer – es ist schwer lachen über einen Fetzen Nebel, dem die Nacht Gesicht verleiht, wenn das Gespenst nur ein Konglomerat Wassertropfen ist, in deren konvexen Oberflächen sich der Schauende spiegelt, bricht, grotesk verformt auf sich zurückgeworfen wird.

Katrin Schumacher

»One Fat Englishman«:

Humor als Grenze des Komischen

In Ned Wards humoristischer Erzählung *The Merry Travellers* (1721) marschiert neben seinem hageren Freund ein keuchender und schwitzender Drei-Zentner-Mann von London über Southwark auf der Old

20. Maurice Blanchot: »Die Forderung der Wiederkunft« (»L'exigence du retour«, 1970), in: *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin: Merve 1979, S. 107-117, hier S. 107.

21. H. Bergson: *Das Lachen*, S. 8.

Kent Street in Richtung Bromley. Edward Ward (1661-1731), bisher wegen seiner Reportagen aus der Metropole als sozialgeschichtliche Quelle zitiert, ist einer der erfolgreichsten Grub-Street-Autoren und ein noch verkannter früher Meister englischen Humors.¹

In diesem London heißt Selbstbewusstsein im Wesentlichen, ökonomische Aktivitäten und Pubs wahrzunehmen und sich diesen zuzuordnen. Wie bei Hogarth passt in dieses Bild der massige Körper. Wenn es auch beim morgendlichen Ankleiden, beim Zubinden der Schuhe, Probleme gibt, Blähungen zu Geräuschen führen, die an den Kanonendonner der Royal Navy erinnern, mittelalterliche Paradigmen wie die Todsünde der Verfressenheit oder wie eine einseitig auf Hülsenfrüchte basierende Ernährung sind obsolet, denn der erfolgreiche Bürger isst »more Flesh than Herbage«. ² Essen und Trinken begründen Identität. ³ Wenn ich esse und trinke, bin ich und spiele auf der Bühne der Kaffeehäuser und Gaststätten mit. Ward partizipiert, und so treibt ihn eine aus späterer Sicht unangemessene Ernährung auch nicht in die Menschheitssatire, sondern mit den Mitteln des Humors zelebriert er das neue bürgerliche Selbstbewusstsein. Ernährung lässt sich als kulturelles Konstrukt definieren, in dem ein komplexes Netz zeittypischer Bedingtheiten wirkt. Auf die nationale Obsession des Essens und Trinkens gründet sich die nachrevolutionäre Demokratie und fördert nicht nur den wirtschaftlichen Kreislauf, sondern schafft auch Arbeit für Humoristen, Moralisten und unausweichlich auch für Mediziner.

DAS SPIEL DER SCHRANKEN

Unaufwendige Komik beruht in der Regel auf dem Prinzip der Schadenfreude und kann programmatisch noch dem Menschenbild Hobbes zugerechnet werden. Doch hier setzt bereits Wards Kontrolle ein, wenn der fette Barockengel mit dem Spitznamen Cherubim und einem Körper, den nur Rubens hätte malen können (so der Text), einem Unfall zum Opfer fällt. Cherubim rollt einen Abhang hinunter und wird nur

1. Zu Wards narrativer Epistemologie gehören in erster Linie der von Samuel Butler und anderen Autoren des 17. Jahrhunderts übernommene und aktualisierte *character*, der im Sehen und Gehen und im Verweilen in Pubs und Tavernen erschlossene Raum der Großstadt, und schließlich der *pageant* mit dem prunkvollen Aufzug des Lord Mayor oder in heftigster satirischer Abwandlung Marlboroughs Marsch nach London wie auch der Zug der whiggistischen Lokalpolitiker und ihrer Anhänger zur Wahl.

2. Zitiert nach *The Merry Travellers: or, A Trip upon Ten-Toes, from Moorfields to Bromley*, London 1721.

3. Siehe zuletzt Tobias Döring/Markus Heide/Susanne Mühleisen (Hg.): *Eating Culture*, Heidelberg: Winter 2003.

durch einen Baum davon abgehalten, im Bach zu landen, ein Stuhl bricht im Wirtshaus unter seinem Gewicht zusammen, und auf dem Abort verkeilt er sich mit seiner breiten Sitzfläche. Der Kutscher muss seinem Pferd die Augen zuhalten, als der gewichtige Fahrgast zusteigt, aber nichts Schlimmeres. Schranken schützen den imposanten, da repräsentativen Körper vor härterer Bestrafung und jenen Aggressionen, die früher im komischen Schreiben wie etwa bei Chaucer üblich waren.

Schutzmechanismen treten ein, weil Essen und Trinken Essenz des nationalen Lebens sind. In Wards Werken findet sich eine herrliche Beschreibung von faulen Kunden, die den Wirt schädigen, die Rechnung prellen und sich in anderer Weise das erschleichen, was sie sich nicht leisten können oder wofür sie als Puritaner zu geizig sind, ihr Geld auszugeben. Oder nehmen wir die Beschreibung der Quaker-Kneipe im *London Spy*, in der die »Heiligen« den exzellenten Wein nur aus kleinen Gläsern trinken, um beim lieben Gott nicht aufzufallen. Innerhalb der gemeinsamen exzessiven Ess- und Trinkkultur scheiden sich auch die Klassen, es gibt erstklassiges und furchtbar schlechtes Bier, guten und gepanschten Wein. Im Übrigen existiert im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert auch kriegsbedingt eine faszinierende Literatur über die Konservierung und Wiederherstellung von Wein bis hin zum perfekten Kunstprodukt. Wenn in diesem kulturellen System das unter Lustverzicht akkumulierte Kapital des Puritaners als Gnadenbeweis gedeutet wird, steht Korpulenz für Arbeitskraft, *spending power* und unausgesprochener Lebenslust.

Die einseitige Ernährung von »more flesh than herbage« (in anderen Worten Wards »beef, beef, beef«) führt zu gewissen Problemen. Was wie frauenfeindliche Satire klingt, in deren Gattung sich auch Ward geübt hatte, allerdings von Swift übertroffen, vereint beide Geschlechter im nationalen Gleichklang, denn auch die schöne junge Bedienung mit den »outward Signs of inward Grace« kann Symptome eines überstrapazierten Verdauungstraktes nicht ganz unterdrücken: »But as one Failing did betide/ The Maid's unfortunate Backside,/ Which by a little Slip behind/ Discover'd Women are but Wind.«

Dies geht im wohlwollenden Gelächter unter. »Ein fraglos hingenommenes Selbst- und Weltverständnis«⁴ wird dabei nicht erschüttert, sondern bestätigt. Die von den Moralischen Wochenschriften ausgehende Sympathie, die der Komik die Grenzen auferlegt, fordert eine Entschärfung kruderer Themen, insbesondere aus dem sexuellen Bereich. Dieser Diskurs schließt aus, Cherubim wie Falstaff als sexuellen Versager anzuprangern und eine komische Kastration auszuspielen. Also geht Ward einen nicht ungeschickten Umweg, den er bei seiner Satire auf homosexuelle Ausschweifungen zwanzig Jahre zuvor noch

4. Hein Otto Luthe: *Komik als Passage*, München: Fink 1992, S. 62.

nicht eingeschlagen hatte. Im Wirtshaus schläft Cherubim nach dem Imbiss ein. Natürlich hat er sich auch das Bier in die Hose gekippt, doch der Genitalbereich wird nur noch per Stellvertreter in die Komik einbezogen. »Finger« sind neben der Position der Hand zwischen den Schenkeln ein unmissverständlicher Hinweis. Über diese fällt der Hahn mit seiner Hühnerschar her. Auch das unausweichliche »hen-pecked« verschiebt den latenten Anlass der Komik in das *punning*. »Hen-peck'd« ist der von seiner Frau dominierte, quasi in doppelter Metonymie entmachtete Ehemann.

Nur unter der Diktatur der Puritaner war eine Metropole und sprichwörtliches Sodom wie London entsexualisiert. Dennoch ist signifikant, wie Ward, zuvor der Beobachter des Londoner Nachtlebens, die zur Schau gestellte Sexualität hier auf alteritäre bzw. Randpositionen innerhalb des sozialen Spektrums verschiebt. Ward war ein entschiedener Gegner des Dissent. »Sex sells« galt schon zu seinen Zeiten. Smarte, elegant gekleidete Quakerinnen bedienen in den Läden und wirken so attraktiv, dass ihre sexuelle Ausstrahlung nicht nur als Verkaufshilfe wirkt, sondern auch Selbstbewusstsein einer erfolgreichen Gruppe spiegelt. In der Regel lässt Ward keine Gelegenheit aus, die Heuchelei seitens des aufsteigenden Dissent zu attackieren. Doch auf dem Wege nach Bromley erscheinen weitere Personen, die immer nur bestätigen, dass rascher Aufstieg und Sexus zusammengehören. Der Blick fällt auf eine Boutique-Besitzerin und ihren jüdischen Geliebten, »the Infidel, of Heber's Race«, der *in puncto* Promiskuität nichts von der Rassenstereotyp eingeüßt hat.

DAS VERMEINTLICH ABSURDE

Selbst noch im Karnevalesken wirkt der Schutz des Humors. Den Fleischmarkt von Southwark dominiert der fette Geflügelschlächter (»His Belly, in its spacious hollow,/ Contains at least ten Stone of Tal-low.«) und Quaker, dessen Wort in der Versammlung der Heiligen etwas gilt. Aus dem Überfluss kreierte er parodistische Objekte. Mit dieser Nebenfigur aus dem sozialen Typogramm Londons redupliziert Ward seine Korpulenzkomik. So fehlen nicht der Anteil der Verdauung (»Filt«), der Hinweis auf den roten Bordeaux (»Claret«) oder eben die ironische Attacke auf die Vertreter des Dissent, Laienprediger mit der Autorität des geistlichen Wortes, Säufer und vor allem populärer Künstler:

Next to his Preaching and his Guzz'ling,
He's famous for the Art of Puzz'ling,
For on his Stall sometimes is laid
A Turkey with a Goose's Head,
And oft he stitches, to our wonder,

A Turkey-Cock's-Comb to a Gander.
Thus puzzles Fools with monstrous Fowls,
By joining Woodcocks Bills to Owls,
And making Partridges and Plover
Change Heads and Wings with one another.

The next Curiosity he shows,
Are Pigs stitch'd up in Body-clothes,
And thinks 'twould spoil a merry Joke,
To sell a Pig without a Poke.

Im Überfluss droht Überdruß. Gab Ward hier einen Anstoß, über das karnevaleske Abreagieren eine übermächtige Triebdynamik zu akkulurieren? Findet auf dem Markt von Southwark gar eine semiotische Orgie statt, da Schwein und Ente sich der Benennung entziehen? Steckt hinter dem Karneval eine Verunsicherung an der symbolischen Ordnung; offenbart die Fresslust eine bisher verschleierte Krise in der aufstrebenden Kultur? Sind die Fabeltiere gar des Teufels, also Machwerk des dämonischen Quakers, seines Abgesandten? Tritt das Absurde just in dem Augenblick ein, als dem Betrachter das Wasser im Munde zusammenläuft? Hält das verkleidete Schwein der menschlichen Spezies einen subversiven Spiegel entgegen, oder variiert Ward über das Wortspiel »To sell a pig without a poke« (statt: »a pig in a poke« – wie »die Katze im Sack«) nur seine Attacken auf die Unehrlichkeit der puritanischen Kaufmannschaft? Oder verharmlost die Aufklärung das Triebwesen des Menschen? Auch wenn es nicht als konsistente Meta-Ebene taugt, hat das Schwein in diesem literarischen Kontext seine Unschuld verloren. Zumindest aber hat Ward für seine Kundschaft eine äußerst vergnügliche Episode aus London parat.

WAHRHAFT EPISCHES

Wards literarische Leistung besteht darin, mit seinen characters realistische Figuren in eine empirische Topographie und in narrative Grundmuster eingebunden und damit eine wichtige Vorstufe für den Roman erreicht zu haben. Gab es jemals einen schlagenderen Kontrast als zwischen dem Körper des antiken Heroen und dem des respektablen wie massigen Londoner Bürgers des frühen 18. Jahrhunderts? Spätestens mit der *Glorious Revolution* haben sich die kulturellen Leitbilder zwischen Antike und Moderne verschoben. Cherubim verkörpert einen Status, der erkennbar Widersprüche bzw. Einschränkungen in sich birgt. In Hogarths berühmtem Motiv des Keulenschwingers – gemeint ist der Fleischer in Beer Street (1751) – werden die Arbeit und das Maß des Genusses im wohlverdienten Bier gefeiert, denn der Körper ist Ort der Tugend von Arbeit und Fleiß. Dies als episch zu preisen,

erfordert den Umweg über das *mock heroic*, auch wenn dieses eine Verkleinerung und Verrückung in den Alltag einschließlich der Burleske des Körpers voraussetzt.⁵ Erst wenn die Abstände zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgemessen sind, kann auch die Gegenwart ihr eigenes Heldentum hervorbringen. Ziel des inhärenten Humors ist, das Gefälle hinzunehmen.

Wie einst Achill und Hektor (22. Buch der *Ilias*) rannten, messen sich die beiden Fettwanste, als sie in schöner Landschaft zum Wettlauf antreten; nur sind sie nicht antike Kriegsmaschinen, sondern »guts« – »Eingeweide« auf Beinen. Über solche Metonymie reduziert sich der erfolgreiche Moderne zur Verdauungsmaschine, und die ungewohnte Anstrengung scheint im wahrsten Sinne des Wortes in die Hosen von Dumpling (Knödel oder Fettwanst) zu gehen:

Others, that back'd my merry Chum,
 Ran just behind his waddling Bum,
 And to improve the sweating Farce,
 Cry'd out, Well straddl'd, Pudding-Arse,
 Take care, don't overstrain your Barrel
 Of Guts, and you may win the Laurel,
 [...]
 Till Dumplin's Breath began to fail,
 Which turn'd his Redness to a Pale,
 And made him look as if his Breeches
 Were smoking hot with Gard'ners Riches,
 [...].

Auf dem Pflaster von Southwark wird sich dann der Druck aus den Eingeweiden wieder einstellen, so dass der Ausflug, nachdem alle die Latrine aufgesucht haben und Dumplin alias Cherubim aus der Toilettenfassung befreit worden ist, in einem renommierten Londoner *Ale-house* in aller Harmonie bei neuer Nahrungsaufnahme enden kann – der perfekte Kreislauf.

Die These Michail Bachtins von der Lachkultur des Volkes jenseits der Siegerkultur trifft hier nicht zu, denn es lachen die Sieger, also das aufsteigende und saturierte Bürgertum über sich selbst.⁶ Ein sol-

5. Werner von Koppenfels: »Heroic versus Mock-Heroic: Epos und Epenparodie von Milton bis Pope«, in: Heinz-Joachim Müllenbrock (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Aufklärung II*, Wiesbaden: AULA 1984, S. 91-122; siehe auch Ulrich Broich: *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.

6. Mit Vorbehalten gegenüber Bachtin und seinen Fürsprechern siehe Thorsten Unger: »Differente Lachkulturen? Eine Einleitung«, in: Thorsten Unger/Brigitte

ches Lachen kann nur nachsichtig sein, humorvoll. Ähnlich wie in den Bildern von Hogarth enthält der Körper noch ein anarchisches Moment, das der weisen Erkenntnis entspringt, dass diese Welt nicht völlig durchzuorganisieren sei. Die vom Körper ausgehenden Belastungen stellen das System nicht in Frage, sondern dürfen, zumal noch ohne Spleen und Sodbrennen, entspannt verlacht werden. Kulturspezifischen Schamsschranken gemäß hat Ward zudem die aus der Schwankliteratur stammenden Motive der Anal- und Fäkalmotivik weitestgehend entschärft. Noch lässt sich übertragen, was Hans Robert Jauß zu Rabelais' Pantagruel und Gargantua festgestellt hat: »Das Lachen über ihren Riesendurst und Riesen hunger, über die unersättliche Sexualität oder ungeheuerliche Skatologie« setzt die aus der Idealität »verdrängte Körperlichkeit wieder ins Recht und diejenigen ins Unrecht, die an diesem Akt der Befreiung des Kreatürlichen moralisch Anstoß nehmen.« Ward betreibt keine »ephemäre Entlastung von moralischen Tabus«,⁷ sondern sucht den Kompromiss. Demnach sollen die Gegebenheiten der Esskultur, die von den 1720er Jahren an auch als »spleen« und »English malady« von der Medizin diskutiert werden (die vor Cheney bis 1733 zu diesem Thema erschienenen Arbeiten sind Legende), schmunzelnd akzeptiert werden. Entsprechend gering bleibt die Fallhöhe. *Gula* liest sich anders,⁸ die bereits erwähnte Todsünde der Fresssucht degeneriert zur Gemütlichkeit und zum sozialen Miteinander. Der andere, in diesem Paradigma präsente Fettwanst der Epoche, der Mönch im Bilde Hogarths, gehört zur anti-katholischen wie anti-französischen Propaganda. In Frankreich ist das Volk ausgemergelt, nur seinen Unterdrückern geht es gut. Hingegen hat in England der Utilitarismus obsiegt. Hier bereits ist das »aufsteigende Bürgertum die rationalste und »ernsthafteste« Klasse«,⁹ und sicher auch die pragmatischste.

Fritz-Wilhelm Neumann

Schultze/Horst Turk (Hg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen: Narr 1995, S. 9-29.

7. Hans Robert Jauß: »Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden«, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*, München: Fink 1976, S. 118f.

8. Zum »Lesen« von Kulturphänomenen siehe Horst Turk: »Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens«, in: Th. Unger/B. Schultze/H. Turk (Hg.): *Differente Lachkulturen*, S. 299-317.

9. Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: de Gruyter 1998, S. 89.

Grotesktänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf der Bühne

Das Gedicht *Rag-time* von Philippe Soupault¹ beginnt mit der Zeile »Le nègre danse électriquement« – »Der Neger tanzt elektrisch«. Was hat man sich darunter vorzustellen? Die zuckenden Bewegungen von einem, der gerade einen starken Stromstoß erhalten hat? Hören wir das Gelächter des (weißen) Publikums? Soupault bezieht sich offensichtlich auf die schwarzen Tänzer, unter ihnen der Star Joséphine Baker, die mit ihrer *Revue nègre* 1925 in Paris Furore machten. Die weißen Literaten begeisterten sich dafür, auch in Deutschland. Einer von ihnen war Ottomar Starke, der im *Querschnitt* 1926 seinen Artikel »Revue nègre« publizierte. Für ihn ist die Baker eine »Grotesktänzerin«². Wir haben es hier mit einem Phänomen zu tun, bei dem wir, um es zu charakterisieren, weit ins 19. Jahrhundert zurückgehen müssen. Zunächst einmal zu den Music-Halls, Café-concerts, Luna-Parks und ähnlichen Etablissements, in denen diese Tänzer, doch sie waren nicht nur das und es waren nicht nur Schwarze, zur Belustigung des Publikums aufgetreten sind. In einem Katalog französischer Theaterplakate finden wir als erste die »Brothers Avone grotesque clowns«, die 1876 im Pariser *Café-concert des Ambassadeurs*³ aufgetreten sind. In diesem Jahr waren im selben Etablissement die »Mogolis, eccentric dancers«⁴ zu sehen. Zwei Jahre später konnte man im Pariser *Alcazar d'Hiver* »Jilson et Reed, negros burlesques«⁵ erleben. Sicher gab es weitere Attraktionen dieser Art. Am 28. März 1896 veröffentlichte Henri de Toulouse-Lautrec in der Zeitschrift *Le rire* eine Zeichnung mit dem Titel *Chocolat dansant dans un bar*⁶ – *Schoko, in einer Bar tanzend*. Die Zeichnung zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt gar keine Bühne mehr nötig war. Der (böse rassistisch gezeichnete) Tänzer hat nur wenig Raum vor dem Tresen, mitten unter den Gästen, um seine Kapriolen zu zeigen. Wir haben es hier mit einem Phänomen aus der Trivialkultur zu tun, und so kann es nicht verwundern, wenn es auch in der Trivalliteratur auftaucht. So in Franz Wolfs Buch *Unruhige Nächte*

1. Philippe Soupault: *Poèmes et poésies*, Paris: Grasset 1993, S. 26.

2. *Der Querschnitt* 2 (1926), S. 118-120, hier S. 119.

3. Katalog *Les Arts du spectacle en France. Affiches illustrées (1850-1950)*, Nicole Wild (Hg.): Paris: Bibliothèque nationale 1976, Nr. 880.

4. Ebd., Nr. 885.

5. Ebd., Nr. 850.

6. Abgebildet im Katalog zur Ausstellung *Négripub*, Paris: Bibliothèque Forney 1987, S. 19.

(1911) – Untertitel: *Mondäne Skizzen von Clubsesseln, Two steps u. Pleureusen (!)* –, ein gewollt verruchtes Buch, in denen ein Mann von seinen Eskapaden berichtet. Die Handlungsorte sind u.a. Kasinos, Luxuszüge, Music-Halls in ganz Europa, und da dürfen auch unsere Tänzer nicht fehlen: »Reizvolle Variationen des Tanzes bringen die Exzentriktänzer, deren Hauptcoup der so genannte Tingeltangelwalzer bildet, ein gewaltsames Herumreißen an den Händen, sowie die Niggertänzer [!], die seit Jahren eine regelmäßige Nummer im Programm der Variétés bilden und in der Exekution ihrer Grotesktänze eine staunenswerte Gelenkigkeit an den Tag legen.«⁷ Wieder ein Beleg dafür, dass die schwarzen Tänzer nicht erst 1925 mit der *Revue nègre* in Europa in Erscheinung getreten sind. Hervorzuheben ist auch die »staunenswerte Gelenkigkeit«, die Soupault mit seinem »électriquement« gemeint haben könnte. Große Bühnen waren dafür gar nicht notwendig. Auch in kleinen Kaschemmen sind sie aufgetreten. Wir haben so ein Etablissement in Gustav Meyrink's Erzählung *Bal macabre* (1913): »In diesem Nachtlokal, mitten unter geschminkten Straßendirnen, frisierten Kellnern und brilliant-hufeisengeschmückten Zutreibern« erleben wir auch die »grotesken Verrenkungen eines Mulattenpaares, das dazu eine Art Niggercancan [!] tanzte«.⁸

Meyrink hat diese Erzählung später in seine Sammlung *Des deutschen Spießers Wunderhorn* aufgenommen, sicher auch mit dem kritischen Hintergedanken, dass solche Etablissements gerne von Spießern und Bourgeois aufgesucht wurden. Man hat den Eindruck, eine Beschreibung einer Zeichnung von George Grosz zu lesen, der solche Motive liebte. Nicht nur in seinen Zeichnungen, auch in seinen weniger bekannten Gedichten findet man sie. So in dem langen Gedicht *Gesang der Welt* (1917), das mit den Zeilen beginnt: »Ach knallige Welt, du Lunapark,/ Du seliges Abnormitätenkabinett«⁹. Und gleich treten sie auf: »Ragtimetänzer« und »schwarzbehauptete Nigger«. Doch in der Zwischenzeit – zwischen 1913 und 1917 – hatte ein Paradigmawechsel stattgefunden. Wenn Grosz von Niggern spricht, dann ist dies nicht mehr abfällig gemeint, sondern bewundernd. Wenn auf den ersten Dada-Soireen in Zürich »chants nègres« und »tragisch-absurde« Tänze (Hugo Ball)¹⁰ vorgeführt werden, dann sollen damit auch die Bürger vorgeführt werden. Wobei zu bedenken ist, dass Hugo Ball und

7. Berlin: Hesperus 1991 (2. Auflage), S. 200.

8. Zitiert nach Gustav Meyrink: *Des deutschen Spießers Wunderhorn*. Gesammelte Novellen. München, Leipzig: Paul List Verlag 1948, S. 55f.

9. George Grosz: *Ach knallige Welt, du Lunapark*. Gesammelte Gedichte, München: Hanser 1986, S. 45-47.

10. Hugo Ball: *Die Kulisse. Das Wort und das Bild*, Köln: Benziger Verlag 1971, S. 88 und 98.

seine Frau Emmy Hennings in diesen Etablissements in der Schweiz ihren Lebensunterhalt verdient hatten, dass man in der Tat von der »Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall« sprechen kann.¹¹ Nummern wie die verrückten Tänze der Music-Halls wurden von den Dadaisten einfach übernommen. Einfach? Die Bürger sollten auch vorgeführt, kritisiert werden, doch vor allen Dingen machte es den Beteiligten irrsinnigen Spaß und es sollte dem Publikum Spaß machen. Über einen Pariser Dada-Abend berichtete der *Berliner Börsen-Courier* am 4. Mai 1920, dass die »Heiterkeit des Publikums ins Maßlose gesteigert« wurde. »Und man lachte buchstäblich Tränen, als nach Schluss der Vorstellung Francis Picabia vor dem Vorhang erschien, um seinen ›Kannibalischen Monolog‹ vorzutragen [...].«¹² Und der Tanz spielte bei vielen Vorstellungen und in vielen Texten eine zentrale Rolle, der Tanz konnte zu einer Art ›reinen Poesie‹ werden. 1917 und 1918 publizierte Pierre Albert Birot in den Zeitschriften *Dada* und *SIC* drei *Poèmes à crier et à danser*, mit dem Untertitel für das erste Gedicht *Essai de poésie pure*.¹³ Einige Jahre vor Schwitters' *Ursonate* eine Aneinanderreihung von Lauten, zum Teil mit Sprechweisungen wie: »Prolonger le son« – »den Ton lang halten« oder »Mettre la main en soupe sur la bouche«¹⁴ – »die Hand wie ein Ventil auf den Mund halten«. In einem 1956 gesendeten Hörfunk-Interview sagte Birot dazu: »Je suis revenu à ce que je suppose l'homme totalement primitif, qui n'avait même pas encore de verbe, de langue, de grammaire par conséquent, et qui tout de même devait sentir: c'était un homme déjà.«¹⁵ – »Ich bin zu dem zurückgekehrt, den ich als vollständig primitiven Menschen annehme, der nicht einmal das Wort kannte, keine Sprache, also auch keine Grammatik und der dennoch schon fühlte: es war bereits ein Mensch.« All seine Gefühle und Sinneseindrücke könne er nur durch Gesten, Tanz und Schreien ausdrücken.

Um den tanzenden, primitiven Menschen geht es auch in dem 1917 geschriebenen und 1921 veröffentlichten Text *Le pan-pan au cul du nu nègre* des belgischen Dadaisten Clément Pansaers.¹⁶ Man könnte

11. Vgl. Joachim Schultz: *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall und andere Essays*, Bayreuth: Schultz und Stellmacher 1999.

12. Zitiert nach Walter Serner: *Das Himgeschwür. Dada* (= Band 10 der Gesamten Werke von W. Serner), Thomas Milch (Hg.), München: Goldmann 1988, S. 151.

13. Pierre Albert Birot: *Poésie. 1916-1914*, Mortemart: Editions Rougerie 1992, S. 144, 117, 120.

14. Ebd., S. 117.

15. Ebd., S. 240.

16. Vgl. Joachim Schultz: »Nackte Neger«, Kolonialismuskritik, Dadaismus«, in: Daniel Droixhe/Klaus H. Kiefer (Hg.): *Images de l'Africain de l'antiquité au XX^e siècle*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1987, S. 177-189.

ihn als *stream of consciousness* eines solchen Tänzers lesen, der seine absurde Situation etwa folgendermaßen beschreibt:

Et va la danse – danse: cakewalk en bourrasques – plongeons – sauter de trombe en trombe et tourbillonner sur l'écume – des mythes multiples de la vérité. [...] S'incarnent les abstractions – leurres grotesques; utopies music-halliennes emplissent de ce Luna-Park les montagnes russes.¹⁷ – Und der Tanz geht los – Tanz: *cakewalk* im böigen Wind – tauchen wir – springen von Wolkenbruch zu Wolkenbruch und wirbeln auf dem Schaum – vielfache Mythen der Wahrheit [...]. Verkörpern sich die Abstraktionen – groteske Täuschungen; Musik-Hall-Utopien erfüllen aus diesem Luna-Park die russischen Berge.

Ein aus seiner Welt herausgerissener Schwarzer, der mit seinen grotesken Sprüngen die weißen Bürger ködern, erheitern soll. Aber es waren nicht nur Männer, nicht nur Schwarze, die mit einem solchen oder ähnlichen Programm in den Music-Halls und Luna-Parks aufgetreten sind. In der ebenfalls 1921 erschienenen Kriminalgeschichte *Die Betörung der Excentrique Fanoche* von Walter Serner haben wir eine weiße Frau, eine »von sämtlichen Finessen, Trucs und Hautfarben durchaus gelangweilte Excentrique«¹⁸, die in dem Pariser Café-concert *Alhambra* auftritt. In Deutschland war es die reale Valeska Gert, die als Grotesktänzerin in den 20er Jahren großen Erfolg hatte. Doch gerade bei ihr lässt sich zeigen, dass der Begriff umstritten ist, dass ihr Tanz vielen Genres zuzuordnen ist.

Frank-Manuel Peter schreibt in seinem Buch über die Gert: »Die Einordnung als Grotesktänzerin [...] ist völlig unzureichend. [...] Im Berlin der 20er Jahre gilt aber beispielsweise auch ein »Niggertanz« als grotesk, was in diesem Fall das Fremde, Wilde, Anormale bezeichnet, weswegen solch eine Groteske auch gern von deutschen Tänzern in Verkleidungen aufgeführt wird.«¹⁹ Peter sieht die terminologischen Schwierigkeiten, er will zeigen, unter Berufung auf Zeitzeugen, dass die Gert den grotesken Tanz »zu einer künstlerischen Form« gebracht hat. Gleichwohl ist die Gert in Berlin im Kabarett *Schall und Rauch* und im Blüthner-Saal²⁰ mit grotesken Tänzen aufgetreten. In Paris tanzte sie am 22. März 1930 mit der Ankündigung »Valeska Gert dans ses

17. Clément Pansaers: *Bar Nicanor et autres textes Dada*, Marc Dachy (Hg.), Paris: Editions G. Lebovici 1986, S. 61.

18. Walter Serner: *Zum blauen Affen*. München: Goldmann 1990, S. 121.

19. Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin: Fröhlich und Kaufmann 1985, S. 44.

20. Kurt Wafner: »Einfach klassisch und noch mehr. Eine Nachbetrachtung«, in: *Begleitheft zu einer Reprintausgabe der Programme des Kabarets Schall und Rauch*, Berlin: Der Morgen 1985, S. 24 und Valeska Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Reinbek: Rowohlt 1978, S. 42.

›grotesques«²¹ – »in ihren ›Grotesken««. Es war aber auch von »surrealistischen Tänzen« die Rede, was André Breton und seine Freunde auf den Plan rief, die den Auftritt der Gert massiv zu stören versuchten; wohl auch weil der Abend von Yvan Goll, den Breton verstoßen hatte, organisiert worden war. Valeska Gert mokiert sich in ihren Memoiren über die Schwierigkeiten der Kritiker, sie einzuordnen: »Sie fanden mich bizarr, grotesk, tragisch, komisch, lasterhaft, klassisch, gotisch, barock, expressionistisch, surrealistisch.«²² Sie erinnert auch daran, dass sie immer wieder in die ›exotische Ecke‹ gestellt wurde. Man komponierte für sie einen samoanischen Tanz, Brecht fand ihre Tänze chinesisch oder tibetanisch, auch mit einer afrikanischen Tänzerin wurde sie verglichen.²³

In ihrer Aufzählung nennt sie auch das Adjektiv »komisch«. Ihre Tänze befremdeten, und das Fremde wurde als komisch empfunden. So auch die Tänze der Josephine Baker, die, wie schon gesagt, von Ottomar Starke als Grotesktänzerin bezeichnet wurde. Ansonsten ist er nicht sehr von ihr begeistert: »Ihre Drölerien sind indes ohne große Varianten. Sie wackelt immer wieder mit verschiedenen Körperteilen, hat ganz dumme, doppelt so große Augen, und ist unbeschreiblich an- und ausgezogen.«²⁴ Mit dem Begriff »Drölerien« wird allerdings das komische Element ihrer Auftritte hervorgehoben. Als weiterer namhafter Zeitgenosse hat sich Theodor Lessing über die Baker geäußert. In einem 1928 erschienenen Artikel schreibt er: »Das eigentliche Talent der Baker ist die derbkomische Burleske. Sie ist zunächst eine gute Bauchtänzerin. Sie vollführt mit dem graziösen Becken ungeheuer komische und sehr derbe Windungen.«²⁵ Ein Macho spricht, gewiss; wichtig ist, dass sie als komisch empfunden wurde. Denn das Komische wurde nicht von allen Zeitgenossen an erster Stelle gesehen. Theodor Adorno schreibt in seinem Artikel »Über Jazz« (1937), in dem er sich übrigens vehement gegen diese Musikform äußert,²⁶ zwar nicht über

21. Zitiert nach F.-M. Peter: *Valeska Gert*, S. 45. Der Begriff stand auf dem Programmzettel allerdings in Anführungszeichen.

22. V. Gert: *Ich bin eine Hexe*, S. 46.

23. Ebd., S. 34, 52.

24. O. Starke: »Revue nègre«, S. 119.

25. Theodor Lessing: »Josephine«, in: Ders.: *Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte. Essays und Feuilletons (1923-1933)*, Rainer Marwedel (Hg.), Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1986, S. 220.

26. Theodor W. Adorno: »Jazz, das Amalgam von Marsch und Salonmusik, ist ein falsches: das eines zerstörten Subjektiven mit einer es produzierenden, vernichtenden und durch Vernichtung objektivierenden Gesellschaftsmacht.« »Über Jazz«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 99. Vgl. Joachim Schultz: *Wild, irre und rein. Wörterbuch*

den Grotesktänzer, sondern über den Excentric, eine ihm ähnliche Gestalt der Variété-Bühne. Adorno erwähnt Debussys Musikstück *Général Lavine*, *Excentric* und zitiert die Vortragsanweisung: »Dans le mouvement et le style d'un Cake-walk«. ²⁷ – »In Bewegung und Stil eines Cake-walk«. Valeska Gert tanzte den »Golliwogs Cakewalk«, ebenfalls nach der Musik von Debussy. ²⁸ Adorno stellt das Komische beim Excentric, im Gegensatz zum Clown, in Frage: »Lachen grüßt den Excentric nur, um im Schock zu verstummen«. ²⁹ Das ist sicherlich richtig, trifft auch auf Valeska Gert zu, wenn sie z.B. den Tod tanzte. Zuletzt hat sich Hans Ulrich Gumbrecht mit dem Tanz in den 20er Jahren und mit der Gert beschäftigt. Ob es dabei um etwas Komisches geht, interessiert ihn allerdings nicht. Für ihn ist die Gert ein »Kabarett-Star«, ihr Tanzstil sei mit dem der Baker in Verbindung gebracht worden; an anderer Stelle spricht er von »Valeska Gerts grotesken Variété-Vorstellungen«. ³⁰ Das Groteske ist durchaus eine Kategorie des Komischen, es stand aber seit jeher auch mit dem Schrecklichen, Grauenhaften in Verbindung. Und dies gilt auch, mehr oder weniger stark, für Grotesktänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf den Variété- und Music-Hall-Bühnen in den Jahren von 1850 bis 1932.

Joachim Schultz

zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940, Gießen: Anabas 1995, S. 97f.

27. Th.W. Adorno: »Über Jazz«, S. 97.

28. V. Gert: *Ich bin eine Hexe*, S. 33.

29. Th.W. Adorno: »Über Jazz«, S. 97.

30. Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 252, 282. Gumbrecht bezieht sich auf das Buch *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre* von Kristine von Soden und Maruta Schmidt (1988).

Der komische Körper



Grotesker und komischer Körper.

Für ein performatives Körperkonzept

Literaturwissenschaftler haben sich in ihrer bisherigen Behandlung des Komischen in Mittelalter und Früher Neuzeit bis auf wenige Ausnahmen auf den ›komischen Text‹ konzentriert, zugehörige Gattungen wie Parodie, Burleske, Satire, Schwank, Fazetie, Sottie, Fastnachtspiel, Komödie usw. unterschieden und deren formale Funktionsmechanismen beschrieben. Nur wenige stellten die Frage nach dem anthropologischen Habitat der Komik, dem Lachen, seinen Interaktionsmustern und sozialen und körperlichen Besonderheiten, ein Problem, das nur gattungsübergreifend behandelt werden kann. Wenn das Lachen untersucht wurde, dann aus hermeneutischer oder semiotischer Sicht als ein Symbol oder Zeichen, das etwas anderes *bedeutete*; nur schwer ließ es sich in mittelalterlichen Texten klar vom Lächeln trennen und war für unterschiedliche Konkretisierungen offen.¹

Etwas anders verhält es sich mit den theatralen Formen der Komik und des Lachens, wo die Bedingungen der Rezeption von komischem Spiel, seine sozialen und politischen Rahmungen und Effekte wie auch religiöse und rituelle Kontexte inzwischen viel besser erarbeitet sind.² Doch auch hier wird das Komische häufig noch zu sehr im Prokrustesbett seiner Gattung gesehen und es wird allzu stark auf die

1. So kann Lachen je nach literarischem Kontext Narrheit, Welt- und Sündhaftigkeit, Wahnsinn, Siegesfreude, Intimität, Erotik, aber auch Spott, Hochmut oder das Böse usw. denotieren. Vgl. dazu Christoph Huber: »Lachen im höfischen Roman«, in: Ingrid Kasten/Werner Paravicini/René Perennec (Hg.): *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter/Transferts culturels et histoire littéraire au moyen âge*. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris, Sigmaringen: Thorbecke 1998, S. 345-358.

2. Wichtige Arbeiten auf diesem Weg stammen sowohl von Theaterwissenschaftlern wie auch von Literaturwissenschaftlern: Konrad Schoell: *Das komische Theater des französischen Mittelalters. Wirklichkeit und Spiel*, München: Fink 1975; Heinz Kindermann: *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg: Müller 1980; Andreas Kotte: *Theatralität im Mittelalter: das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen: Francke 1994.

Sprache bezogen. Sprachkomik und Sprachspiel stehen sowohl im deutschen Fastnachtspiel, niederländischer *klucht* wie auch in den komischen Szenen der geistlichen Spiele noch im Mittelpunkt. Dabei ist einer der wichtigsten Vorläufer der spätmittelalterlichen komischen Spiele, der römische Mimus, geradezu gekennzeichnet durch die Kombination von Sprachkomik, Körperwitz und Körperaktion.³

Die Körperlichkeit des Lachens im Lachvorgang, die Darsteller und Erzeuger auf der einen Seite und das Publikum auf der anderen in einer Interaktionsgemeinschaft zusammenschließt, und die Repräsentationen des lächerlichen Körpers in medialen Inszenierungen wie Literatur und Kunst gehören zu den wichtigsten Aspekten für die Untersuchung von Komik. Noch ist weitgehend nicht erforscht, welche Rolle der Körper als performativ-materiales Phänomen in den Lachkulturen der Vergangenheit spielte, wie seine Präsenz in der Aufführung von komischen Szenen gewirkt hat und wie die gestischen und mimischen Codes seiner Bewegungen eingesetzt wurden. Dass der Körper als Lachender, aber auch als Lachanlass in vielfältiger Weise und nicht nur innerhalb der Volkskultur gegenwärtig war, dürfte inzwischen unstrittig sein.⁴ Dieser Umstand verdankt sich den Anstößen einer Arbeit, die in keiner Untersuchung zum komischen Körper fehlen darf: Michail Bachtins *Rabelais und seine Welt*, in welcher der *groteske Körper* zur zentralen Chiffre der Lachkultur in Mittelalter und Renaissance gemacht wird. Ich möchte im Folgenden auf die Konzeption des grotesken Körpers bei Bachtin eingehen und im Anschluss in Erweiterung und Kontrast dazu, so weit dies hier umrisshaft möglich ist, den Begriff des *komischen Körpers*, der gleichermaßen repräsentative wie performative Elemente aufweist, näher erläutern.

Bachtin entwirft seinen *grotesken Körper* zunächst als polyvalente Metapher, die zwischen Motiven der Literatur, der Kunst und des Imaginären oszilliert, erkennbar am Beispiel des Bildes von der schwangeren Alten:

3. Vgl. dazu Lore Benz: »Zur Verquickung von Sprachkomik, Körperwitz und Körperaktion im antiken Mimus«, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F. Jg. XI* (2001) H. 2, S. 261-273.

4. Vgl. etwa Bernhard Teuber: *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 1989; Katrin Kröll: »Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters«, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Katrin Kröll/Hugo Steger (Hg.), Freiburg: Rombach 1994, S. 11-105; Werner Röcke: »Inszenierungen des Lachens in Literatur und Kultur des Mittelalters«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen. Paragone. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 7 (1998), H. 1, S. 73-94.

Das Groteske vereint den verfallenden, schon deformierten Körper mit dem noch nicht entwickelten, gerade gezeugten, neuen Leben. Hier wird das Leben in seiner ambivalenten, innerlich widersprüchlichen Prozesshaftigkeit gezeigt, nichts ist fertig, die Unabgeschlossenheit selbst steht vor uns. Genau darin besteht die groteske Körperkonzeption.⁵

Dieser Darstellungsmodus des gleichzeitig werdenden und sterbenden Körpers, der durch seine Ausstülpungen (Nase, Phallus, weibliche Brüste, Hintern usw.) und seine Öffnungen (Mund, Ausscheidungsorgane usw.) mit der Welt in einer Art Austauschbeziehung steht, gehört als »grotesker Realismus«, der »mehrere Jahrtausende lang maßgebend für Kunst und Literatur [...] war, der volkstümlichen Lachkultur an.«⁶ Zu seinen Charakteristika zählen auch mit ihm verbundene groteske Motive wie das nach außen gekehrte Körperinnere, das übermäßige Essen und Trinken, die Ausscheidungsprozesse usw., Motive, die sich durch stilistische Merkmale wie Übertreibung und Hyperbolik auszeichnen. Erst in der Neuzeit sei dieses Konzept demjenigen des fertigen, streng begrenzten, nach außen hin abgeschlossenen, individuell ausdrucksvollen Körpers gewichen.

Es überrascht nicht, wenn Bachtin die Manifestationen des *grotesken Körpers* vor allem in der Literatur, und hier speziell in der Sprache Rabelais' gegeben sieht. Es ist die volkstümliche Sprache des Marktplatzes,⁷ das familiäre Schimpfrepertoire wie Schwüre, Flüche und Beschimpfungen, die gemeinsam mit der Norm überschreitenden Sprachartistik des Dichters, welche aus Elementen der Sprachmischung, inkompatiblen Sprachhandlungen und Stilmischung besteht, das Fleisch des *grotesken Körpers* ausmachen.⁸ Insofern ist dieser ein semiotisches Konstrukt,⁹ das sich in Sprachbildern und sprachlichen Effekten wie Familiarisierung, Degradierung und Profanierung konstituiert. Seine relative Unabhängigkeit von historischen, sozialen und

5. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Renate Lachmann (Hg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 76.

6. Ebd., S. 360.

7. Vgl. ebd., S. 394ff.

8. Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht: »Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance«, in: Ders. (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, Heidelberg: Winter 1980, S. 95-144, hier S. 136f. Gumbrecht schreibt zur Konzeptionalität des Bachtinschen grotesken Körpers: »Konzepte blenden als Normal-Gestalten alle sie überschreitenden Wahrnehmungsgegenstände [...] als Objekte unserer Alltagserfahrung aus und habitualisieren kategoriale Oppositionen wie Tod/Geburt oder Welt/Leib als Grundschema unserer Welterfahrung.« S. 136.

9. Eine »somatische Semiotik« wie es Renate Lachmann ausdrückt: Dies.: »Vorwort«, in: M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 7-47.

kulturellen Koordinaten macht es daher möglich, dass Bachtin sein Konzept zur ideologischen Chiffre ausweitet, wenn der *groteske Körper* bald zum Volkskörper wird, und wenn ihm ein utopisches Potential (Unsterblichkeit der Materie und der Befreiung durch den Karneval) eingeschrieben wird.¹⁰

Der *groteske Körper* Bachtins ist somit weder ein Lachender noch ist er Lachanlass, er ist Welt, Volk, Utopie, Lachen an sich. Er wird von einer umfassenden Wesenhaftigkeit her bestimmt, einer feststehenden Größe, die unabhängig von Zeit und Raum, von Epochen und Gattungen existiert. Deshalb muss die Frage erlaubt sein, wie das Adjektiv »grotesk« noch seine Berechtigung als Kennzeichen einer Lachkultur findet. Denn die Argumentation Bachtins in diesem Punkt ist äußerst schwach.¹¹ Das Groteske ist ja keineswegs dem Komischen oder Burlesken gleichzusetzen, es enthält neben seiner Tendenz zur Inversion und zur Chimäre auch starke Elemente des Schreckens und der Angst. Diesen Punkt erwähnt etwa Aaron Gurjewitsch, wenn er kritisiert, Bachtin spreche kaum von Furcht und Schrecken des Volkes, wo diese mit Lachen und Freude doch Hand in Hand gingen.¹² Mithin ist das Furcht Erregende in anderen Theorien für das Groteske thematisiert worden, etwa als unheimliche Verfremdung der Wirklichkeit (Wolfgang Kayser) oder in der Inszenierung grotesker Körper als Tier, Teufel oder Monstrum, schließlich als fremder Körper seit St. Brendan und Mandeville bis zu den Entdeckungsreisen in die Neue Welt. Auch ist die Volkskultur als einziger Referent des Grotesken abzulehnen: Allein der Hinweis auf die Mischkultur der Renaissance-Groteske in höfischer Architektur und Gartenkunst oder die Hybridisierung der lateinischen Sprache durch die Humanisten genügt, um dies zu bestätigen.¹³

10. Vgl. R. Lachmann: »Vorwort«, S. 16.

11. Bachtin hält offensichtlich die Tatsache, dass der groteske Körper Lachen auslöst, für umstandslos gegeben. Bindeglied ist eine kosmische Heiterkeit, die in der Sprache deutlich wird (heitere Verwünschungen usw.) Für Bachtin ist Lachen eine Kultur, eine Welt, ein System. Lachen wird auch in keiner Weise als ein Effekt einer Inszenierung, als physiologisches Phänomen der Rezipienten oder Zuschauer thematisiert. Es wird auch nicht als »soziale Waffe« der Exklusion oder der Gemeinschaftsbildung angesehen. Lachen hat bei Bachtin überhaupt keine soziale Wirkung, wenn nicht die des Verlachens der ernsthaften, »offiziellen« Kultur durch die Volkskultur.

12. Vgl. Aaron Gurjewitsch: »Bachtin und seine Theorie des Karnevals«, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg: *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 57.

13. Vgl. dazu Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, S. 79: »Die Ähnlichkeit des Grotesken verschiedener Epochen beruht darauf, dass es in jedem Fall die Dekomposition einer kulturellen Ordnungsstruktur darstellt.«

Es stellt sich daher die Frage, ob Bachtins Konzept des *grotesken Körpers* zur Beschreibung von komischen Interaktionen bzw. von Lachvorgängen prinzipiell geeignet ist. Als übergreifendes Diskursmodell karnevalesker (hyperbolischer, familiärer und hybrider) sprachlicher Formen, die die Körperfunktionen des Menschen betreffen, mag es durchaus hilfreich sein. Ebenso mag es – mit Einschränkungen – als Kern eines speziell volkstümlichen Motivsystems, das jedoch weit über das Lachen hinausgeht, einen wichtigen Ausgangspunkt für Untersuchungen in Literatur und Kunst bilden.¹⁴ Keine Antwort jedoch kann es auf die Fragen nach den Aufführungs- und Codierungsformen des Körpers in Lachzusammenhängen geben: Über welche Körperdarstellungen wird in welcher Situation und sozialen Konstellation gelacht? Wie sehen die Diskurse und Bilder vom *komischen Körper* aus und auf welche möglichen Interaktionsformen weisen sie hin?

Stärker als der des *grotesken Körpers* stellt der Begriff des *komischen Körpers* die performativen Akte körperlicher Lachanlässe in den Vordergrund. Er verweist somit auf die okkasionell und situational bestimmte Rolle des Körpers in komischen Situationen, die als solche inszeniert werden, um Lachen zu erregen.¹⁵ Der *komische Körper* bezeichnet den für eine Lachgemeinschaft dramatisierten, sich bewegenden und stimmlich vernehmbaren Körper in Aufführungen und ihren medialen Re-Inszenierungen. Ein Körper, der gänzlich auf das Lachen ausgerichtet und von ihm abhängig ist, und der durch das Lachen der *anderen* erst zum *komischen Körper* wird, ist in dem Maße als *performativ* zu kennzeichnen, als er nicht konstativ Bedeutungen aussagt, sondern in der Interaktion mit anderen Wirklichkeit *in actu* konstituiert.¹⁶ Das Lachen bindet ihn auch an bestimmte soziale Kontexte (höfische, volkstümliche, städtische oder klerikale), an Okkasione der Unterhaltung und Kommunikation, wie gemeinsames Essen, Jahrmarkt, Karneval, Posse oder Narrenfest. Das Lachen, welches er durch seine Komik auslöst, ist kein kosmisches, kollektives und universales Festtagslachen, es kann heiter und lustvoll, aber auch ausgrenzend, spöttisch

14. Vgl. K. Kröll: »Die Komik des grotesken Körpers in der Bildkunst des Mittelalters«, S. 11ff.

15. Dazu ausführlicher: Hans Rudolf Velten: »Komische Körper. Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Heft 2 (2001), S. 292-317, hier S. 296.

16. Vgl. hierzu im Allgemeinen die Prämissen des Sonderforschungsbereiches 447 in *Theorien des Performativen*, Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), Heft 1 von *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 (2001) und im Besonderen: Hans-Jürgen Bachorski/Werner Röcke/Hans Rudolf Velten/Frank Wittchow: »Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 (2001), S. 157-190, hier S. 161ff.

oder erniedrigend sein. Um dies anhand von konkretem Material zu erläutern, möchte ich drei Untersuchungsfelder des *komischen Körpers* skizzieren.

DIE NÄRRISCHE PERFORMANCE

Bis heute wissen wir noch sehr wenig über die theatralen Aufführungen des Komischen in den semi-oralen kulturellen Formationen des Mittelalters. Sicher ist, dass dabei den Gauklern, fahrenden Spielzeugen, Possenreißern und künstlichen Narren (in den Quellen als *ioculatores*, *mimi*, *scurrae*, *moriones*, *buffones* bezeichnet) großes Gewicht zukommt. Diese *performer* setzten ihre Stimme und ihren Körper bewusst ein, um Lachen zu erzeugen, sei es auf Jahrmärkten, im Zusammenhang mit der Aufführung von *ludi theatrales* in Städten oder an den Höfen der Fürsten. Hofnarren beispielsweise dramatisierten und setzten ihre Körper vor und mit der höfischen Lachgemeinschaft bewusst in Szene und konnten mit ihren Auftritten, Gebärden und provokativen Handlungen komische Effekte erzielen. Sie bedienten sich dabei jahrtausendealter histrionischer Techniken und Fertigkeiten, die auf archaisch-rituelle Praktiken verwiesen und semantische Bedeutungen der Gegenwartskultur aktualisierten; dazu gehören sowohl obszöne Gesten und Späße, wie auch die kritisch-parodistischen Imitationen von Personen verschiedenen Standes und Herkunft, die verlacht werden können.¹⁷ Durch seine mimetischen und transformatorischen Fähigkeiten wird der Narr zum interaktiven Knotenpunkt der Befindlichkeiten am Hof, zum Auslöser von euphorischer Stimmung, oder von Aggressionsabbau durch lachenden Spott. Präsenz und Materialität seines Körpers determinieren sein Verhältnis zur Lachgemeinschaft am Hof, wir können mit Paul Zumthor von einer »soziokorporellen Form« der Performanz, der Aufführung seiner Akte, sprechen.¹⁸

Das variable Element dieser Performanz besteht im Einsatz von Körperenergien, die in bestimmten Situationen in unterschiedlicher Intensität zum Tragen kommen. Bisher hat die Forschung weitgehend darauf verzichtet, das mimetische Potential von Körperbewegungen zu untersuchen: Denn es sind vor allem mimetische Fähigkeiten, die den *komischen Körper* konstituieren: die Fähigkeit, Herrschaftsgesten zu parodieren, eine andere Person bis zur Identifikation nachzuahmen, fremde Körper und Stimmen mit dem Ziel der Verspottung und Degra-

17. Vgl. dazu die literarischen Zeugnisse aus dem Korpus des ferraresischen Hofnarren Gonnella, in: H.R. Velten: »Komische Körper«, S. 303-317.

18. Vgl. Paul Zumthor: »Körper und Performanz«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 703-713, hier S. 707.

dierung zu imitieren. Neuere Forschungen zur sozialen und anthropologischen Bedeutung der Mimesis betonen ihren ursprünglich körperlichen und gestischen Charakter,¹⁹ mit der das Performative als eine Aktualisierung, eine Aufführung des mimetisch Gezeigten zusammenhängt. Somit können die komischen Körperinszenierungen von Hofnarren als mimetische Gesten angesehen werden, denen die Charakteristika von Performanz zuzuschreiben sind: Sie sind situationsgebunden und okkasionell, flüchtig und kontingent, erlebnishaft und innovativ, eine Vermittlung zwischen Tun und Wissen, die immer wiederholt wird und doch immer wieder neu gestaltbar ist.

THEATRALE FORMEN

Zwischen Spielzeugen und Gauklern einerseits und den aufkommenden Inszenierungen des Lachens im Rahmen der Spieltätigkeit in den größeren und kleineren Städten des Spätmittelalters andererseits bestanden enge Beziehungen.²⁰ Schon in den komischen Szenen der geistlichen Spiele war das hervorstechendste Merkmal der komischen Praxis die Gestik und die körperliche Aktion der komischen Figuren: Das Springen als Gangart der Knechte und komischen Teufel, die Körperfigurationen der Narren weisen auf eine motorische Hyperagilität hin, die zunächst als mimetischer Nachvollzug des physiologischen Habitus eines Lachenden gedeutet werden kann.²¹ Auch in den Fastnachtspielen spielen körperliche Motorik und Bewegungslogik für die lachende Interaktion mit dem Publikum eine große Rolle. Obszöne und groteske Gestik, Mimik und Gebärden, akrobatische Leistungen, Sprünge und Tänze, die Verstellung und Modulation der Stimme, aber auch die dramaturgische Verbindung all dieser Elemente mit dem Sprechtext

19. »Mimesis ist ursprünglich eine körperliche Handlung, die sich zuerst in oralen Kulturen entfaltet. Sie hat den Charakter des Zeigens; in ihrer Geschichte kommt sie immer wieder auf das Gestische zurück. Selbst als versprachlichte Mimesis ist sie ein ›zeigendes Sprechen‹. Der Rezipient nimmt das Zeigen so wahr, daß er aufgefordert wird, bestimmte Dinge oder Vorgänge als etwas zu sehen. In dieser Wechselwirkung liegt eine Komponente der Mimesis, die das Gezeigte oder Dargestellte zum Spektakel macht.« Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.): *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 14.

20. Mit Recht weist Konrad Schoell darauf hin, die Gaukler hätten wesentlich zur Entwicklung des öffentlichen Interesses an der dramatischen Aufführung, an mimisch-sprachlichen Vorführungen, die sich von der Nachahmung zur Impersonation steigerten, beigetragen. Konrad Schoell: *La farce du quinzième siècle*, Tübingen: Narr 1992, S. 35.

21. Vgl. Günther Lohr: *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 47.

und dem Spielgeschehen sind Hauptkennzeichen der komischen Figuren. Dass dies den Erwartungen des Publikums entsprach, ist reich belegt: Die Zuschauer von Fastnachtspielen oder Kluchten lachten nicht nur bei Wortverdrehungen und obszönen Witzen, sondern auch bei wilden Tänzen, Prügeleien, lautem Schreien und Fluchen, oder über die Darstellung von körperlichen Deformationen, Verstümmelungen und Entblößungen auf der Bühne.²²

Dabei reicht es nicht aus, die Bewegungslogik der komischen Figuren als »restringiertes Codesystems der kinesischen Markierungen durch eine exaltierte Gestik«²³ zu beschreiben; das Lachen des Publikums entsteht vielmehr aus der komplizierten Wechselwirkung von motorischer und energetischer Präsenz des närrischen Körpers (die meist selbstreferentiellen Charakter hat), der symbolischen Triebhaftigkeit dieses Körpers, erkennbar an Gebärden, aber auch an stimmlichen und sprachlichen Äußerungen, und schließlich dem Lachen des Publikums selbst, das den komischen Körper in der *actio* theatralisiert. Dabei sind dieser Körper und seine Identität völlig instabil, er ist wie geschaffen dafür, sich in andere Personen zu verwandeln oder diese nachzuahmen.

NARRENFIGUREN IN DER LITERATUR

Auch in literarischen Texten, die für den komischen Gruppenvortrag oder aber auch für das individuelle Lesen bestimmt waren, lassen sich Charakteristika und Funktionen des *komischen Körpers* ausmachen, die sich beträchtlich von Bachtins Konzeption unterscheiden. Novellen, *fabliaux*, Schwänke, Schwankromane und Fazetien benutzen die performativen Potentiale des *komischen Körpers*, um die Imagination beim Hören und Lesen zu unterstützen. So besitzen die Streiche bekannter Narrenfiguren in der kurzen Erzählprosa des Spätmittelalters (Gonnella, Triboulet, Kahlenberger, Eulenspiegel usw.) ein körperbestimmtes komisches Substrat, das visualisiert und imaginiert werden kann, um in der Rezeption Lachen zu erzeugen. Bei der Re-Inszenierung vorgängi-

22. Vgl. Hans Rudolf Velten: »Narren im weltlichen Spiel in Deutschland und in den Niederlanden (1400-1600)«, in: Angelika Lehmann-Benz/Ulrike Zellmann/Urban Küsters (Hg.): *Schnittpunkte. Deutsch-Niederländische Literaturbeziehungen im späten Mittelalter*, (= Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas; Bd. 5), Münster: Waxmann 2003, S. 331-352.

23. G. Lohr: *Körpertext*, S. 76, Lohrs Versuch, den als sinnlos wahrgenommenen körperlichen Gesten der komischen Figur eine semiotische Reflexionsebene im Sinne einer marxistischen Produktionstheorie (Geste als materiale Reflexion, Körper der komischen Figur als Ware) zuzuschreiben, ist problematisch und in der Forschung nicht aufgenommen worden.

ger Performanz im Text muss die verloren gegangene Präsenz der Auf-führungssituation, sowie die sinnliche Teilhabe der anwesenden Lach-gemeinschaft kompensiert und in narrative Strukturen transferiert oder ›übersetzt‹ werden. Dabei wird etwas virulent, was in der For-schung als »mecchanismo della beffa« bezeichnet worden ist: die sprachliche und stilistische Strukturierung eines szenisch-theatralen Streiches in der Erzählnovelle.²⁴ In den Novellen Franco Sacchettis etwa, die Possenreisser zu Protagonisten haben, kommt es zur dramati-schen Re-Inszenierung des *komischen Körpers*, indem er an entschei-denden Stellen des narrativen Verlaufs visualisiert und szenisch einge-setzt wird und so an die performativen Wahrnehmungserfahrungen des Lesers appelliert.²⁵ Über die Erzählstruktur steuert der Text das Lachen und setzt es kalkuliert ein, damit es für den semantischen Be-deutungstransfer nutzbar wird, wenn sich an die Schadenfreude der Lacher moralische Inhalte koppeln lassen. Voraussetzung dafür ist al-lerdings die Imagination komischer Körperlichkeit, die den kalkulier-ten Einsatz von bedeutungstragenden Codes erst wirksam macht.

Hans Rudolf Velten

Fuß – Taille – Auge. Europäische Körper/Geschichte(n) der schönen Frauen von Lima

Seit dem Beginn der »Entdeckungsgeschichte« der Neuen Welt scheint es in der Vorstellungswelt der Europäer eine besondere Beziehung zwischen Amerika und den Füßen seiner Bewohner zu geben. Als Be-gleiter der ab 1519 von Magalhaes und Elcano unternommenen ersten Weltumsegelung hatte Antonio Pigafetta in der für ihn charakteristi-schen Mischung aus ethnographischem Blick und blickdichter abend-ländischer Mythenbricolage die Aufmerksamkeit auf jene körperlichen Merkmale der Patagonier gelenkt, die fortan die Einbildungskraft der

24. Vgl. André Rochon (Hg.): *Formes et significations de la ›beffa‹ dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 Bde., Paris: Université de la Sorbonne nouvelle 1972-75.

25. Vgl. Hans Rudolf Velten: »Der Körper des Narren zwischen Performanz und Textualität im Spätmittelalter. Am Beispiel der Figur des Gonnella bei Franco Sacchetti«, in: Manfred Ebenbauer/Stephen Jaeger/Horst Wenzel (Hg.): *Mediävistik und Kulturwis-senschaften. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Bd. 57), Bern: Peter Lang 2003, S. 289-95.

Europäer bis in die Moderne anregen sollten: die außerordentliche Körpergröße und die nicht minder beeindruckende Größe ihrer Füße. Noch Jean-Jacques Rousseau hatte in seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* 1755 dazu aufgefordert, durch gezielte Forschungsreisen Zuverlässiges über die Neue Welt und insbesondere »Mexico, Peru, Chile, die Magellanischen Gebiete, ohne die wahren oder falschen Patagonier zu vergessen«¹, ans Tageslicht zu fördern. Auch Guillaume-Thomas Raynal widmete sich in seiner *Histoire des deux Indes (Geschichte beider Indien)* dieser Frage, die »seit zwei Jahrhunderten, während derer man sich wechselseitig der Unwissenheit, der Voreingenommenheit und der Täuschung bezichtigt« habe, äußerst verbissen diskutiert worden sei. Wollte schon Magellan Menschen gesehen haben, die – wie Raynal geschickt formulierte – »etwa einen ganzen Fuß (*pied*) größer als die Europäer« seien, so hätten neuere Reisende zweifelsfrei belegt, dass in jenen Landstrichen Südamerikas ebenso größer wie kleiner gewachsene Menschen lebten. Das Thema der auf großem Fuß lebenden Amerikaner schien für ihn damit erledigt und gleichsam auf »Normalgröße« reduziert.

Nicht aber das der auf kleinem Fuß lebenden Amerikanerinnen. Denn wenige Seiten zuvor war Raynal in der dritten, 1780 erschiene-
nen Ausgabe seiner *Geschichte beider Indien* auf die ebenfalls seit dem 16. Jahrhundert beständig in ungezählten Berichten beschworene Schönheit der Bewohnerinnen von Lima – die er auch in diesem Falle nur aus der Literatur und nicht aus eigener Erfahrung beurteilen konnte – eingegangen. Nach seiner Kritik an der spanischen Kolonialherrschaft im reichen Vizekönigreich Peru, seiner Anprangerung des noch immer verbreiteten Aberglaubens und seinem Lob der sich im 18. Jahrhundert – nicht zuletzt unter französischem Einfluss – endlich herausbildenden aufgeklärten Gesellschaft, der es an »guten Büchern« nicht mangle, kam der eigentliche Impulsgeber im komplizierten Räderwerk der großen Kolonialenzyklopädie nicht umhin, auch ein Wort über die Liebe und die vielberufene Schönheit der Frauen von Lima zu verlieren. Die spanischen Kreolen, so betonte der Aufklärer verständnisvoll, verheirateten sich gerne »hinter der Kirche« und lebten häufig in einem verbreiteten *concubinage*, das zu unterbinden noch keinem Bischof gelungen sei: Was vermöchten derlei Predigten schon »gegen die Liebe, gegen den Brauch und vor allem gegen das Klima«, das stets »alle bürgerlichen und religiösen Gesetze« besiege? Nicht zuletzt aber sei für den Sieg über die sittenstrenge katholische Moralpredigt die unwiderstehliche Anziehungskraft der Frauen Ausschlag gebend:

1. Auch der vorliegende Text will sich eher leichtfüßig auf kleinem peruanschem und nicht fußlastig auf großem patagonischem Fuß bewegen und verzichtet daher auf Fußnoten.

Les femmes du Pérou ont plus de charme, que les amies spirituelles de Rome n'inspirent de terreur. La plupart, celles de Lima principalement, ont des yeux brillans; une peau blanche; un teint délicat, animé, plein de fraîcheur & de vie; une taille moyenne & bien prise; un pied mieux fait & plus petit que celui des Espagnoles même; des cheveux épars & noirs qui flottent, comme au hasard & sans ornement, sur des épaules & un sein d'albâtre. – Die Peruanischen Frauen haben mehr Charme als die geistigen Freundinnen Roms Angst einflößen. Die meisten, hauptsächlich die aus Lima, haben leuchtende Augen, eine weiße Haut, einen zarten, lebendigen Teint voller Frische und Leben, eine mittlere und wohl gesetzte Taille; einen Fuß, der besser und kleiner gestaltet ist als noch die der Spanierinnen; Haare, die zerzaust und schwarz, wie zufällig und ohne Schmuck über die Schultern und eine alabasterne Brust fließen.

Nach dieser in ihrer visuellen Abfolge bemerkenswerten männlichen Skizze eines weiblichen Körperbildes beschäftigt sich Raynal ausführlich mit allem, was »die Kunst« der natürlichen Schönheit der Frauen von Lima hinzufüge. Er betont besonders den kostbaren Schmuck, die betörenden Parfums und die prachtvollen Kleider, die nicht nur zum Glanz am Hofe des spanischen Vizekönigs, sondern auch jener Salons beitragen, in denen diese wunderbaren Wesen Harfe oder Gitarre spielen, singen oder tanzen und sich den Blicken ihrer Bewunderer darbieten. Ihre Art zu tanzen sei »von einer überraschenden Leichtigkeit«, auch wenn man in Lima »die Anmut der Arme« allzu sehr vernachlässige; doch die *agilité des pieds*, die Behändigkeit der Füße, erzeuge zusammen mit rasch wechselnden Körperhaltungen »das Bildnis der wahren Bewegungen der Wollust«.

Wieder sind es die Füße, die Limas Bewohnerinnen ihre eigentliche Schönheit und Grazie verleihen und ebenso bewegte wie bewegende Frauenbilder erzeugen. Die orientalisierende Einfärbung, die Raynals Bild der Salons von Lima (mit ihren verführerisch auf kleinen, »einen halben Fuß hohen und fünf oder sechs Fuß breiten« Polstern inmitten von Teppichen hingestreckten Frauenfiguren) charakterisiert, ist ebenso unübersehbar wie die Bewegungen des männlichen Auges über den sich ihm anbietenden weiblichen Körper im zuvor zitierten Standbild. Von den Augen und der zarten Gesichtshaut dieser Frauen gleitet der Blick über die Taille hinunter zum außergewöhnlich kleinen und wohlgeformten Fuß, um danach wieder zu den Alabasterschultern und der Büste hinauf zu gleiten, deren Plastizität vor dem Hintergrund der langen und sich bewegenden schwarzen Haare dem Lesepublikum förmlich ins Auge springt. In dieser Abfolge von Auge, Taille und Fuß wird die Außergewöhnlichkeit gerade des letztgenannten Körperteils hervorgehoben: Von hier aus wird der am Körper der Frau wieder aufsteigende Blick semantisch und erotisch aufgeladen. Es sind die kleinen Füße, von denen die besondere verführerische Ausstrahlungskraft der *limeñas* auszugehen scheint.

Es hätte nicht der Psychoanalyse Freuds und seiner Deutung

der Traumsymbole bedurft, um die erotische Dimension des Fußes in den verschiedensten Kulturen der Welt zu erkennen. In einer Zeit, in der nicht nur in Europa die nachfolgenden Generationen »natürlich« auf einem immer größeren Fuß leben und die statistischen Angaben zur Schuhgröße dieses weiterhin ungebremsste Wachstum unstrittig belegen, mag der Hinweis sinnvoll sein, dass es in vielen Kulturen gerade die winzigen weiblichen Füßchen waren oder sind, von denen sich Männer – und wohl nicht nur die Fußfetischisten unter ihnen – in besonderem Maße angezogen fühlten. Die zumindest bis ins 12. Jahrhundert nachweisbare und bis tief ins 20. Jahrhundert reichende und schon an kleinen Mädchen vollzogene Praxis des Fußbindens etwa verweist auf die von vielen erotischen Gemälden bezeugte Leidenschaft der Chinesen für extrem kleine Füße, eine Leidenschaft, die aus europäischer Sicht schon früh auf Grund der damit einhergehenden »Verkrüppelung« des weiblichen Fußes als barbarisch gebrandmarkt wurde. Hier ist der weibliche Fuß seiner Gehfähigkeit beraubt und als Objekt erotischen Begehrens *fixiert*.

Attraktiv kann ein Fuß aber gerade auch auf Grund der behändigen Bewegungen sein, die er erlaubt. In den europäischen Literaturen diesseits wie jenseits von Casanova und Sade spielen die Füße – sowie deren Einhüllung oder Enthüllung – eine ungeheuer vielfältige verführerische Rolle: ebenso als stillgestellte Objekte des Begehrens wie als jene Körperteile, die es der Frau erlauben, auch im sexuellen Bereich ihre eigenen Wege zu beschreiten. So endet Emma Bovarys letzte Ölung nicht nur aus liturgischen, sondern auch aus ästhetisch-romantischen Gründen an ihren »Füßen, die einst so schnell gelaufen waren, als sie der Befriedigung ihres Begehrens nachging, jenen Füßen, die nun nie mehr laufen sollten«. Die Bewegungslosigkeit der Füße markiert das Ende des Lebens, vielleicht mehr aber noch das Ende der Liebe und ihrer Geschichten, die auf Flauberts hartem Sezierisch an ein Ende kommen. Erst dadurch konnte sich *Madame Bovary* auf jene Frage hin öffnen, auf die García Márquez in seinem Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* eine Antwort zu geben versuchte: Was kann die Liebe *nach* der Liebe sein? Gewiss: Raynal war ein derartiges Problem noch unbekannt.

Anders als der legendäre Abbé, der seine Kenntnisse aus schriftlichen Quellen schöpfte, schien Alexander von Humboldt, der – vom heutigen Ecuador kommend – auf seiner amerikanischen Reise 1802 das Vizekönigreich Peru erreichte und sich im Spätjahr mehr als zwei Monate in Lima und seiner Umgebung aufhielt, als sonst so aufmerksamer Augenzeuge nichts von den Schönheiten und Reizen (in) der Hauptstadt des Vizekönigreichs bemerkt zu haben. Dabei hätte doch gerade er, der weite Wege in Amerika zu Fuß – und nicht selten auch mit bloßen Füßen – zurückgelegt hatte, für diesen Körperteil sensibilisiert sein müssen. Als guter Kenner der *Geschichte beider Indien*

wusste er sehr wohl, »daß man uns in Europa Lima als eine Stadt des Luxus, der Großartigkeit und der Schönheit des weiblichen Geschlechts ausmalt«. Doch im selben, am 18. Januar 1803 (und damit nach seiner Abreise aus Peru) verfassten Brief betonte der Weitgereiste, »Lima wäre der letzte Ort in Amerika, an dem ich leben wollte« – auch wenn er in der Stadt, »die von Peru abgetrennter« sei als London, eine »angenehme Zeit« verbracht habe. Womit? Sicherlich wie stets auch mit Messungen, die aber – wie seine Tagebücher zeigen – offensichtlich die Schuhgröße der schönen *limeñas* leider nicht mit einschlossen.

Von den Frauen Limas oder gar von ihren weit berufenen Füßen erfahren wir bei Humboldt nichts, galt seine ganze Aufmerksamkeit bezüglich des weiblichen Geschlechts doch einer anderen, den Zähnen gewidmeten Beschäftigung der Damen. Diese kauten – so der körperbewusste Verfasser der *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfasern* – bei ihren Spaziergängen in aller Öffentlichkeit beständig auf einer Wurzel herum, die man »zunächst für einen Knochen« halte, die sich dann aber – wie der Wissenschaftler mit der von ihm gewohnten Präzision hinzufügte – als *sida fructicosa* bestimmen lasse. Humboldt schien nicht daran zu glauben, dass diese Wurzel die Zähne pflege, und bemängelte den unschönen Anblick, den die Frauen beim Kauen böten. Vielleicht mag dem klimaempfindlichen Weltbürger – der anders als Raynal Limas Klima aus eigener Erfahrung kannte – der berühmte Nieselregen der *Garrúa* zugesetzt und die Laune verdorben haben. Seine spitze Feder, die gerne gängige Stereotypen aufspießte, war jedenfalls gereizt und nicht bereit, dem Ruhm der Schönheit Limas und seiner Bewohnerinnen auch nur einen schmalen Fußbreit Raum zu geben. Ihm ging es ganz offenkundig um die Zerstörung eines Mythos.

Nicht um die Destruktion, wohl aber um die Deplatziierung und Verstellung eines Mythos ging es der französischen Reisenden Flora Tristan, die in den Jahren 1833 und 1834 eine Reise nach Peru unternahm, um in den Besitz zumindest eines Teiles des ihr zustehenden Erbes ihres verstorbenen peruanischen Vaters zu gelangen. In ihren 1838 erschienenen *Pérégrinations d'une paria* entfaltete sie nicht nur ein scharfsinniges und sozialkritisches Sittengemälde der von ihr besuchten Gesellschaft, sondern verstand es auch, in der Form des Reiseberichts einen Prozess der Selbsterkenntnis vorzuführen, der insbesondere die geschlechterspezifische Bedingtheit ihrer nicht ohne Selbststilisierung gewählten Rolle als Paria reflektiert. Vor diesem Hintergrund war eine Beschäftigung mit den berühmten Frauen von Lima, mit denen sich Flora Tristan wiederholt und ausführlich auseinandersetzte, geradezu unumgänglich.

Anschaulich und detailreich beschreibt die Französin zunächst *saya* und *manto*, jene Kleidungsstücke also, die viel zur Berühmtheit

der Limanerinnen beitrugen, verhüllen und zeigen sie doch zugleich die Reize ihrer Trägerinnen. Rock und Überwurf verhüllen den weiblichen Körper einschließlich des Gesichts, lassen ein Auge aber frei, so dass sich die verhüllte Frau am Auge, an der extrem zugeschnürten Taille und nicht zuletzt am Fuß dem fremden Blick darbietet. Tristans aufmerksame Beschreibung dieser schwarzen, taillebetont die Figur konturierenden Kleidung, die in gewisser Weise das Gegenteil einer Witwenkleidung darstellt, ist aufschlussreich:

Oh! qu'elles ont de grâce, qu'elles sont enivrantes ces belles Liméniennes avec leur *saya* d'un beau noir brillant au soleil, et dessinant des formes vraies chez les unes, fausses chez beaucoup d'autres, mais qui imitent si bien la nature, qu'il est impossible, en les voyant, d'avoir l'idée d'une supercherie! [...] Qu'ils sont gracieux leurs mouvements d'épaules, lorsqu'elles attirent le *manto* pour se cacher entièrement la figure, que par instants elles laissent voir à la dérobée! comme leur taille est fine et souple, et comme le balancement de leur démarche est onduleux! Que leurs petits pieds sont jolis, et quel dommage qu'ils soient un peu trop gros! Une Liménienne en *saya*, ou vêtue d'une jolie robe venant de Paris, ce n'est plus la même femme; on cherche vainement, sous le costume parisien la femme séduisante qu'on a rencontrée le matin dans l'église de Sainte-Marie. – Oh! Wie anmutig sie sind, wie berauschend, jene schönen Limanerinnen mit ihrer *saya* aus einem Schwarz, das in der Sonne glänzt, der bei den einen wahre Formen zeichnet und falsche bei vielen anderen, die jedoch so gut die Natur nachahmen, dass es nicht möglich ist, wenn man sie sieht, an einen Schwindel zu denken! [...] Wie anmutig ihre Bewegungen mit den Schultern sind, wenn sie nach dem *manto* greifen, um ihr Gesicht vollständig zu verbergen, das sie manchmal heimlich zeigen! Wie schmal ihre Taille ist und biegsam, und wie sie sich im Schwingen ihres Schrittes wiegen! Wie hübsch ihre kleinen Füße sind, und wie schade, wenn sie ein wenig zu groß geraten sind. Eine Frau aus Lima, die in eine *saya* oder ein hübsches Kleid aus Paris gekleidet ist, das ist nicht ein und dieselbe Frau; unter dem Pariser Gewand sucht man vergebens die verführerische Frau, die man am Morgen in der Kirche von Sainte-Marie angetroffen hatte.

Dieser weibliche Blick auf Mode und Modellierung, Kleidung und Körper der Frauen von Lima führt die weitgerühmte Schönheit der *limeñas* als inszenierte und aus europäischer Perspektive exotisierte Schönheit vor. Der Zauber verschwände sofort, würde die Limanerin in die Robe einer Pariserin gesteckt. Die akzentuierte Alterität erscheint in den langen Passagen Tristans dabei deutlich aus einem orientalisierenden Blickwinkel, so dass Verhüllen und Verschleiern des Gesichts bei der europäischen Leserschaft 1001 Bilder wachrufen. Neben dem Spiel von Verhüllen und Zeigen sind es die Bewegungen des Körpers und vor allem die enge Taille und der kleine Fuß, welche alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Flora Tristan wäre nicht Flora Tristan, würde sie in diesem Portrait nicht einige gegenläufige kritische Akzente setzen, wie sie insbesondere in der Kennzeichnung eines zwar kleinen, aber nicht schmalen

Fußes liegen. Dieses gezielte Unterlaufen des Schönheitsmythos ergänzt sie freilich auf eine nicht weniger für sie charakteristische Weise, indem sie die konstruierte (und orientalisierte) Alterität dazu nutzt, um eine Kritik der in Europa herrschenden Geschlechterverhältnisse in Szene zu setzen. Da es in Peru für beide Geschlechter an Bildung mangelte, setzte sich die größere natürliche Intelligenz der Frauen durch, die es folglich verstanden hätten, ihre eigenen Spielräume zu vergrößern. Denn »die Frauen von Lima regieren ihre Männer« und verhüllen sich, um von ihren Ehemännern unkontrolliert ihre eigenen Wege wählen und ihre eigenen Abenteuer suchen zu können. Dies aber setzt die verhüllten Frauen von Lima, die schönen *tapadas*, in einen eigentümlichen Gegensatz zu den Europäerinnen:

D'après ce que je viens d'écrire sur le costume et les usages des Liméniennes, on concevra facilement qu'elles doivent avoir un tout autre ordre d'idées que celui des Européennes, qui, dès leur enfance, sont esclaves des lois, des mœurs, des coutumes, des préjugés, des modes, de tout enfin; tandis que, sous la *saya* la Liménienne est *libre*, jouit de son indépendance et se repose avec confiance sur cette force véritable que tout être sent en lui, lorsqu'il peut agir selon les besoins de son organisation. La femme de Lima, dans toutes les positions de la vie, est toujours *elle*; jamais elle ne subit aucune contrainte: jeune fille, elle échappe à la domination de ses parents par la liberté que lui donne son costume; quand elle se marie, elle ne prend pas le nom de son mari, garde le sien, et toujours reste maîtresse chez elle [...]. – Nach dem was ich soeben über die Sitten und Gebräuche der Frauen von Lima geschrieben habe, wird man leicht begreifen, dass sie eine ganz andere Art des Denkens haben wie die Europäerinnen, die, seit ihrer Kindheit, Sklavinnen der Gesetze, der Sitten, der Gebräuche, der Vorurteile, der Moden, von allem und jedem sind; während unter der *saya* die Frau aus Lima *frei* ist, ihre Unabhängigkeit genießt und sich vertrauensvoll auf diese wahrhafte Kraft stützt, die jedes Wesen in sich spürt, wenn es nach seinen eigenen Bedürfnissen handeln kann. Die Frau aus Lima ist in jeder Lebenslage sie *selbst*, nie verspürt sie einen Zwang: als junges Mädchen entkommt sie der Herrschaft ihrer Eltern durch die Freiheit, die ihr ihr Gewand gibt; wenn sie heiratet, nimmt sie nicht den Namen ihres Mannes an, behält ihren eigenen und bleibt bei sich zu Hause immer Hausherrin [...].

Das Portrait der schönen und freien Limanerin, das wie bei Raynal auf der vertikalen Achse Auge – Taille – Fuß aufgebaut ist, schlägt bei der Französin emanzipatorisch in die Kritik an einer europäischen Gesellschaft um, die ihre Mädchen und Frauen in Sklaverei und selbstentfremdeter Abhängigkeit von Gesetz und Geschlecht, von Mode und Moral, von Eltern und Ehemann hält. Als *andere* Orientalinnen des Westens verkörpern diese Frauen eine Unabhängigkeit, die für die Europäerinnen zwar (noch) unzugänglich, aber längst nicht mehr undenkbar ist. Der Mythos von der schönen *limeña* wird bewusst verstellt und deplaziert, um ihn emanzipatorisch nutzbar zu machen: Die bewusst sich verhüllende, ihre Identität nicht preisgebende Schönheit

wird zum Attribut einer Freiheit, die zuallererst als körperliche wie räumliche Bewegungsfreiheit erscheint. Tristan betont, wie frei sich diese Frauen selbst von ihren Männern unerkannt in der Öffentlichkeit bewegen. Auch hier kommt dem Fuß eine doppelte Signifikanz als erotisches Körperteil und als Mittel der Selbstbestimmung, als Attribut eines fremdbestimmten Objekts und/oder eines selbstbestimmten Subjekts unterschiedlichster Bewegungen zu.

In Hannah Arendts Begrifflichkeit nutzt Flora Tristan ihre Möglichkeiten nicht als *Parvenue* (zu der sie auch dank des entgangenen Erbes nie wurde), sondern als weibliche *Paria*, um aus dem Blickwinkel nicht nur geographischer, sondern vor allem geschlechterspezifischer und sozialer Marginalisierung das Bild einer Gesellschaft zu entwerfen, die den Frauen nicht länger ein selbstbestimmtes Leben vorenthält. Aus der bewusst weiblich markierten Perspektive wird die schöne Limanerin aus einem Objekt männlichen Begehrens in ein begehrendes Subjekt verwandelt, ohne die von Raynal aufgegriffene Tradition der Vertikalachse von Auge – Taille – Fuß verändern zu müssen. Gerade die Betonung dieser Elemente – unter Beibehaltung der herausragenden Bedeutung des weiblichen Füßchens – erlaubt die Verschiebung, die emanzipatorische Arbeit am Mythos, die den (literar-) historisch gebildeten Körper der *limeña* in eine Projektionsfläche nicht mehr des männlichen europäischen Begehrens, sondern des Begehrens europäischer Frauen verwandelt.

Der 1802 in einer Augsburger Künstlerfamilie geborene Johann Moritz Rugendas kam im Rahmen seiner zweiten, langjährigen Reise durch Amerika im Januar 1843 nach Lima und hielt sich bis September 1844 in der Hauptstadt des Vizekönigreiches auf. Flora Tristans *Pilgerschaften einer Paria*, die in der Alten wie in der Neuen Welt großes Aufsehen erregten, blieben ihm nicht unbekannt. Seine intensive, in einer Vielzahl von Gemälden und Skizzen deutlich werdende Beschäftigung mit den *tapadas* weist viele Merkmale auf, die uns aus unserer bisherigen Auseinandersetzung mit dem Bild der Limanerinnen wohl vertraut sind. Viele seiner Darstellungen wirken so, als bildeten Flora Tristans Textpassagen die Ekphrasis eines angekündigten, aber erst noch zu schaffenden Bildes, an dessen Fertigstellung sich der Augsburger Maler gemacht hätte. Auffällig sind die Zweier- und Dreiergruppen verhüllter Frauen, die sich nicht selten als Abwandlung derselben Gestalt in verschiedenen Stellungen – und damit als Bewegungsbilder – deuten lassen. Rugendas ist nicht bloßer Augenzeuge, sondern unternimmt die ästhetische Bearbeitung einer intermediären Text-Bild-Beziehung: Ihm steht nicht nur die Realität Modell, sondern auch eine lange literarische Tradition. Die starke Vertikalität seiner »verschleierte« Frauen beruht auf einer bewussten Akzentuierung jener Elemente, die über einen langen Zeitraum den literarischen Körper der schönen Limanerin aufgebaut und gebildet haben: Auge – Tail-

le – Fuß. Bemerkenswert ist, wie häufig Rugendas »seine« *tapadas* mit Männergestalten in Verbindung treten lässt, bei denen es sich kaum um die jeweiligen Ehemänner handeln dürfte. Seine Frauen bewegen sich in den Zentren des öffentlichen Raumes.

Zu dieser starken Akzentuierung einer geschlechtsspezifisch-gesellschaftlichen Dimension kommt freilich hinzu, dass Rugendas die verhüllten und sich für Augen-Blicke enthüllenden schwarz gekleideten Frauen sehr häufig mit einem einzigen enthüllten und den Betrachter des Bildes anblickenden Auge zeigt. Da er unter der langen *saya* oft auch nur einen einzigen kleinen Fuß keck hervorschauen lässt, wird der Charakter der Vertikalachse durch die Singularität von Auge, Taille und Fuß eindrucksvoll erhöht.

Dabei entwickelt Rugendas, der in seinen künstlerischen Konzeptionen und insbesondere in seinem Verständnis der Landschaftsmalerei in hohem Maße von seinem Förderer Alexander von Humboldt geprägt worden war, eine Darstellungsweise, die den *tapadas* nicht selten hochgradig unwahrscheinliche Körperformen zuschreibt. Die sehr hoch angesetzte und extrem verengte Taille, für deren Beschreibung der Ausdruck »Wespentaille« (*taille de guêpe*) nicht ausreicht, der sehr stark verkleinerte und wie bei einer Ballerina hochgestellte Fuß sowie das einzelne, auf die Zuschauer gerichtete Auge (vgl. etwa die während des Aufenthalts in Lima entstandenen Arbeiten *Die Plaza Mayor von Lima*, *Der Mercado de la Independencia in Lima* oder *Der Palast von Torre Tagle in Lima*) machen deutlich, wie sehr sich bei Rugendas eigenes Sehen und literarische Tradition, Bild und Text, Präsenz und Geschichte des Körpers verbinden.

Wie bei Flora Tristan beherrschen die Frauen zumeist den öffentlichen Raum, den sie mit ihrer schwarzen Silhouette und ihren eigenen wie den auf sie gerichteten Blicken zentrieren. Vom frei bleibenden einzelnen Auge einer *tapada* geht eine der christlichen Ikonographie entspringende Herrschaft und Macht aus, die oftmals den gesamten Bildraum bündelt. Zugleich wird der orientalisierte Frauenkörper unter dem Blick des männlichen europäischen Künstlers erneut zum Objekt eines Begehrens, welches durch das Spiel von Verhüllung und Enthüllung in Bewegung gesetzt wird. Dabei gerät die »unwahrscheinliche«, die Grenzen weiblicher Anatomie sprengende Körperlichkeit mitunter in die Nähe symbolhafter Darstellung. Bisweilen aber zeigt sich auch eine Nähe zur Karikatur, die diese Repräsentationen des Weiblichen dank ihrer Übersteigerung unvermutet zum komischen Körper werden lassen – zumindest dann, wenn wir mit Sigmund Freuds *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten* »das Komische [...] sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen« sich entwickeln sehen. Freud betonte die Bindung des Komischen an das Körperliche und an dessen Formen und Bewegungen. Die Überzeichnung stößt in diesen Bereich des Ko-

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 heroïque* 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«¹ – »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!«² – »Er führt spazieren, in seinem Pulcinella-Gesicht/ Eine Nase! Oh! Meine Herren, was für eine Nase – diese Nase!« Kein Zweifel: Diese Nase Cyrano – *diese da* – ist ein Schauspiel: »Sensation à sa vu«³ – »Aufsehen bei ihrem Anblick«, so schreibt die Regieanweisung vor. Und Rague-neau fährt in seinen Ausführungen, die das Publikum auf die Erscheinung Cyrano 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 Cyrano's 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.«⁴ – »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!«⁵ – »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«⁶ – »der Schatten meines Profils auf der Gartenmauer« erscheint – nach Art eines Schattenrisses also, wie Lavater ihn in seiner Physiognomik verwendet hat⁷ 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«⁸ – »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).«⁹ 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 abzuhelpen, 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 entweichen. 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.¹⁰ 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.«¹¹

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 Sämschleder; an der Seite einen Degen.«¹² 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 jubulatorischer 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,¹³ 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!«¹⁴) 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.¹⁵

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 Dramentext 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 hat¹⁶, 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 Symbolik¹⁷ (ebenso wie es eine Kulturgeschichte der funktionalen Bedeutung der Nase gibt¹⁸). 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.¹⁹ 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 vergangenem. 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!«²⁰ – »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.

Mattenklott: »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 (1895-1982¹) 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.

bouche, [...] [la vie] est forcée de me révéler son goût.² – Bevor ich an diesem Buch weiter geschrieben habe, habe ich mich gesucht und da: zwischen meinen beiden Kiefern habe ich mich gefunden. Dort befindet sich, wach, mein Bewusstsein zu sein: weder im Gehirn, noch in den Gliedern, noch im Bauch, noch in der Brust, sondern im Mund. [...] In meinem Mund ist [...] [das Leben] gezwungen, mir seinen Geschmack zu offenbaren.

Im Mund findet das Erzähl-Ich das Zentrum seines Bewusstseins. Dieses Bild stellt die rationalistische Perspektive auf den Kopf und erzeugt durch diesen, an einen anderen Ort gerrückten (einen ›verrückten‹), Sinn von Bewusstsein zu Beginn einen latent komischen Effekt auf die Leser. Das Wasser, von dem im Titel die Rede ist, ist zunächst ›das Wasser des Mundes‹, der Speichel, nach Julia Kristeva das »Abjekt«³, bei Celli ist er jedoch keineswegs mit der Empfindung des Abscheus verbunden. Die eigenartige Zwischenstellung als »ni sujet ni objet«⁴, »weder Teil des Körpers, noch davon getrennt«⁵ nimmt der Speichel aber auch in Cellis Text ein. Vom Mund als dem Ort, an dem Innen und Außen sich berühren, geht die Diskussion des Verhältnisses von Ich und Welt, Subjekt und Objekt aus. Zudem ist der Mund der Ort, an dem »les paroles se forment avant d'être écrites«⁶ – »die Worte entstehen, bevor sie geschrieben werden«, wodurch die Materialität der Sprache herausgestellt wird. Die Frage, wie bzw. ob menschliches Bewusstsein in einem literarischen Text darstellbar ist und worüber es sich überhaupt konstituiert, bildet den Kern des handlungsarmen, sprachlich sehr lyrischen Romans. Ein Erzähl-Ich unternimmt darin den Versuch, das Bewusstsein einer Figur, Odile, zu erkunden. Bemerkenswert an der Erzählsituation ist, dass diese Figur aus dem erzählenden Ich heraustritt, daher das Ich selbst sein müsste, was jedoch verneint wird.⁷ Diskutiert wird somit auch die Frage der Identität des (schreibenden) Subjekts.

Der heute nur noch in der *Bibliothèque Nationale* zugängliche Text, über dessen Autorin wenig bekannt ist,⁸ ragt aufgrund seiner

2. Rose Celli: *Comme l'eau*, Paris: Edition du Tambourin 1930, S. 36. Übersetzung hier und im Folgenden A.K.

3. Vgl. Inge Suchsland: *Julia Kristeva*, Hamburg: Junius 1992, S. 122-125.

4. Vgl. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Seuil 1980, S. 9.

5. Vgl. Doris Feldmann/Sabine Schülting: »Julia Kristeva«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler 1998, S. 286f., hier S. 287.

6. R. Celli: *Comme l'eau*, S. 76.

7. »Mais je parle ici d'Odile, non de moi.« – »Ich spreche hier jedoch von Odile, nicht von mir.« R. Celli: *Comme l'eau*, S. 60.

8. Rose Celli (geb. Brua) wuchs in Algerien auf, kam 1914 nach Frankreich, um die Ausbildung an der *Ecole de Sèvres* zu absolvieren, entschied sich nach dem Ab-

Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Wahrnehmung und Schreiben und seiner die Fiktion bloßlegenden Erzählweisen aus der eher traditionellen Romanproduktion der französischen 1930er Jahre heraus.⁹ Mit dem Bild der »phrase comme un soleil« – des »Satzes wie eine Sonne«¹⁰ entwirft Celli ein Konzept »radialen« Schreibens, das sie gleichzeitig metafictional zu explizieren und praktisch umzusetzen versucht. Das entstehende Buch soll sich in seiner Form einem imaginären anderen Schreibheft der fiktiven Autorin annähern und »sans commencement ni fin, avec un point central et des rayons, et un mouvement circulaire«¹¹ – »ohne Anfang und Ende, mit einem zentralen Punkt und Strahlen, und einer kreisrunden Bewegung« sein. Diese »radiale« Struktur, die quer läuft zur konventionellen, linearen Satzstruktur, kann in einem Prosatext nicht umgesetzt werden, ohne diesen in Konkrete Poesie zu verwandeln, was nicht geschieht. Celli nähert sich dem Konzept dennoch an, indem, anstatt einer kausallogisch entwickelten Geschichte, die »histoire de la conscience d'Odile«¹² – »die Geschichte von Odiles Bewusstsein« in Teilstücken ohne Beachtung einer Chronologie erzählt oder »gezeigt« wird. Da diese Textfragmente wiederholt assoziativ vom gleichen Punkt – der Metapher des Mundes – ausgehen, wird in einem weiter gefassten Sinn der »von einem Punkt strahlende Satz« durchaus realisiert. Nicht zuletzt wird damit eine literarische Entsprechung für die Funktionsweise des menschlichen Bewusstseins, in dem von einem Eindruck mehrere Assoziationen ausgehen können, gefunden, der die lineare Satzstruktur gerade nicht entspricht.

Durch die metafictionalen Kommentare des Erzähl-Ichs, das sich zugleich als fiktive Autorin des Romans präsentiert, macht der Text unablässig auf seine sprachliche Verfasstheit aufmerksam. Ähnlich der Technik der *mise en abyme*¹³, besteht *Comme l'eau* aus zwei

schluss aber gegen den Lehrberuf, um Schriftstellerin zu werden. Weitere Texte von R. C.: *Le châte indien* (1931), *Isola* (1933), *Ombre* (1936), *A l'envers du tapis* (1936). Danach lassen sich nur noch Märchenadaptionen und Übersetzungen aus dem Englischen (Herman Melville, John Steinbeck, Charles Dickens, Virginia Woolf u.a.) nachweisen.

9. Eliane Tonnet-Lacroix spricht von einem »retour du réalisme qui marque les années trente«, dies.: *La littérature française de l'entre-deux-guerres*, Paris: Nathan 1993, S. 170.

10. R. Celli: *Comme l'eau*, S. 14.

11. Ebd., S. 25.

12. Ebd., S. 191.

13. Die Technik der *mise en abyme* setzt Gide in seinem Roman *Les faux monnayeurs* (1925), in dem »sich [...] die Narration selbst thematisch« wird, um. Vgl. Wilfried Engler: *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*, Tübingen/Basel: UTB 1994, hier S. 226.

miteinander verflochtenen Erzählebenen: die Ebene der Szenen aus Odiles Erleben und die der Reflexion des Schreibens, auf der die fiktive Autorin alternative Möglichkeiten, den Roman zu gestalten, vorstellt und verwirft, sich dadurch von bestimmten Erzählweisen distanzierend, etwa der des traditionellen allwissenden Erzählers, der alle Fäden des Geschehens in der Hand hält und die imaginären Raum-Zeitgerüste der Fiktion als Abbild der Wirklichkeit präsentiert. Das Ich in *Comme l'eau* ist eine Erzählinstanz, die verunsichern möchte. Es antizipiert die Erwartungen des Lesepublikums und spielt mit ihnen. Nicht eine »aventure d'amour« – ein »Liebesabenteuer« werde erzählt, sondern »la plus étrange aventure, l'aventure d'être«¹⁴ – »das eigenartigste Abenteuer überhaupt, das Abenteuer zu sein«. Der Begriff der *aventure* verweist ironisch auf den höfischen Roman des Mittelalters. Ist dort die *aventure* ausdrücklich mit einem Auszug in die Welt verbunden, geht es bei Celli jedoch um eine Reise ins Innere: »Je marche en moi-même.« – »Ich gehe in mir selbst.«¹⁵ Nicht das äußere Ereignis ist von Interesse, sondern die Weise, wie es sich im Bewusstsein manifestiert: »Aussi ne partirai-je pas, pour ce voyage, d'un événement, mais de ce goût de l'eau dans ma bouche et de ce creux entre les deux mâchoires où gît, tandis que je vous parle, toute la conscience de mon être.«¹⁶ – »So werde ich diese Reise nicht von einem Ereignis beginnen, sondern vom Geschmack des Wassers in meinem Mund und von dieser Höhle zwischen meinen beiden Kiefern, wo, während ich zu Ihnen spreche, das ganze Bewusstsein meines Seins ruht.«

Allerdings ist in diesem Bild vom körperlich konstituierten Bewusstsein auch der Verweis auf die Sprache enthalten. Nicht nur ist der Mund auch der Ort der Sprachartikulation, das Seins-Bewusstsein ist zudem präsent, während das Ich *spricht*. Einerseits wird der Körper zwar explizit als »instrument de conscience« – »Instrument des Bewusstseins«¹⁷ bezeichnet und der Geschmack des eigenen Speichels als Zentrum des Seins-Bewusstseins entdeckt, von dem aus »das Buch strahlen« soll.¹⁸ Andererseits wird die Vorstellung des rein körperlichen Bewusstseins zugleich unterlaufen. So ist zwar von Gerüchen und Geschmack die Rede, die zu der körperlichen Reaktion der Speichelproduktion führen, doch sind es ausdrücklich die *Wörter*, die die Reaktion auslösen: »Odeurs et saveurs. Voilà les mots qui ont fait monter à ma bouche le sel et l'eau de la découverte.«¹⁹ Die bewusstseinskonsti-

14. R. Celli: *Comme l'eau*, S. 31.

15. Ebd., S. 93.

16. Ebd., S. 33.

17. Ebd., S. 92.

18. Vgl. ebd., S. 31.

19. Ebd.

tuierende Qualität von Sprache ist hier mitformuliert und es bleibt uneindeutig, welcher Funktion, die im Bild des Mundes gefasst ist, der Vorzug gegeben wird.

In einem Denken, das im Schädel ›eingeschlossen‹ ist, kann sich für Odile kein ›Bewusst-Sein‹ einstellen, weil der Bezug zum Außen fehlt. Der Mund dagegen ist eine »porte lumineuse«²⁰ – »eine leuchtende Tür«. Die Kritik an der Dominanz der Ratio und damit an der selbstbezüglichen Setzung des Subjekts, wird in diesem Bild besonders deutlich. Der Mund ist der Ort, an dem Grenze und Verbindung zwischen dem Selbst und der äußeren Welt körperlich erfahrbar werden, »la frontière qui sépare Odile du monde« und »la conjonction aiguë du goûteur et de la chose goûtée«²¹ – »die enge Verbindung des Schmeckenden und des geschmeckten Dings«. Celli entwirft eine Vorstellung von Subjektivität, die sich nicht über den *Ausschluss von*, sondern den (körperlichen) *Bezug zur Welt* herstellt. Nicht in einer reinen Innerlichkeit (wie bei Descartes), sondern ›durch die Welt‹ kommt Odile zu sich: »Odile, quand elle veut se trouver, s'arrache d'elle et se jette au plus loin d'elle. Puis elle marche vers son lointain. Elle voit que, d'elle à elle, il y a la profondeur du monde.«²² – »Wenn Odile sich finden möchte, reißt sie sich von sich los und wirft sich so weit wie möglich von sich. Dann läuft sie ihrem Entfernten entgegen. Sie sieht, dass von ihr bis zu ihr die Tiefe der Welt liegt.« Diese Vorstellung ist allerdings erneut ambivalent, denn sie lässt sich ebenso lesen als die Unmöglichkeit, je ›bei sich selbst‹ zu sein, weil zwischen *elle* und *elle* immer die Welt (die Sprache) liegt.

Was die Vorstellung der Subjektconstitution betrifft, ist in Cellis Entwurf neben der Selbstversicherung über die ›zur Welt offenen‹ Oralität – *ich schmecke und spreche, also bin ich* – auch der persönliche Bezug zum anderen von Bedeutung.²³ Odile und ihr Freund François verschmelzen gerade nicht in der Liebe, sondern werden durch den Blick des anderen zum ›selbständigen‹ Subjekt.²⁴ Den anderen in seiner Einzigartigkeit zu ›sehen‹, ist jedoch nur in kurzen Momenten von hoher Intensität möglich. Odile nimmt François' »présence réelle« in einem jener ›existentiellen Erlebnisaugenblicke‹ wahr, die als *moments of*

20. Ebd., S. 76.

21. Ebd., S. 222.

22. Ebd., S. 192.

23. In der französischen Philosophie gewann die Frage der Leiblichkeit und des Verhältnisses zum anderen erst mit der »Wende zum Konkreten« im Laufe der 1930er Jahre an Bedeutung, sodass sich Cellis Text diesbezüglich als avantgardistisch im Wortsinne präsentiert. Vgl. Friedrich Hegemann: »Maurice Merleau-Ponty«, in: Bernd Lutz (Hg.): *Philosophen Lexikon*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 596–598, hier S. 596.

24. R. Celli: *Comme l'eau*, S. 109.

being oder *moments of vision* im Schreiben von Virginia Woolf zentral sind.²⁵ Auch die Lichtmetaphern, die bei Woolf häufig im Zusammenhang mit den *moments of vision* auftreten,²⁶ lassen sich bei Celli finden:

Cependant, cette perception de la présence réelle de François lui est permise parfois, en éclairs. [...] Présence réelle, soudain perçue, je ne peux pas mieux dire: »Il est autre-que-moi. [...] Il est aussi absolu, aussi divin que moi.« [...] Elle lui dit: Toi. [...] [D]ans ces instants lumineux, elle le voit dans sa conscience à lui, dans son pouvoir.²⁷ – Doch ist ihr diese Wahrnehmung von François' wirklicher Gegenwart manchmal, in einem Aufblitzen, erlaubt. [...] Plötzlich wahrgenommene, wirkliche Gegenwart, ich kann es nicht besser sagen: »Er ist anders-als-ich. Er ist genauso absolut, genauso göttlich wie ich.« [...] Sie sagt zu ihm: Du. [...] In diesen lichten Momenten sieht sie ihn in seinem eigenen Bewusstsein, in seiner Macht.

Die Bedingung der Momenthaftigkeit, an die das ›Sehen‹ des anderen in seiner Einzigartigkeit gebunden ist, wird im Text explizit benannt. Es sind im Wortsinn ›visionäre Momente‹, die aus der »demi-cécité« – »Halbblindheit« oder gar dem »aveuglement total«²⁸ – der »völligen Blindheit«, die den alltäglichen Umgang der (modernen) Menschen miteinander bestimmen, herausragen. Die Priorität der sinnlichen Wahrnehmung beschränkt sich in Cellis Text demnach nicht auf den Geschmackssinn. Intensive Erlebnisaugenblicke sind häufig mit der Wahrnehmung von Lichtverhältnissen verbunden. In einer Szene ist die Wahrnehmung von Gerüchen und Licht mit Odiles Empfinden ›zu sich selbst zu kommen‹ gekoppelt. Das Licht, das »den Raum bis zum Rand anfüllt«²⁹ assoziiert die Qualität von Wasser. Wenn Odile in diesem Raum ›in sich selbst eintaucht‹, dann, weil das Licht hier »comme l'eau« beschaffen ist und weil Odile selbst ›wie Wasser‹ ist.³⁰ Darauf verweist nicht zuletzt ihr Name, in dem eau [o] klanglich enthalten ist. Es zeigt sich, dass Odiles Eigenschaft »comme l'eau« zu sein, ein Bild dafür ist, dass es dem Ich unmöglich ist, sich im Schreiben selbst zu erfassen. In dem Moment, in dem Odile ›in die Sprache eintritt‹, erhält sie eine Eigendynamik. Je länger sie sich ›im Schreibheft aufhält‹, desto mehr entgleitet sie dem schreibenden Ich: »A moi-même, Odile échappe. A mesure que le cahier s'emplit, les faibles liens qui attachaient à moi cette femme se dénouent.« – »Mir selbst entgleitet Odile. In

25. Vgl. Willi Erzgräber: *Virginia Woolf*, Tübingen, Basel: UTB 1993, S. 24.

26. Vgl. ebd., S. 23.

27. R. Celli: *Comme l'eau*, S. 183f.

28. Ebd., S. 185.

29. Ebd., S. 98.

30. Ebd., S. 221.

dem Maße, in dem sich das Heft füllt, lösen sich die schwachen Fäden auf, die mich mit dieser Frau verbanden.«³¹

Das negative Gegenkonzept zur »présence réelle« stellen in Celis Text die *choses* – *Dinge* dar. Steht die *présence* für den Subjektcharakter, so ist das Ding bildlicher Ausdruck der ›Objektwerdung‹ und Entfremdung vom Anderen und von sich selbst:

La tête sur l'épaule de François rassasié, Odile, silencieusement, pleure. Le compagnon de son plaisir est là. Elle peut le toucher, comme une chose. Elle effleure du doigt sa joue, vraiment comme une chose, et il lui en vient un malaise singulier. [...] Ce soir, Odile a perdu la grâce. Pourquoi se sent-elle si loin de cet homme? Où est sa joie? [...] Ce soir, elle est une chose, elle aussi, qu'on peut examiner.³² – Den Kopf an der Schulter des gesättigten François, weint Odile lautlos. Da ist der Begleiter ihrer Lust. Sie kann ihn berühren, wie ein Ding. Sie streicht mit dem Finger über seine Wange, wirklich wie über ein Ding, und sie spürt ein eigenartiges Unbehagen. [...] Heute Abend hat Odile ihre Anmut verloren. Warum fühlt sie sich so fern von diesem Mann? Wo ist ihre Lust? [...] Heute Abend ist auch sie ein Ding, das man untersuchen kann.

So stellen schließlich die Dinge selbst für Odile ein »danger mortel«³³ – eine »tödliche Gefahr« dar, weil ihr Objektcharakter Odiles Sein zu infizieren droht. Wenn Odile die Dinge »freilässt«,³⁴ d.h. sie von ihrer Objekthaftigkeit befreit, bannt sie damit auch die Gefahr des eigenen Selbstverlusts, weil im Entwurf dieser Utopie allen Wesen und Dingen Subjektcharakter zugestanden wird. Odile tritt Objekten wie lebendigen Wesen gegenüber, sie streichelt ein Möbelstück, das sie angestoßen hat und beweint einen zerbrochenen Gegenstand wie einen verstorbenen Menschen.³⁵ Denn nähert man sich den Dingen auf behutsame Weise, erscheinen sie, »wenn man Glück hat, in einem anderen Licht und lösen sich auf«.³⁶ Sie verlieren ihre feste, abweisende Ober-

31. Ebd., S. 137.

32. Ebd., S. 155-157

33. »A mesure que j'avance dans ce livre, je vois bien que c'est des choses qu'elle [Odile] a horreur. Elle y sent un danger mortel.« – »Je weiter ich in diesem Buch vorankomme, desto mehr sehe ich, dass es [Odile] vor den Dingen graut. Sie spürt dort eine tödliche Gefahr.« Ebd., S. 166.

34. »Odile marche à travers la campagne de France, et, petit à petit, avec précaution, elle délivre les choses.« – »Odile zieht über das Land, durch Frankreich, und, nach und nach, mit Vorsicht, befreit sie die Dinge.« Ebd., S. 219.

35. »Quand elle a heurté un meuble, elle le caresse de la main et, il n'y a pas encore longtemps qu'elle pleurerait au bris d'un objet.« – »Wenn sie an ein Möbel stieß, streichelt sie es mit der Hand und es war noch nicht lange her, da weinte sie, wenn ein Gegenstand zerbrach.« Vgl. ebd., S. 175.

36. »[A] une certaine incidence de la lumière, par bonheur, les choses se

fläche und damit ihre fremde, feindliche Wirkung. Die Metaphorik des Flüssigen, die den gesamten Text durchzieht, ist hier lesbar als ein Bild für die Auflösung der starren Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Denn Odiles Bewusstsein erreicht nur »ce qui est soluble, ce qui, perdant sa densité, [...] se mélange à Odile aussi aisément que le sel à la salive«³⁷ – »was löslich ist, was sich, seine Dichte verlierend, [...] genauso leicht mit Odile vermischt wie das Salz mit dem Speichel«. Wenn Margot Brink erklärt, es gebe in der Literatur der Moderne »Versuche, eine wenn auch alles andere als ungebrochene Gegenmagie zu diesem Erfahrungs- und Selbstverlust zu entwerfen«³⁸, dann lässt sich die Idee der ›Befreiung‹ der Dinge sicher als ein solcher verstehen.³⁹ Daneben steht jedoch die aktive Selbstversicherung in der Oralität. Über den Geschmackssinn *und* die Sprache, die in der ›Höhle zwischen den Kiefern‹ verortet sind, setzt sich bei Celli das schreibende Ich als Subjekt. Und dass dieses Subjekt kein fest umrissenes, selbstidentisches sein kann, ist im Bild der ›Zweiheit‹ des Mundes, seinen beiden Kiefern, ebenfalls treffend gefasst.

Alexandra König

Der heilige Magen: Sancho Panza

Das *Herz* ist traditionellerweise der Ort, von dem vermutet wird, dass sich dort die menschlichen Gefühle befinden. Eine mittelalterliche Legende erzählt, wie ein Ritter, der sich in die Frau seines Nachbarn verliebte und, da er mit ihr schlief, gegen den ritterlichen Verhaltenskodex verstieß. Die Folge davon war, dass er von ihrem Mann getötet wurde, der des Herz des Liebhabers herausschneiden ließ und ein Mahl für die Frau zubereitete, die – ohne es zu wissen – das Herz ihres Geliebten

défont« – »Bei einem bestimmten Lichteinfall, lösen sich, zum Glück, die Dinge auf«. Vgl. ebd., S. 173.

37. Ebd., S. 79.

38. Vgl. Margot Brink: »Unzeitgemäßes im literarischen Feld der dreißiger Jahre: Nathalie Sarrautes *Tropismes*«, in: Helga Bories-Sawala (Hg.): *Ansichten vom Frankreich der dreißiger Jahre*, Bremen: Universität Bremen 2000, S. 100-111, hier S. 109.

39. Margot Brink zeigt auf, dass in Sarrautes *Tropismes* (1939) das Heil eines solchen Gegenzaubers dagegen gerade verweigert wird. Dort sind die Dinge »so glatt und unzugänglich wie die Menschen« und stehen dem Protagonisten »fremd gegenüber«. Vgl. ebd., S. 108f.

verschläng. Sie geriet – ganz buchstäblich – in Besitz des Herzens, das sie so sehr gewollt hatte. In der Geschichte, die von Boccaccio in seiner Novellensammlung *Il Decamerone* am vierten Tag in der neunten Novelle nacherzählt wird, wurde das Herz vom *Magen* aufgenommen.

Ein Sprichwort – vermutlich spanischer Herkunft – aber überall in Europa bekannt sagt: »El corazón del hombre se llega por el estómago.« – »Das Herz des Menschen führt durch den Magen.«¹ Hier verläuft die Bewegung in entgegen gesetzter Richtung: vom Magen zum Herzen. Die grundlegende Bedeutung des Magens und Bauchs wird in dem spanischen Sprichwort: »De la panza sale la danza« – »vom Wanst kommt der Tanz« ähnlich hervorgehoben. Zuerst werden die elementaren Bedürfnisse (des Magens) befriedigt, und danach ist Zeit für Vergnügungen und Genüsse. Dieses Sprichwort hat seine Herkunft in der mittelalterlichen Festkultur.²

Zu den lebenswichtigen Organen Herz und Magen können wir das *Gehirn* (den Kopf) hinzufügen, das normalerweise als Ort des Denkens und Intellekts, der Vernunft wie auch der Anschauung angesehen werden. Aber normalerweise fällt einem zuerst der Magen ein und wie er befriedigt werden kann. Es gibt ein französisches Sprichwort, in welchem das Hirn dem Herzen untergeordnet scheint: »Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas.« – »Das Herz hat seine Gründe, welche die Vernunft nicht kennt.«

Rabelais verknüpft in *Gargantua* (1534) *Mund* und *Magen* miteinander und schon der Name des Riesen bezieht sich auf seinen riesigen Mund (*que grand tu as*). Das übermäßige Essen und Trinken, das sich durch das ganze Buch hindurch zieht, drückt Rabelais' karnevalleske und groteske Auseinandersetzung mit der Normalität der zeitgenössischen Gesellschaft aus.³ Im *Don Quixote* (1605/15) verbindet Cervantes die Gefühle des Herzens mit den Gedanken des Gehirns. Die Phantasie, und vielleicht sogar eine spezifische Form von Vernunft, spiegeln sich in seinem ursprünglichen Namen *Quexana* wieder, was »gesunder Verstand« bedeutet und im Kontrast zu Quixotes »verrücktem Verstand« steht. Sancho *Panza* seinerseits verkörpert buchstäblich den Magen mit seinen Bedürfnissen.

Sancho ist im Spanien des 17. Jahrhunderts ein gewöhnlicher

1. T. Vogel Jørgensen: *Bevingede ord*, Kopenhagen: Gad 1990.

2. Vgl. *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hg.), Bd. 1, Berlin, New York: de Gruyter 1995, Bd. 1, S. 351, 354.

3. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press 1984.

Name, aber er klingt sehr nach »Santo« und es besteht kein Zweifel, dass diese Ähnlichkeit beabsichtigt ist. Andererseits war der Gebrauch von »sancho« im Dialekt der Region Mancha zu dieser Zeit als Bezeichnung für Schwein gebräuchlich.⁴ Sanchos Name ist typisch für Cervantes' fiktives Universum. Er beinhaltet zugleich eine realistische Dimension und eine symbolische Bedeutung und bezieht sich so gleichzeitig auf die hohe heilige Sphäre als auch auf die niedere animalische Ebene. Darüber hinaus trägt seine Tochter die Verkleinerungsform seines Namens *Sanchica* (II/50).

Im spätmittelalterlichen Frankreich wurden heilige Namen wie Spottnamen häufig in den *sermons joyeux* verwendet, in denen ernste Predigten auf verschiedene Weisen parodiert wurden. Einige Titel können einen Eindruck davon geben, wie das gemeint war: *Sermon de Saint Raisin* (ca. 1450) – *Predigt über die Heilige Traube*, *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* (ca. 1480) – *Spottpredigt über den heiligen Schinken und die heilige Wurst*, *Sermon joyeux de Saint Hareng* (ca. 1480) – *Spottpredigt über den Heiligen Hering* und *Sermon joyeux de saint Oignon* (ca. 1510) – *Spottpredigt über die heilige Zwiebel*. Es ist bemerkenswert, dass sich die Namen dieser Heiligen sowohl auf Nahrung aus der Karnevals- wie aus der Fastenzeit beziehen. Die Einleitung zu dem letzten der erwähnten Stücke deutet auf die Handlungsstruktur hin: »Sermon joyeux de la vie Saint Oignon, comment Nabuzarden, le maistre cuisinier le first martirer, avec des miracles qu'il fait chasquun jour«⁵ – »Spottpredigt über das Leben des Heiligen Zwiebel, wie Nabuzarden, der erste Koch, ihn mit Wundern quälte, die er jeden Tag vollbringt«. Das Stück beinhaltet folglich die drei Hauptthemen, die typisch für die *vita* eines Heiligen sind: das vorbildliche Leben, den Märtyrertod (durch Abziehen der Haut und Zerstückelung in 30 Teile) und die Wunder (als er in eine Pastete gemischt wird), häufig gefolgt von einer scheinheiligen Ermahnung, ein reines Leben zu führen.

Cervantes bezieht sich stark auf die mittelalterliche Tradition. Die erste bekannte Verwendung von Saint Pansard weist zurück auf das einzige bekannte französische Karnevalsstück aus dem Mittelalter mit dem Titel *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux saint Pensard à l'encontre de Caresme, composé par le Prince de la Basoche d'Issouldun* – *Die harte und grausame Schlacht und der Friede des siegreichen heiligen Pensard gegen Caresme, geschrieben von dem Prinzen der Basoche von Issouldun*. Aus kirchlichen Aufzeichnungen wissen wir, dass das Stück 1485 in Tours aufgeführt wurde und in einem Manu-

4. Vgl. Martin Alonso: *Enciclopedia del idioma*, Madrid: Aguilar 1958; Juan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Bern: Francke 1954.

5. *Recueil de sermons joyeux*, Jelle Koopmans (Hg.), Genf: Droz 1988.

skript von 1490 überliefert ist.⁶ In diesem Karnevalsstück wird erzählt, dass der Magen geheiligt worden ist, ganz in der Tradition der *sermons joyeux*. Sogar Saint Pansard wird in der Einleitung des Stückes erwähnt, auch wenn er nicht an der Scheinschlacht teilnimmt, die im Text selbst im Detail beschrieben wird. Charnau (Fleisch) ruft seine Anhänger und Ratgeber mit Spottnamen an, die von Nahrungsmitteln und Personen aus dem Nahrungsmittelgewerbe usw. abgeleitet sind und die in der Schlacht gegen Caresme und seine Anhänger kämpfen.

Dieses Stück steht in einer langen Tradition von Theaterstücken, Gedichten, Schwänken und Gemälden seit dem 13. Jahrhundert, die den Streit zwischen dem Karneval auf der einen und der Fastenzeit auf der anderen Seite aufführen, erzählen und darstellen. In Juan Ruiz' *Libro de Buen Amor* (ca. 1330) ist Karneval durch Don Carnal ersetzt, der mit seinen *food soldiers* – »Fuß- und Futtersoldaten« (angefangen bei Hennen und Rebhühnern über Hammelrippchen und Schweinebeinen, bis hin zu ganzen Schinken und gebratenen Käsen) gegen Santa (oder Doña) Quaresma und ihre Fastentruppen kämpft. Schließlich wird er mit allen seinen Männern in der Nacht nach Faschingsdienstag geschlagen, während sie stockbetrunken, vollgefressen und hundemüde sind.⁷ Zwanzig Texte, die sich mit dem Streit, dem Kampf oder der Schlacht zwischen den beiden Seiten befassen, sind aus dem Mittelalter überliefert.⁸ In den meisten Texten führt Karneval die Truppen an, aber er kann auch durch Yule (Weihnacht), Don Carnal, den griechischen Gott Bacchus, Mardi-Gras oder schließlich Saint Pansard unterstützt oder ersetzt werden.

Die verschiedenen allegorischen Personen üben in den verschiedenen Texten, in denen der Streit zwischen Karneval und Fastenzeit in unterschiedlichen Weisen thematisiert wird, dieselbe typologische Funktion aus. Die Texte können den Streit als Übergangsritual inszenieren, in dem auf die Karnevalszeit die Fastenzeit folgt, die wiederum von einer Art Kompromissperiode ab Ostern ersetzt wird. Oder das Thema kann als Kampf zwischen zwei Wertesystemen und Lebensprinzipien betrachtet werden, in dem Karneval – buchstäblich – die materiellen körperlichen Bedürfnisse (Karl Marx), das Lustprinzip (Sigmund Freud) und das Groteske (Michail Bachtin) verkörpert, wohingegen die Fastenzeit für geistig-religiöse Werte, eine asketische Lebensform und Normalität steht. Manchmal setzt sich Karneval durch

6. Vgl. Jean-Claude Aubailly: *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Age*, Paris, Genf: 1978.

7. Vgl. Juan Ruiz de l'Archipreste: *Libro de buen amor*, Raymond J. Willis (Hg.), Princeton: University Press 1972, S. 294–331.

8. Vgl. Martine Grinberg/Sam Kinser: »Les combats de Carnaval et de Carême«, in: *Annales ESC*, 38 (1983), S. 65–98.

(z.B. *De Caresme et de charnage*, Frankreich, 13. Jahrhundert) und manchmal trägt die Fastenzeit den Sieg davon (z.B. Juan Encina: *Segunda égloga de Antrueja, Carnal o Carnestolendas*, 1496), was kontextabhängig ist, je nachdem, ob dieser religiös oder säkular ist, moralistisch oder folkloristisch.

Es scheint offensichtlich, dass die Figur des Karnevals mit einem Wanst ausgestattet sein muss, aber seine explizite Erwähnung taucht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht auf. In dem französischen Karnevalsstück sitzt Charnau auf einem Fass und trägt »une grasse ceinture« – »einen fetten Gürtel«. Von einem moralistischen Standpunkt aus müssen die Kirchenvertreter alles verurteilen, was Karneval und alle seine Anhänger vertreten. In *Pantagruel* (1532), dessen Titel »grausamer Magen« bedeutet, spricht Rabelais vom *ventrem omnipotentem*, dem allmächtigen Bauch von Figuren wie Saint Pansard und Mardi-Gras. Hieronymus Bosch stellt *gula* (Völlerei) als dickbäuchigen Mann dar, der rittlings auf einem Fass sitzt, aus dem ein Strahl Wein oder Bier schießt (*Allegory of Gluttony and Luxury*, ca. 1490).

In Pieter Bruegels Gemälde *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (1559) ist Karneval ähnlich dargestellt: Er sitzt auf einem Fass, hat eine Pastete auf dem Kopf und einen Spieß mit Fleischstücken von Hähnchen, Lamm, usw. vor sich in der Hand. Ihm gegenüber sitzt eine lange, dünne Figur mit bläulichen Fastenkleidern und einem hohen Korb auf dem Kopf, sie sitzt auf einem Stuhl, der auf einem niederen Wagen steht, auf dem Brot und Brezeln verstreut herumliegen. In der Hand hält sie einen Ofenschieber mit drei kleinen Heringen.

Diese beiden Figuren bilden ein untrennbares Paar im Ensemble der Typen der *commedia dell'arte*, die im 16. Jahrhundert in Spanien sehr populär war. Ganassa ist die hoch gewachsene magere Figur während Bottarga breit und dick ist. Der *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) von Sancho de Muñon zufolge, wurde die karnevaleske Figur des Heiligen Panza am Faschingsdienstag von Studenten in Salamanca gefeiert, was »la fiesta de la panza« – »das Wanst-Fest« genannt wurde.⁹

Cervantes Roman ist tief verwurzelt in der Volkstradition des Mittelalters und Cervantes macht sich ihre Merkmale zu Nutze. Von der ersten Seite an wird Don Quixote als eine hochgewachsene, schmale und ausgezehnte Gestalt beschrieben – genau wie die Fastenfigur. Kurz nach der Einführung von Sancho Panza erhält der Leser auch genaue Informationen über sein Äußeres. In dem metafictionalen Kapitel neun des ersten Buches liefert der fiktive Erzähler detaillierte Informationen über die vermeintliche Titelseite von Cide Hamete Benengelis

9. Vgl. Augustin Redondo: *Otra manera de leer El Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia 1998, S. 191-203.

arabischem Manuskript. Neben dem kämpfenden Don Quixote und seinem Pferd Rosinante (das mit seiner knöchigen und ausgemergelten Gestalt ein genaues Abbild seines Herrn ist) sehen wir Sancho Panza, der einen Esel am Halfter hält. Unter dem Bild wird auf seinen Namen »Sancho Zancas« hingewiesen, aber man erfährt, dass er auch »Panza« gerufen wird. Die Erklärungen seiner Namen werden aus dem Bild deutlich, das einen stämmigen Bauern mit einem riesigen Bauch und dünnen Beinen zeigt. Anders ausgedrückt: Sancho wird komplett von seinem *Bauch* beherrscht – ein wahrhaftiger Nachkomme Karnevals, Don Carnals, Saint Pansards usw.

Don Quixote stellt das edle ritterliche Verhalten in den Mittelpunkt, die Kämpfe gegen feindliche Ritter und die Verteidigung von Frauen und Kindern. Die Ehre, während eines ganzen Monats nichts zu essen, ist dabei Teil des ritterlichen Lebens (I/10). Sancho Panza hingegen ist in erster Linie mit den Bedürfnissen seines Magens beschäftigt. Anstatt der Geschichte des Schäfers zuzuhören – wie es Don Quixote tut – nimmt Sancho seine Pastete und wandert zur anderen Seite des Flusses, da er beabsichtigt, wie er erklärt, in den nächsten Tagen übermäßig viel zu essen. Er rechtfertigt dies damit, dass Don Quixote ihm aufgetragen habe, zu essen, bis seine Augen herausspringen (I/50).

Cervantes übernimmt und wiederholt nicht nur die traditionelle Dichotomie von Karneval und Fasten. Er reinterpretiert und überarbeitet das traditionelle Paar, damit es in seine viel komplexere, moderne und realistische Weltanschauung passt.

Redondo sieht in Don Quixote eine Parallele zur Fastenfigur, aber obwohl es einen unbestrittenen Einfluss der Schlachten zwischen Karneval und Fasten gibt, ist Don Quixote in wesentlichen Aspekten verschieden. Vergleicht man ihn etwa mit Juan Ruiz' Donna Quaresma oder Bruegels Fastenfigur, die sich in einem religiösen, moralistischen Kontext bewegen, ist Don Quixote völlig *säkularisiert*. Er repräsentiert Abstinenz und Askese, aber in keinem religiösen Sinn. Ganz im Gegenteil parodiert seine Lebensweise den ritterlichen Wertekodex aus den überlieferten mittelalterlichen Romanzen, was in zahlreichen Interpretationen gezeigt wurde.

Weder Don Quixote noch Sancho Panza werden als allegorische Figuren der mittelalterlichen Tradition dargestellt. Es stimmt zwar, dass Don Quixote einen äußerst kleinen und zurückentwickelten Magen hat, aber nichtsdestotrotz muss er essen, und er isst keine ausgesprochene Fastennahrung. Es stimmt, dass Sanchos oberstes Anliegen vor allem anderen im Essen, Trinken und Schlafen liegt, aber er kann nicht einfach auf seine körperlichen Bedürfnisse reduziert werden (und im Gegensatz zur Tradition des Karnevals erfährt man nichts über sein Sexualleben). Sancho ist ein gewöhnlicher Bauer aus dem wirklichen Leben, arm aber gerecht, nicht zu klug, aber auf seine eigene Weise schlau, vernünftig und pragmatisch, aber auch unvernünftig und

folgsam, mit gesundem Menschenverstand im Gegensatz zu Don Quixotes phantastischen Ideen, auch wenn er selbst ebenso manchmal davon träumt, ein wenig Glück zu haben.

Von Anfang an besteht Sanchos Motivation, dem Ritter Don Quixote als dessen Schildknappe zu folgen, in dem Versprechen seines Herrn, ihn eines Tages zum Gouverneur einer Insel zu ernennen. Dies erfüllt sich schließlich auf Grund von Don Quixotes Bittgesuchen und der Inszenierung des Herzogs und der Herzogin. Wie Redondo zeigt, ist dies im Wesentlichen eine karnevaleske Geschichte.¹⁰

Sancho wird auf dieselbe Weise gekrönt wie die Karnevalskönige zur Fastnacht im Spätmittelalter oder wie die Kinderbischöfe, die zur Weihnachtszeit auserwählt wurden. Diese Zeiträume bildeten eine durchgehende Phase säkularer Aktivitäten und Feste, die am 2. Weihnachtsfeiertag begannen und bis zum Aschermittwoch dauerten. An Weihnachten und Karneval wurden die Obrigkeiten herausgefordert, die Hierarchie wurde umgekehrt und soziale und moralische Normen außer Kraft gesetzt. Aus Sicht der säkularen wie der religiösen herrschenden Schichten heißt das, dass die Welt zum *mundus inversus* auf den Kopf gestellt wurde. Aus der Perspektive des Volkes kann dies jedoch als eine Möglichkeit gesehen werden, den Traum einer gerechteren Gesellschaft zu verwirklichen – zumindest für eine kurze Zeit.

Sanchos Insel trägt den Namen Barataria, abgeleitet von »baratar« – tauschen, aber es gibt noch eine weitere Konnotation, die in diesem Namen steckt, nämlich »barato«, was »billig« bedeutet.¹¹ Es gibt im Roman einen indirekten Bezug zur Karnevalswoche, als man erfährt, dass Sanchos Herrschaft sieben Tage dauert (II/53): Sanchos Herrschaft ist eine Parodie der karnevalesken Herrschaft. Sancho selbst wird als Statthalter herausgeputzt und das ganze Geschehen ist der Karnevalstradition des Verkleidens und Aufführens entsprechend inszeniert.

Während seiner Herrschaft muss Sancho seine Pflichten erfüllen. Den Karnevalsbräuchen entsprechend muss er in verschiedenen Spottprozessen urteilen (II/45) in denen er einfach seinen gesunden Menschenverstand benutzt. Seine Entscheidungen in den drei Fällen bewirken, dass die Leute ihn mit dem weisen Salomon vergleichen. Im Spätmittelalter wurde in ganz Europa eine Legende von Salomon und dem Bauern Morolf erzählt, in der es Morolf gelang, den weisen König dem Gelächter der Leute auszuliefern und sich in einer Spottdebatte durchzusetzen. Das Thema wurde von Hans Folz in dem deutschen Karnevalsstück *Das Spiel von dem König Salomon und dem Bauern Mar-*

10. Vgl. ders.: »La tradition carnavalesque. Cervantes, Don Quixote ou l'invention du roman moderne«, in: *Magazine littéraire* 358 (1997), S. 48–50.

11. Vgl. ders.: *Otra manera de leer El Quijote*, S. 453–73.

kolf (1490) aufgeführt.¹² Sanchos bäuerliche Weisheit und sein gesunder Menschenverstand versetzen ihn in diese Tradition und überbieten das traditionelle Bild des dummen, törichten und einfältigen Bauern. Diese Episode fügt der Darstellung der Figur Sanchos wichtige Feinheiten hinzu. Zur gleichen Zeit gibt Cervantes den zeitgenössischen Hof dem Gelächter preis.

Sancho verspricht sich von der Insel ein Schlaraffenland, in dem er Essen und Trinken in Hülle und Fülle genießen kann und Erholung findet, wann immer er will, doch er wird schwer enttäuscht. Nach seinen Urteilssprüchen wird er in seinem Palast an das Ende des Tisches gesetzt, wo eine Menge Gerichte zum Verzehr bereitstehen. Doch jedes Mal, wenn er mit dem Essen beginnen will, werden die Gerichte auf Befehl seines Arztes weggetragen, der ihm verbietet, einen Gang nach dem anderen zu verspeisen. Der Arzt bezieht sich auf Hippokrates und die vier Temperamente, während Sancho immer verzweifelter wird. Dieser Widerspruch von einem Land des Überflusses, in dem er beinahe nichts essen darf, veranlasst ihn, von seinem Amt zurückzutreten. Der Arzt übernimmt den Standpunkt des Fastens, weswegen Sancho sich nicht zu Hause fühlt. In der siebten Nacht liegt er schlaflos auf seinem Bett, ermüdet vom Richten und Herrschen, hungrig und durstig, und so beschließt er, die Insel zu verlassen. Diese abermalige Umkehrung des Karnevalsgedankens dient auf der einen Seite dazu, die Ärzte und ihre Diäten lächerlich zu machen und auf der anderen Seite dazu, den Bauern zu sagen, sie sollen da bleiben, wo sie sind.

Rabelais bietet eine Parallele dazu in seinem *Quart livre* (1548), in dem Pantagruel auf der Insel Tapinois landet, auf der *Caresmeprenant* regiert. Sein Name bedeutete ursprünglich »der Beginn der Fastenzeit«, änderte jedoch im 16. Jahrhundert seine Bedeutung in »Fastnacht«. Er wird einerseits als Fischesser beschrieben (gemäß des Fastens) und andererseits als Protagonist des Karneval mit einem Bauch so dick wie ein Fass (31. Kapitel). Rabelais spielt ein Spiel, in dem er die gewöhnliche Art, Karneval und Fasten gegenüberzustellen, durcheinander bringt.¹³

In ähnlicher Weise hält sich auch Cervantes nicht an die bekannten Muster. Er formuliert die Vorstellungen des Volkes auf neue Weise, und passt sie seinem eigenen fiktionalen Universum an. Er weicht von der Tradition ab, um einen neuen realistischen Roman zu entwickeln, in dem die phantastischen Elemente ihren Platz nicht in einer metaphysischen Welt, sondern in den Köpfen der Figuren haben.

12. Vgl. *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Dieter Wuttke (Hg.), Stuttgart: Reclam 1978.

13. Vgl. Samuel Kinser: *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1990.

Die komplexe Handlungsstruktur und die vielschichtiger strukturierten Figuren deuten auf eine höher entwickelte und kompliziertere Gesellschaft hin. Gewöhnlicherweise schildern die Interpretationen den Roman als Geschichte des Wahnsinns eines Mannes, der durch einen Konflikt mit der Realität und der Gesellschaft zahlreiche Probleme für sich selbst und für seinen treuen Diener schafft. Aber dies ist weniger als die Hälfte dessen, was der Roman vermittelt. Tatsächlich ist Don Quixote in der Lage, seine Umwelt zu beeinflussen, um sie seinen Ideen und Vorstellungen anzupassen. Sancho Panza ist in verschiedener Hinsicht sein bodenständiges Gegenstück, aber er ist dennoch gewillt, seine Rolle in Don Quixotes *theatrum mundi* zu spielen. Als er von Don Quixotes Ideen angesteckt wird, ist es seine Frau, die ihm als Gegenstück mit gesundem Menschenverstand dient. Aber als Sancho zum Gouverneur ernannt wird, gibt selbst sie sich ihren Träumen vom sozialen Aufstieg hin. Der Friseur, der Pastor und der Student treten an verschiedenen Stellen auf, um Don Quixote von seinem Wahnsinn zu überzeugen, doch eigentlich sind sie in seine Spielzüge verwickelt. Der Herzog und die Herzogin spielen seinen Vorstellungen entsprechend mit. Der Wirt des Gasthauses beugt sich seinen Einfällen.

Don Quixote gelingt es weitgehend, die Welt seinem Geist anzupassen. Seine allerletzte Wandlung direkt vor seinem Tod (und wenige Seiten vor dem Ende des Romans), in der er seinen alten Namen *Quejana* wieder annimmt, stellt ein bekanntes Verfahren dar, eine amoralische Geschichte mit einer Art Pseudoentschuldigung zu beenden, in der alle Ereignisse als eine negative Didaxe verstanden werden. Wir sollen von all den falschen Vorstellungen lernen. Meines Erachtens muss dieses Ende in einem parodistischen Licht interpretiert werden, wie auch der übrige Roman.

Sancho Panza wird zwar von Don Quixote überzeugt, ihm und seinen Ideen zu folgen und Gouverneur zu werden, doch in Sanchos Konflikt zwischen den Vorstellungen seines Herrn und den Forderungen seines eigenen Magens *siegt der Magen!*

Leif Søndergaard

Aus dem Englischen von Martin Moll

Becketts Fußzeug

»Allons-y. *Ils ne bougent pas.*« – »Gehen wir! *Sie gehen nicht von der Stelle.*«¹ Die Gehbehinderung scheint das zentrale Motiv zu sein in Becketts *En attendant Godot*. Gleich zweimal an entscheidender Stelle – jeweils am Ende des ersten und des zweiten Aktes – findet sich die klar geäußerte Intention, sich fortzubewegen, die von einer offensichtlichen Immobilität konterkariert wird. Was immer die Gründe für dieses Problem sein mögen, es liegt auch an den Füßen. Estragon hat von Anfang an einen schmerzenden Fuß. Ironisch und bitter antwortet er auf Vladimirs mitfühlende Nachfrage: »Il me demande si j'ai eu mal!« – »Weh! Er fragt mich, ob mir was weh tat!«² Diese Schmerzen ergeben den Sinn bzw. die Erläuterung für das Eingangsbild des Dramas, den auf der Erde sitzenden Estragon, der sich mit großer Anstrengung und zunächst vergeblich bemüht, seinen Schuh auszuziehen. Über diese rein physische Aktion entwickelt sich der Anfang des Gesprächs mit dem dazukommenden Vladimir. Eines der ersten Ergebnisse aus diesem Gespräch ist die Feststellung, dass die Schmerzen im Fuß nicht durch den Schuh verursacht werden, sondern durch den Fuß selber. Es findet sich trotz intensiven Schüttelns kein Stein oder anderer Gegenstand im Schuh, der die Beschwerden verursacht haben könnte. Aus diesem Befund zieht Vladimir eine Erkenntnis, die er als moralische Weisheit formuliert: »Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable.« – »So ist der Mensch nun mal: er schimpft auf seinen Schuh, und dabei hat sein Fuß schuld.«³ Der Mensch ist wesentlich durch den Irrtum bestimmt, wenn er den Begleitumstand mit der wahren Ursache verwechselt. Entsprechend beginnt jetzt aber auch der vom Schuh befreite Fuß anzuschwellen: »Il enfle.«

Vladimir hat weniger gravierende Fortbewegungsprobleme, aber er hat sie offenbar auch. Wahrscheinlich ist er von der Nachtruhe noch etwas steif und erscheint daher unbeholfen staksend bei seinem ersten Auftritt: »VLADIMIR *s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*: [...]« Diese »kurzen, steifen Schritte« – wie Elmar Tophoven übersetzt – bei leicht gespreizten Beinen ergeben nicht nur das realistische Bild eines Mannes, der sich gerade von einem vielleicht etwas kühlen Nachtlager erhoben hat, sondern stellen auch eine Anspielung

1. Samuel Beckett: *Warten auf Godot/En attendant Godot/Waiting for Godot*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, Übertragung von Elmar Tophoven, (11. Auflage) (*En attendant Godot* 1952), S. 138-139, 232-233.

2. Ebd., S. 30-31.

3. Ebd., S. 32-33.

auf die manierierte Gehweise der Filmfigur des Tramp dar, wie Charles Chaplin sie 1924 in *Gold Rush* oder 1936 in *Modern Times* kreiert hat. Dieses zitierende Vorgehen in Becketts Werken ist von der Forschung immer wieder festgestellt worden. Auch für *En attendant Godot* schreibt Joachim Kaiser schon im Vorwort zur Ausgabe von 1971: »Natürlich: das Stück schleppt Anspielungen, Ortsnamen, Theologica, Bildungsreste mit.« Am Anfang von *En attendant Godot* ergibt dieses Zitat des Tramps einen komischen Effekt, der durch weitere Slapstick-Elemente wie das Spielen mit dem Hut oder den schnellen Schlagabtausch des Dialogs ergänzt wird.

Estragon gelingt es schließlich, sich vom Schuh zu befreien. Das zentrale Bild in *Gold Rush* ist der gekochte Schuh, den die Hauptfigur mangels anderweitiger Alimentationsmöglichkeiten zu verzehren hat, und zwar zur Steigerung der Komik in der korrekten Manier bürgerlicher Tischsitten mit Messer und Gabel. Die skurrile Mahlzeit, die genießerisch vom hungernden Charlie verspeist wird, gibt dem schäbigen Fußzeug makabre Prominenz. Das ebenso nachhaltige Schlussbild von *Modern Times* ist die Landstraße, auf der die Hauptfigur mit ihrer Begleiterin symbolträchtig in die Ferne marschiert, wobei der watscheln-de Gang von der Komik in die Sentimentalität umschlägt, wenn das ungleiche Paar in der Distanz immer kleiner wird. In dieser sozial- und gesellschaftskritischen Tragikomödie droht der Mensch im Räderwerk der modernen Technik verloren zu gehen. Sowohl das Bild der Landstraße und Elemente der Kleidung – Hut, abgetragener Anzug und schäbige Schuhe oder Stiefel – wie eben auch die markante Fortbewegungsweise Chaplins, die zwar keine direkte körperliche Behinderung, aber auch keine besondere Agilität erkennen lässt, stellen eine starke visuelle Bindung von Chaplins Filmen zu Becketts Bühnenbild, Figurenzeichnung und Requisiten her. Eine naive Unbeholfenheit, die komisch und rührend zugleich wirkt, gehört zum Wirkpotential von Film und Drama gleichermaßen. Von visuellen und körperlichen Elementen ausgehend wird aber auch die metaphysische Dimension einer weiterführenden Bedeutungsebene affiziert. Der komische Körper ist ein entscheidender Aspekt in dieser Motivverkettung über die Gattungsgrenzen von Drama und Film hinweg.

Über den vom Schuh befreiten Fuß bemerkt Estragon: »Il enfle.« Wörtlich übersetzt ins Altgriechische ist das Wort für »geschwollenen Fuß« oder »Schwellfuß« *Oidipus*. Mit diesem Hinweis auf das klassische Vorbild scheint sich eine tragische Dimension für die beiden Landstreicher Becketts zu eröffnen. Doch die Gehbehinderung basiert bei Estragon natürlich nicht auf einer durchtrennten Achillessehne. Solche Grausamkeiten einer antiken Familienplanung werden in *En attendant Godot* nicht entfaltet, obwohl die Erörterung des Kreuzigungstodes der beiden Schächer durchaus in diesem Kontext zu verstehen ist.

Clumpfuß und Humpelbein sind auch aus der Komödientradi-

tion durchaus als Wirkpotential für die Publikumserheiterung tradiert. Doch nicht diese komische Seite körperlicher Gebrechen soll hier weiter ausgeführt werden. Vielmehr soll zunächst noch auf einen anderen Bedeutungszusammenhang der europäischen Literatur hingewiesen werden: Durch eine angeborene Fußdeformation war es Lord Byron als romantischer Versatzfigur von Melancholie und Weltschmerz nicht möglich, sich an der soeben in Mode kommenden Tanzbelustigung des Wiener Walzers zu beteiligen. Gerade wo das leichte, elegante und schwerelose Dahinschweben für dieses neue Tanzvergnügen konstitutiv wird, gerät eine Gehbehinderung zum komischen Effekt. Bei derberen Tänzen mag die Körperdeformation überspielbar sein, beim Walzer nicht. Somit basiert ein entscheidender Aspekt der romantisch-melancholischen Verzichtshaltung auf dem Bestreben nach Eleganz des Ausdrucks: Der komische Körper wird negiert, die Körperkomik aus dem romantischen Weltbild ausgeklammert. Wo Don Juan in die Nähe des ›komischen Helden‹ gelangt, ist es die Eile seiner Reise, die beschleunigte Fortbewegung, die erheiternd wirkt:

»But Juan posted on through Mannheim, Bonn,
Which Drachenfels frowns over like a spectre
Of the good feudal times for ever gone,
On which I have not time just now to lecture.«⁴

Im Galopp reist er als Gesandter der Zarin durch Europa, so dass dem Erzähler keine Zeit zur Landschaftsbeschreibung bleibt. Das ist das Gegenteil von der Gehbehinderung. In den frühen Kommentaren wird dieses Gedicht u.a. als »the principal comic production of Lord Byron« – »die wichtigste komische Produktion von Lord Byron« und als »gay and lively and a little loose« – »fröhlich, lebendig und ein wenig ungebunden« bezeichnet.

Im Kontrast dazu stellen Vladimir und Estragon Derbheit und Komik in den Vordergrund ihres Auftretens. »*Geste vers ses haillons*« – »auf seine Lumpen deutend« beschreibt das schäbige Erscheinungsbild der beiden Gestalten. Der offene Hosenschlitz, der Harndrang und das »Auslüften« – wie Elmar Tophoven übersetzt – der vom Schuh befreiten Zehen belegen die kreatürliche Derbheit bis hin zur Unappetitlichkeit – eher noch als zu Erotik und Obszönität. Die Facetten einer Körperlichkeit sind in ihrem angestrebten Realismus mit den Kategorien von Komik und Tragik schwer beschreibbar, weisen aber dennoch gerade auf das Widerspiel dieser Koordinaten einer Dramenklassifizierung hin.

4. George Gordon Lord Byron: *Don Juan*, in: V. de Sola Pinto (Hg.): *Byron's Poems*, 3 Bde., London, New York: Dent & Dutton 1963, Bd. 3, 10. Gesang LXII.

Gehbehinderung als gewöhnliche Alltagsbeschwerde oder als Altersgebrechen, aber auch verursacht durch angeborene oder grausam zugefügte Fußdeformation erscheint in vielen Varianten in der Literatur und auf der Bühne. Ein sehr spezieller Aspekt ist die Gehbehinderung als Folge von Folterung. Dieses Motiv, unmittelbar innerhalb der komischen Tradition, findet sich in Marc Normans und Tom Stoppards Drehbuch von *Shakespeare in Love*. Die ganze Grausamkeit der Shakespeare-Zeit spiegelt sich in der Folterszene des Anfangs: »HENSLOWE'S boots are an fire. He ist pinioned in a chair, with his feet stuck out over the hot coals of a fire burning in a brazier.«⁵ – »Henslows Stiefel brennen. Er wird auf einem Stuhl festgehalten, und seine Füße hängen über den heißen Kohlen eines brennenden Feuers auf einem Grillrost.« Henslowes gellende Schreie sind die ersten Lautäußerungen in der Eingangsbeschreibung des Drehbuchs. Die Folterung erweist sich als zeittypisches Gebaren elisabethanischer Schuldeneintreibung. Da Henslowe jedoch gezwungenermaßen seinem Peiniger Hugh Fennyman ein für diesen lukratives Theatergeschäft vorschlägt, geht die Folterung letztlich glimpflicher aus, als es zunächst den Anschein hat. Um dieses Geschäft in Gang zu bringen, sucht Henslowe Shakespeare auf, der jedoch unter einer Schreibblockade leidet und daher, verfolgt von Henslowe, einen Psychiater aufsucht. Auf dem Weg dorthin durchquert Shakespeare das pulsierende Leben der elisabethanischen Metropole, und die Kamera erhält Gelegenheit, Genrebilder des Londoner Treibens und einer ubiquitären Geschäftigkeit von Handel und Wandel einzufangen.

Der verwundete und daher gehbehinderte Theaterbesitzer kann den absichtlich schnell ausschreitenden Dichter nicht im gleichen Tempo begleiten, sondern bleibt immer wieder mit schmerzenden Füßen zurück. Die existenzielle Not des Geschäftsmannes äußert sich in seinem behinderten Gang. Das Geschäft hinkt dem Genie hinterher. Der gequälte Henslowe ist unfreiwillig komisch, seine Marter lässt in ihrer Drastik den Ernst der Verletzung in den Augen des Publikums zurücktreten. Folter wird zum Komödienmotiv, das Humpeln ist allenfalls grotesk. Während Shakespeare beim Psychiater Dr. Moth auf der Couch liegt, kühlt Henslowe seine wunden Füße in einer Pferdetranke. Dieser geschundene Körper entbehrt jeder Tragik.

Jeweils unterschiedliche Grade der Gehbehinderung kennzeichnen auch die Figuren in anderen Beckett-Dramen. Hamm in *Fin de partie* kann gar nicht gehen: Er sitzt im Rollstuhl. Clov dagegen ist ähnlich steifbeinig wie Vladimir am Anfang von *En attendant Godot*: »*Dé-marche raide et vacillante*.« In Becketts eigener englischer Übersetzung:

5. Marc Norman/Tom Stoppard: *Shakespeare in Love*, London: Faber 1999.

»Stiff, staggering walk.«⁶ Diese offensichtliche Behinderung oder eher Unbeholfenheit eines schwankenden Ganges hat zu der Feststellung geführt, dass Clov sich »automatenhaft bewegt.« Selbst der Mann in Hamms eingeschobener Erzählung kann nicht gehen, sondern bewegt sich aus Unterwürfigkeit und/oder Erschöpfung bäuchlings fort: »L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre.« – »Der Mann näherte sich langsam auf dem Bauche kriechend.«⁷ Winnie in *Oh les beaux jours* wird durch äußere Umstände am Gehen gehindert, weil sie im Hügel feststeckt. Ihr Partner Willie ist da beweglicher: Er kann zumindest noch krabbeln oder kriechen, wenn er am Dramenende vollständig sichtbar wird und »à quatre pattes« – »auf Händen und Knien«⁸ in die Bühnenmitte kommt. Die Reduktion der Fortbewegung ist eines der Themen dieser Stücke. Und doch endet dieses Stück mit Winnies »musical-box tune« – »Spieldosenmusik« in der Reminiszenz an beschwingte Walzermelodien und in einer Operettenseligkeit als dem Inbegriff eines leichten und eleganten Dahingleitens ohne physische Beschweris. Solche Walzerträume sind gerade in ihrer Situation verständlich. Völlige Immobilität bis zum Hals generiert die Sehnsucht nach vergangenen Tanzvergnügen umso nachhaltiger.

Im ersten Akt hatte die »bis über die Taille« eingegrabene Winnie zu dieser Spieldosenmelodie aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár sich noch im Walzertakt gewiegt: »Elle se balance au rythme.« – »Sie wiegt sich im Takt.«⁹ Am Ende ist sie unbeweglich, der Operettentitel wird für ihren Optimismus auch noch angesichts ihres gehunfähigen Begleiters umso anspielungsvoller. Katharine Worth bezieht die Endsituation der glücklichen Winnie noch detaillierter auf die Operettenshandlung:

[...] in the teeth of her handicaps, she continues to create her other world around her, her musical comedy world of perpetual romance where she is the merry widow and Willie a phlegmatic Count Danilo, hardly likely to be converted at the end of the play, as his prototype was, to the Merry Widow vision of sex as a thing of passion, faithful love, undying flames.¹⁰ – [...] angesichts ihrer Behinderungen fährt sie damit fort, sich ihre eigene Welt um sich zu schaffen, ihre Welt der Musik-Komödie der immerwährenden Ro-

6. Samuel Beckett: *Endspiel/Fin de partie/Endgame*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, Übertragung von Elmar Tophoven, (3. Auflage) (*Fin de partie* 1957), S. 8-9.

7. Ebd., S. 72-73.

8. Samuel Beckett: *Glückliche Tage/Happy days/Oh les beaux jours*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, Übertragung von Erika und Elmar Tophoven, (*Happy Days* 1961), S. 100-101.

9. Ebd., S. 60-61.

10. Katherine Worth: *Beckett the shape changer*, London: Routledge 1975, S. 197.

manze, in der sie die lustige Witwe spielt und Willie einen phlegmatischen Count Danilo, und es ist kaum wahrscheinlich, dass sie am Ende des Stückes wie ihr Vorbild von der Vorstellung in der *Lustigen Witwe* von Sex als einem Gegenstand der Leidenschaft, der treuen Liebe und unsterblichen Glut überzeugt wird.

Am Ende verharren die Beckett-Figuren – Vladimir und Estragon, Hamm und Clov, Winnie und Willie, Krapp – alle bewegungslos, gehunfähig. Jedes Mal ist es eine andere Variante derselben Situation. Über *Fin de partie* schreibt Christoph Menke: »Dass das Spiel zwischen Hamm und Clov kein Ende findet, liegt daher daran, dass keiner von beiden zu gewinnen vermag.«¹¹ In *Oh les beaux jours* schauen Winnie und Willie sich an und lassen den sentimental Liedtext nachklingen: »Tout dit, Gardez-moi/ Puisque je suis à vous./ It's true, it's true/ You love me so!« – »Er sagt klar:/ 's ist wahr, 's ist wahr,/ Du hast mich lieb!«¹² Gerade das Ende dieses Dramas hat Beckett immer wieder überarbeitet: »[...] altering in particular the scene of Willie's only front-of-mound appearance at the end of the play.«¹³ – »[...] insbesondere die Szene mit Willies Auftritt vor dem Hügel am Ende des Stückes.« Die Wirkung des Walzers als *antidote* gegen alle Tücken und Wirrnisse des Lebens bleibt jedoch bestehen. Das musikalisch gestaltete Dramenende unterstreicht die sentimentale Verbindung von Tanz und Liebe, indem es gleichzeitig ihren Illusionscharakter demonstriert.

Über diese Brücke erscheint auch wieder Byrons Klumpfuß als Gehbehinderung bzw. Tanzverhinderung in der Funktion eines literarhistorischen Motivechos *ex contrario*. Im Kontrast zur versöhnlichen Sentimentalität am Ende von *Oh les beaux jours* erscheint in Byrons Gedicht *The Waltz* die ganze Bitterkeit des vom sozialen Vergnügen Ausgeschlossenen. In der *invocatio* wird die korrekt apostrophierte Terpsichore als »Muse of the many-twinkling feet« bezeichnet. Die ausgedehnte Klimax reicht von »Imperial Waltz« über »Endearing Waltz« und »Seductive Waltz« bis zu »Voluptuous Waltz«:

Waltz – Waltz alone – both legs and arms demands,
 Liberal of feet, and lavish of her hands;
 Hands which may freely range in public sight
 Where ne'er before – but – pray ›put out the light!«¹⁴

11. Christoph Menke: »Der Stand des Streits. Literatur und Gesellschaft in Samuel Becketts *Endspiel*«, in: Hans-Dieter König (Hg.): *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 63-92; hier S. 69.

12. S. Beckett: *Glückliche Tage/Happy days/Oh les beaux jours*, S. 100-101.

13. James Knowlson (Hg.): *Happy Days. Samuel Beckett's Production Notebook*, London: Faber 1985, S. 13.

14. G.G. Lord Byron: *The Waltz*, in: *Byron's Poems*, Bd. 1, S. 295-302.

Das 1813 anonym publizierte Gedicht wird in der Byron-Biographik als »Satire« bezeichnet, »the fruit of long and acrimonious vigils in London ballrooms where he had observed the ›whirling propensities‹ of more agile friends«¹⁵ – als »Frucht eines langen und erbitterten nächtlichen Wachens in Londoner Ballsälen, in denen er die ›wirbelnden Drehungen‹ seiner beweglicheren Freunde beobachtet hatte.« Beckett belegt in *Oh les beaux jours*, dass die Beweglichkeit, *agility*, nicht unbedingt erforderlich ist für einen Walzergenuss. Dieser Tanz bietet über das sportliche Vergnügen hinaus auch musikalische Werte – und natürlich die Erinnerung an sehr viel Bewegung.

Auch Lucky in *En attendant Godot* war früher ein gewandter Tänzer, Pozzo erinnert sich: »Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait.« – »Früher tanzte er die Farandole, die Almée, den Branle, die Gigue, den Fandango und sogar den Hornpipe. Er sprang dabei.«¹⁶ In Becketts englischer Übersetzung steht diese Springfertigkeit für reine Lebensfreude. Der Walzer ist allerdings in Pozzos Aufzählung nicht dabei. Insgesamt handelt es sich um Volkstänze, die eine Mehrzahl von Akteuren verlangen und nicht für Solodarbietungen – wie Lucky sie dann vorführt – geeignet sind. Wie der Walzer stellen sie allerdings auch als Vergnügen und Zeitvertreib vor allem den sozialen Aspekt in den Vordergrund. Jetzt beherrscht Lucky lediglich noch den »Netztanz«, einen letzten, müden Rest früherer Beweglichkeit, der von Vladimir und Estragon in unbeholfener Imitation verspottet wird. Doch gerade in der Rückbezüglichkeit auf Luckys »Netztanz« liegt die für das Drama zentrale Bedeutung dieser Darbietung: »So the replications go on, just as everything in *Godot* goes on, making Lucky's dance central, visually and gesturally, to the play's structure and meaning.« – »Also gehen die Wiederholungen weiter, wie alles in *Godot* weiter geht, und stellen Luckys Tanz ins Zentrum der Struktur und der Bedeutung des Stückes, visuell wie gestisch.« Wie in *Oh les beaux jours* ist es die Erinnerung an vergangene Tänze, die die jetzt beschränkte Beweglichkeit aller Figuren noch zusätzlich unterstreicht.

Im Tanz scheint der Mensch sich in ästhetisch-zweckfreier Bewegung über sich selbst hinaus in den Zustand der Schwerelosigkeit zu erheben. In Luckys Tanz wird das Gegenteil erreicht. In der Bewegung des Tanzes misslingt nicht nur die Befreiung von der Schwerfälligkeit des Körpers. Die Bewegung pervertiert vielmehr, weil sich im Verlauf des Tanzes das Netz des Gefangenseins und der Ausweglosigkeit im-

15. Peter Quennell: *Byron. The Years of Fame/Byron in Italy*, London: Collins 1974, S. 119.

16. S. Beckett: *Warten auf Godot/En attendant Godot/Waiting for Godot*, S. 104-105.

mer enger zieht. Statt das Moment der spielerischen Befreiung zum Ausdruck zu bringen, wird dieser Tanz zum Topos einer aporetischen Situation. Auffällig ist die Abstufung eines behinderten bzw. verhinderten Ganges in gleich mehreren dramatischen Hauptwerken Becketts. Wie Winnie im Hügel stecken viele weitere Beckett-Figuren weitgehend bewegungsunfähig wie Nagg und Nell in Eimern und Gefäßen oder schleppen sich in der Mühsamkeit ihrer Fortbewegung bis in die Hörspiele. Der »*Sound of her dragging feet*« wird zum Charakteristikum der alten Mrs. Rooney in *All That Fall*. Und Martin Esslin macht aus diesem schleppenden Gang in seiner Paraphrase der Handlung dieses *radio play* »hardly able to move« – »nur schwer fähig zu gehen«.

In *Fin de partie* werden neben dem Gehen andere Möglichkeiten der Fortbewegung sowie alternative Beförderungsmittel erörtert. Hamm im Rollstuhl verlangt nach Fahrradrädern und erinnert sich, dass er früher unbedingt ein Fahrrad haben wollte: »Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une.« – »Als es noch Fahrräder gab, habe ich geweint, um eins zu bekommen.«¹⁷ Clov bewegt sich mühsam auf seinen Füßen fort, früher aber auch schon mal zu Pferde, Nagg und Nell schließlich verloren ihre Beine bei einem Fahrradunfall in den Ardennen auf dem Weg nach Sedan: »L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. *Ils rient.* – When we crashed on our tandem and lost our shanks. *They laugh heartily.*« – »An den Tandemunfall, bei dem wir unsere Haxen verloren. *Sie lachen.*«¹⁸ Der Unfall, der Verlust der Beine als Belustigung? Hier geht es darum, wie das Lachen der beiden Alten zu interpretieren ist. Wenn es kein Komödiennelement sein soll, wäre es als Sarkasmus immerhin auch im satirischen oder ironischen Kontext zu verstehen. Als komische Requisite tut das Tandem als Fortbewegungshilfe einer beschleunigten Bewegung allemal seinen Dienst. In der Imagination erzeugt das erinnerte »Strampeln« von Nagg und Nell als potenzierte Fortbewegung gegenüber Willies tatsächlich auf der Bühne sichtbarem »Krabbeln« durchaus vergleichbare Erheiterung in einem traurigen Kontext. Beide Fortbewegungsarten sind Kontorsionen eines normalen Bewegungsablaufes beim Gehen, Schreiten oder Laufen. So gesehen ist aber letztlich auch das Dahingleiten im Walzertakt – von Winnie auch nur imaginiert – keine normale Fortbewegungsart, sondern eine artifizielle Bewegung.

Zusätzlich ist der literaturgeschichtliche Zusammenhang von *Fin de partie* auch noch als Reminiszenz an Becketts eigene Jugendzeit im Auge zu behalten. E.M. Forster und Virginia Woolf gestehen dem Fahrrad einen prominenten Platz in ihren Romanen und ihrem Leben

17. Ders.: *Endspiel/Fin de partie/Endgame*, S. 18-19.

18. Ebd., S. 28-29.

zu: »The bicycle represented the freshness and clarity of youth.«¹⁹ – »Das Fahrrad stellt die jugendliche Frische und Klarheit dar.« Das Fahrrad ist zum »Fetisch« der Bloomsbury-Gruppe erklärt worden: »It also meant boldness and adventure.« – »Es bedeutet auch Mut und Abenteuer.« Vor diesem Hintergrund wirkt die Satire in Becketts Drama umso pointierter. Dass dieser Aspekt mitbedacht sein will, erhärtet sich auch aus den Kenntnissen über Becketts Biographie, in der dem Radfahren überaus positive Konnotationen zugemessen werden. James Knowlson berichtet über Becketts sportliche Freizeitbetätigung im Frankreich der 50er Jahre: »Most days he went for a lengthy walk before supper or cycled into La Ferté to buy food and drink.«²⁰ – »An den meisten Tagen ging er vor dem Abendessen lange spazieren oder fuhr mit dem Fahrrad nach La Ferté, um Lebensmittel und Getränke zu kaufen.« Das Wissen um Becketts eigene Sportlichkeit verleiht der im Drama kolportierten fiktiven Geschichte vom Tandemunfall in den Ardennen kalkulierte Plausibilität und macht sensibel für die implizite Komik dieses tragischen Ereignisses. Es entsteht eine sarkastisch-bittere Heiterkeit bei den Bühnenfiguren wie beim Publikum.

Sehr wohl gehen kann dagegen die Titelfigur in *Krapp's Last Tape*. Allerdings wirkt auch Krapp dabei fußkrank, denn seine Schuhe sind viel zu eng und lang: »*Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, verry narrow and pointed.*« – »Auffallendes Paar schmutzig-weißer Schnürstiefel, mindestens Größe 48, sehr eng und spitz.«²¹ Solcherart in seiner Fortbewegung behindert ergibt sich der »*Laborious walk*« des alten Mannes. Damit reiht er sich ein in die Serie von Vladimirs und Clovs staksigem Schreiten bzw. von Mrs. Rooneys mühsamem Schlurfen. Die Last des Schicksals, die Bürde des Lebens mag in diesen behinderten Gehbemühungen zum Ausdruck kommen. Gerade Krapps bemerkenswertes Fußzeug weist aber auch auf die Clownstradition und den Zirkuskontext der Beckett-Dramen hin. Krapp ist in seinem ganzen Auftreten mit so berühmten Vorbildern wie Charlie Rivel oder auch Charles Chaplin verglichen worden. Die manierierte Gangart unterstreicht die Autothematik der Aufführung: »*On se croirait au spectacle./Au cirque./Au music-hall./Au cirque.*« – »Man kommt sich vor wie im Theater./ Im Zirkus./ In der Musikhall./ Im Zirkus.« Diese schnelle Aufzählung ist Teil des schlagfertigen Dialogs in *En attendant*

19. Robert Poole: »Bloomsbury and Bicycles«, in: *English Literary History* 56 (1989), S. 951-966; hier S. 952.

20. James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury 1996, S. 390.

21. S. Beckett: *Das letzte Band/La dernière bande/Krapp's Last Tape*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, Übertragung von Erika und Elmar Tophoven, (*Krapp's Last Tape* 1959), S. 51, 9.

Godot. Sie beschreibt aber auch den Gesamtkontext, in dem Beckett seine Dramen sieht.

Martin Brunkhorst

Der Körper im Dreck

Se tailler un royaume, au milieu de la merde universelle, puis chier dessus, ça c'était bien de moi. – Sich ein Königreich schaffen inmitten der allgemeinen Scheiße und dann darauf scheißen, das passte so recht zu mir.¹

Samuel Beckett hat der Vorstellung, dass ein menschlicher Körper im Dreck sitzt oder liegt, einen satirischen und einen tieferen philosophischen Sinn² gegeben. Er konnte für seine Gestaltung nicht allein an eine besondere literarische Tradition, sondern auch an die umgangssprachliche französische Redewendung »être dans la merde« – »im Dreck stecken«, anknüpfen, die bedeutet: »in Not und Bedrängnis sein, wie das Fuhrwerk, das im Kot versunken ist und sich ohne fremde Hilfe nicht befreien kann«³. Der Fuhrmann selbst – er wäre denn ein Weiser – wird eine solche Situation als ärgerlich empfinden; ein Passant kann sie ironisch kommentieren. Ein Dichter versetzte sich kraft seiner allmächtigen Phantasie in die Rolle eines Gottes, versenkte eine bestimmte Gruppe seiner Mitmenschen in den Dreck, gab diesem den ebenso ehrwürdigen wie furchterregenden Namen Styx⁴, und be-

1. Samuel Beckett: »La Fin«; in: *Nouvelles et textes pour rien*, Paris: Minuit 1958, S. 71-112, hier S. 109. – Dt.: »Das Ende«, in: Ders.: *Werke*, Bd. 4: Erzählungen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 93-119, hier S. 117.

2. Zur Theorie der Kreativität vgl. Arthur Koestler: *The Act of Creation*, London, New York u.a.: Arkana 1989; ders.: *Der Mensch – Irläufer der Evolution*, aus dem Englischen von Jürgen Abel, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 129-192.

3. Lutz Röhrich: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg, Basel, Wien: Herder 1994, Bd. 1, S. 333.

4. »Anchisa generate, deum certissima proles,/ Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem,/ di cuius iurare timent et fallere numen.« – »Sohn des Anchises, echtester Sproß der Götter, du siehst des/ Klagestromes schleichende Flut und den stygischen Pfuhl, bei/ dessen Gottheit falsch zu schwören Götter sich fürchten.« So beginnt die Sibylle von Cumae, eine »hochbejahrte Prophetin«, ihre Beschreibung des Flusses in der Unterwelt. Vergil: *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch, in Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. u. übers. v. Johannes Götte. Mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, München, Zürich: Artemis 1983, VI, v. 322ff.

gründete die Bestrafung damit, dass sie einen schlechten Charakter be-
sessen, sich nämlich während ihres Lebens jähzornig oder träge ver-
halten hätten:

E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.
Lo buon maestro [d.i. Vergil] disse: »Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per certo credi
che sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest' acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo, dicon: »Tristi fummo
Ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
Portando dentro accidioso fummo:
Or ci attristiam ne la belletta negra«.
Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
ché dir nol posson con parola integra«.
– Und ich, der darauf bedacht war zu schauen,
sah schlammige Gestalten in dem Morast,
alle nackend, mit verzerrtem Gesicht.
Sie schlugen sich nicht nur mit den Händen,
sondern mit dem Kopf, der Brust und den Füßen,
zerrissen sich mit den Zähnen Fetzen um Fetzen.
Der edle Meister [d.i. Vergil] sagte: »Mein Sohn, jetzt siehst du
die Seelen derer, die der Zorn überwältigte,
und du sollst auch für gewiß halten,
dass unter dem Wasser noch Menschen sind, die stöhnen;
sie bringen das Wasser an der Oberfläche zum Brodeln,
wie dein Auge dir sagt, wohin es sich auch dreht.
Eingebettet im Lehm sprechen sie: »Traurig waren
wir in der holden Luft, die sich an der Sonne freut,
denn innen trugen wir trägen Qualm;
jetzt trauern wir in dem schwarzen Kot.«
Diese Hymne gurgeln sie in der Kehle,
denn sagen können sie es nicht mit heilem Wort.«⁵

5. Dante Alighieri: *Commedia*, Mailand: Mondadori 1991, Bd. 1: *Inferno*, VII, v. 109–126. – Dt.: *Die göttliche Komödie*. Übers. von Walter Naumann, kommentiert von Ferdinand Barth, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003; *Die Hölle*, VII.

Wenn der Dichter einen Erzähler⁶ sprechen, urteilen oder bestrafen lässt, als wäre dieser der allwissende und allmächtige Weltenschöpfer, so stoßen zwei miteinander »unvereinbare Verhaltenskodizes«⁷ zusammen; dieses Paradox hat Dante Alighieri sowohl auf ernsthaft moralisierende als auch auf komische, in diesem Fall verächtliche Weise untersucht: Die menschlichen Gestalten werden mit unmenschlich verzerrten Zügen, nackt und verschmutzt vorgeführt, sie verhalten sich wie Tiere, ihre Ausdrucksweise ist weder fromm noch schön.

Seit dem Zeitalter der Aufklärung ist es für die Dichter schwieriger geworden, ihre allmächtige Phantasie und damit die uneingeschränkt autoritäre Verfügung über ihre Erzählfiguren mit einer übermenschlichen, prästabilisierten sittlichen Ordnung zu legitimieren. Denn Pierre Bayle und Voltaire haben den Schöpfergott als einen bösen Tyrannen erscheinen lassen;⁸ Spinoza hat erkannt, »dass es im Naturzustande nichts gibt, was nach allgemeiner Übereinstimmung gut oder schlecht ist.«⁹ Nach Voltaire sind Gut und Böse nicht gemäß individuellen Gesinnungen, sondern gemäß ihrem Nutzen oder Schaden für die Gesellschaft zu beurteilen: »La vertu entre les hommes est un commerce de bienfaits« – »Die Tugend unter den Menschen ist ein Austausch von Wohltaten«; allerdings sei anzunehmen, dass ein übel veranlagter Mensch, »un très vilain homme«, auch Schlimmes anstellt, »car dans la société les défauts augmentent, et les bonnes qualités diminuent«¹⁰ – »denn in der Gesellschaft vermehren sich die Fehler und die guten Eigenschaften nehmen ab.«

Diese Desillusionierung der Menschen und die Entzauberung der Welt einerseits und der Fortschritt von Vernunft und Wissenschaft andererseits sind unwiderruflich und haben unser Wissen beträchtlich erweitert, sie haben aber auch – so folgerte Giacomo Leopardi¹¹ – das

6. Zur Theorie des literarischen Schreibens vgl. Klaus Weimar: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, München: Francke 1980.

7. A. Koestler: *Der Mensch – Irrläufer der Evolution*, S. 154, 155.

8. Vgl. Pierre Bayle: *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam 1720, Art. »Pauliciens«, »Manichéens«, »Sociniens«. Voltaire: *Épître à Uranie*, Ira O. Wade (Hg.), Publications of the Modern Language Association of America, XLVII, 1932.

9. *Ethica*, 37. Lehrsatz, Anm.; in: Spinoza: *Opera/Werke*. Lateinisch/Deutsch, Konrad Blumenstock (Hg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, Bd. 2, S. 439.

10. Voltaire: *Dictionnaire philosophique*, Julien Benda/Raymond Naves (Hg.), Paris: Garnier Frères 1954, Art. »Vertu«, S. 414.

11. Vgl. Peter Brockmeier: »Giacomo Leopardi: critique de la civilisation et autonomie esthétique«, in: Jean Bessière/Stéphane Michaud (Hg.): *La main hâtive des révolutions. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller*, Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle 2001, S. 15-33.

Prinzip des Lebens selbst zerstört; zu leben bedeutet für den Menschen wie für alle Lebewesen glücklich zu sein, nämlich das eigene Leben zu lieben und zu erhalten.¹² Der Mensch empfindet diesen Drang nach dem Glück – Eros oder Libido¹³ – als ein räumlich und zeitlich unbegrenztes Gefühl, das nicht befriedigt werden kann: Kein Genuss (»piacere«) währt ewig oder ist grenzenlos, »ma la natura delle cose porta che tutto esista limitatamente e tutto abbia confini, e sia circoscritto«¹⁴ – »sondern die Natur der Dinge bringt es mit sich, dass alles eingeschränkt existiert, alles Begrenzungen hat und abgemessen ist.« Die Erfüllung des Glücks bleibt also eine Illusion; der Mensch kann sie allein mit Hilfe der Phantasie, der »facoltà immaginativa«¹⁵, suchen. In dem berühmten Gedicht *A se stesso* (1835) vertrat Leopardi das »Gefühl der Nichtigkeit aller Dinge« gegen die Illusionsgläubigkeit der zeitgenössischen romantischen Dichter und »unser Verlangen nach einer Unendlichkeit, die wir nicht begreifen«, gegen die ebenso intolerante wie unbedachte Zerstörung der Illusionen oder der Phantasie durch die Philosophen der Aufklärung, die wegen mangelnder Lebenserfahrung der reinen Wahrheit, nämlich »der Unmöglichkeit, in dieser Welt glücklich zu sein«¹⁶, nicht ins Auge blicken. Aus dem Gedicht Leopardis hat Beckett zwei Verse in seinem Essay *Proust* (1931) zitiert, und die Aussage des Halbverses »e fango è il mondo« – »und Dreck ist die Welt« später allegorisch entfaltet.

Or poserai per sempre,
 Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
 In noi di cari inganni,
 Non che la speme, il desiderio è spento.
 Posa per sempre. Assai
 Palpitasti. Non val cosa nessuna
 I moti tuoi, nè di sospiri è degna
 La terra. Amaro e noia
 La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
 T'acqueta omai. Dispera

12. Vgl. Giacomo Leopardi: *Zibaldone di pensieri*, Francesco Flora (Hg.), 2 Bde., Mailand: Mondadori 1973, 3813f.; Bd. 2, S. 674f.

13. Vgl. G. Leopardi: *Zibaldone*, 2496; Bd. 1, S. 1497: »l'amor della felicità non è altro che il desiderio del piacere, e l'amor della felicità non è altro che l'amor proprio«. Vgl. Jean Laplanche/Jean-Baptiste Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.

14. G. Leopardi: *Zibaldone*, 165; Bd. 1, S. 182.

15. Ebd., 167, vgl. ff.; Bd. 1, 183/196.

16. Ebd., 140, 325/6, vgl. 216, 165; Bd. 1, S. 159, 292, 223, 181f.

L'ultima volta. Al gener nostro il fato
 Non donò che il morire. Omai disprezza
 Te, la natura, il brutto
 Poter che, ascoso, a comun danno impera,
 E l'infinita vanità del tutto.
 – Nun wirst du für immer Ruhe finden,
 mein müdes Herz. Der letzte Wahn zerging,
 den ich ewig glaubte. Er zerging. Ich fühle wohl,
 dass nicht nur die Hoffnung auf unsere süßen Täuschungen
 [sondern sogar] das Begehren erloschen ist.
 Ruhe für immer. Genug
 hast du geschlagen. Kein Ding ist
 deine Unruhe wert, noch ist die Erde
 der Seufzer würdig. Bitterkeit und Überdruß
 das Leben, nichts weiter; und Dreck ist die Welt.
 Gib dich zufrieden. Verzweifle
 ein letztes Mal. Unserem Geschlecht gab das Schicksal
 nur das Sterben. Nun verachte
 dich, die Natur, die gemeine
 Gewalt, die verborgen zu aller Verderben herrscht,
 und die unendliche Flüchtigkeit des Ganzen.¹⁷

Kraft der Vernunft hat das Ich alle Illusionen verloren und die Grenzen seiner selbst, seines Lebens und seines unendlichen Begehrens erkannt; damit sind auch die Objekte seiner Begierde, das Leben und die Welt wertlos, *schmutzig* geworden; das Ich, Ausdruck oder Bewusstsein der Natur, erkennt, dass es dem Tod, als furchtbarem, allmächtigen Geschick ausgeliefert ist. Ruhe und Vergessen des Ganzen (»Dispera/L'ultima volta«) geben allein das Dichten oder Schreiben, wie es der erste Vers verspricht und der letzte besiegelt.¹⁸

Samuel Beckett hat den Versuch unternommen, die Erzählfigur und später auch den Ich-Erzähler in *Dreck* aufzulösen, das heißt: in das »Gefühl der Nichtigkeit aller Dinge« einzubeziehen. Der Titelheld des Romans *Murphy* (1938) wird Pfleger im »Magdalen Mental Mercyseat« und kommt in seinem Zimmer durch eine Gasexplosion ums Leben; er hat verfügt, dass man seinen »Körper, meinen Geist und meine Seele« verbrennt, »in einen Papiersack« steckt und in der Toilette des Abbey

17. Giacomo Leopardi: *Canti e frammenti/Gesänge und Fragmente*. Italienisch/Deutsch, Helmut Endrulat/Gero Alfred Schwab (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1990, S. 192, Deutsch von P.B.

18. Vgl. G. Leopardi: *Zibaldone*, 4074; Bd. 2, S. 903: »Qualunque poesia o scrittura [...] esprime [...] un abbandono una noncuranza una negligenza una specie di dimenticanza d'ogni cosa.«

Theatre in Dublin hinunterspült; Cooper, ein Alkoholiker, wird mit der Entsorgung beauftragt, gerät in eine Kneipe, wo er »das Paket Asche« »zornig nach einem Mann [wirft], der ihn schwer beleidigt hatte«; die Staub gewordene Erzählfigur, eine Projektion des Erzähler-Ichs, wird von einem gemeinen Geschick missbraucht und schließlich mit dem übrigen Schmutz ausgefegt:

[The packet of ash] bounced, burst, off the wall on to the floor, where at once it became the object of much dribbling, passing, trapping, shooting, punching, heading and even some recognition from the gentleman's code. By closing time the body, mind and soul of Murphy were freely distributed over the floor of the saloon; and before another day-spring greyned the earth had been swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit. – [Das Paket Asche] flog an die Wand, platzte auf und prallte zurück auf den Fußboden, wo es dann der Gegenstand aller möglichen Fußtritte wurde. Es wurde gedribbelt, gestoppt, geschossen, geboxt, geköpft, und es wurde sogar als Rugby-Ball gehandhabt. Als die Polizeistunde schlug, waren Körper, Geist und Seele Murphys weit über den Fußboden der Kneipe verstreut; und ehe ein neuer Morgen über der Erde graute, wurden sie mit dem Sand, dem Bier, den Kippen, den Scherben, den Streichhölzern, der Spucke und dem Erbrochenen weggefeht.¹⁹

In dem Roman *Comment c'est* (1961) liegt der Ich-Erzähler keuchend »dans la boue« – »im Dreck«, und hört eine innere Stimme, die ihm sein Leben »vor Pim mit Pim nach Pim« erzählt.²⁰ Die Beschreibung körperlicher Bewegungen, die Benennung von »Gewissheiten« wie »Dreck«, »Dunkel«, »Sack«, »Büchsen«, »Stille«, »Einsamkeit«, Hinweise auf Appetit und Durst suggerieren eine ironisch provozierende, realistische Motivierung der Situation; aber in der ersten Zeile verweist die metatextuelle Reflexion: »ich zitiere« auf eine prinzipielle ästhetische Motivierung des Beschriebenen und seine übertragenen Bedeutungen. Über den »Dreck« ist zu lesen: »tiédeur de boue originelle noir impénétrable« – »Lauwärme des Erbdrecks undurchdringlich«.²¹ Das Erzähler-Ich wird im *Dasein* situiert und indem es versucht, sein Leben nachzuerzählen (»souvenirs je les dis comme je les entends les murmu-

19. Samuel Beckett: »Murphy«, in: Ders., *The collected Works*, New York: Grove Press 1970, S. 275. – Dt.: *Murphy*, aus dem Englischen von Elmar Tophoven, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 202; vgl. S. 198. Zur Anspielung auf den Atomismus eines Demokrit siehe Chris J. Ackerley: *Demented Particulars: The Annotated »Murphy«*, Tallahassee, Florida: Journal of Beckett Studies Books 1998, S. 211.

20. Zum Folgenden vgl. Peter Brockmeier: *Samuel Beckett*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 123–137.

21. Samuel Beckett: *Comment c'est*, Paris: Editions de Minuit 1961, S. 14; ders.: *Wie es ist*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 11.

res dans la boue«²² – »Erinnerungen, ich spreche sie wie ich sie höre, das Gemurmel im Dreck«) exemplifiziert es seine Idee über den »Zustand des Menschen«: »auch der erwachsene, wache Mensch [kann] nicht rein als bewußtes Selbst leben«, und es bleibt zumeist verborgen, »wie tief und wie weit die Physis des leibhaftigen Menschen in seine bewußte Existenz hineinreicht«.²³

Dante, Leopardi und Beckett haben das »bisoziative Muster«²⁴ menschlicher Körper im Dreck literarisch so gestaltet, dass ihre Texte sowohl aggressive, »selbstbehauptende Emotionen« – eine »Haha-Reaktion« – als auch »selbsttranszendierende Emotionen« – eine »Ah-Reaktion« – auslösen können;²⁵ sie erregen empörtes oder verächtliches Lachen und sie versuchen, die Grenzen des Ich vergessen zu lassen.

Peter Brockmeier

22. S. Beckett: *Comment c'est*, S. 9.

23. Karl Löwith: »Zu Heideggers Seinsfrage: Die Natur des Menschen und die Welt der Natur« (1969); in: Ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 8, Klaus Stichweh (Hg.), Stuttgart: Metzler 1984, S. 285f.

24. A. Koestler: *Der Mensch – Irrläufer der Evolution*, S. 154.

25. Ebd., S. 139, 165.

Die Sprachen des Komischen



Die Körpersprache der *commedia dell'arte*

Der Begriff *commedia dell'arte* (auch *commedia italiana* oder *commedia all'improvviso*) bezeichnet einen Aufführungsstil, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien aufkam,¹ in kürzester Zeit in ganz Europa bekannt wurde und erst im 18. Jahrhundert im Zuge der Theaterreformen von Aufklärern wie Carlo Goldoni, Denis Diderot und Gotthold E. Lessing von den Bühnen verschwand. Eine ununterbrochene Tradition hielt sich nur in Neapel, wo in den Theatern *San Carli-no*, *Fenice* u.a. auch während des 19. Jahrhunderts *pulcinellate* aufgeführt wurden.² Im 20. Jahrhundert gab es verschiedene Wiederbelebungsversuche, hinter denen entweder Reformabsichten standen, wie bei Karl Theodor Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Ariane Mnouchkine u.w., oder der Wunsch, den Stil einer bestimmten Epoche der *commedia* historisch getreu zu rekonstruieren. Dies gilt für Giorgio Strehlers *Servitore di due padroni*-Team (1947), dem Jacques Lecoq, Dario Fo und Marisa Flach angehörten,³ und für die Experimente des Theaterwissenschaftlers und *Avogaria*-Gründers Giovanni Poli in Venedig.

Zur Rekonstruktion der Körpersprache benutzt man historisches Bildmaterial – Stiche, Gemälde, Fresken, Porzellanfiguren usw. –, das Theaterpraktikern oft Dinge verrät, die Kunsthistoriker oder Philologen nicht wahrnehmen oder anders interpretieren. Natürlich werden solche Zeitdokumente nicht wie Aufführungs-Photos ausgewertet, weil sie wohl meistens erst nach der Aufführung entstanden sind und die

1. Das älteste bekannte Dokument zur *commedia dell'arte* (vom 25. Februar 1545) ist der Gründungs-Vertrag einer Schauspieler-Truppe unter der Leitung eines »ser Maphio ditto Zanini da Padova«. Vgl. Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom: Bulzoni 1991, S. XXXI.

2. Vgl. Laura Richards: »Un Pulcinella antico e moderno. Antonio Petito and the traditions of the Commedia dell'arte in Nineteenth Century Naples«, in: Christopher Cairns (Hg.): *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Lewiston, Queens-ton, Lampeter: Edwin Mellen 1989, S. 277-291.

3. Vgl. John Rudlin: *Commedia dell'Arte. An Actor's Handbook*, London, New York: Routledge 1994, S. 192.

Handschrift des Künstlers und den Stempel des Zeitgeschmacks tragen. So ist die Körpersprache der Figuren des *Recueil Fossard*, der berühmtesten Stichsammlung, durch die Brille eines Manieristen gesehen, jene der Typen in den *Balli di Sfessania* von Jacques Callot durch die eines barocken Karikaturisten. Das meiste, was der Zuschauer als typisch für die Körpersprache der *commedia dell'arte* wahrnimmt, hängt jedoch mit dem Gebrauch der Maske, der Ausbildung und dem Training der Schauspieler sowie der Methode der Rollenerarbeitung zusammen.

Wir wissen nicht, wer⁴ wo wann und warum zum ersten Mal Masken einsetzte. Wahrscheinlich geschah es im Zuge der Bestrebungen, das antike Theater zu rekonstruieren bzw. daran anzuknüpfen. Vielleicht wollte man die Aufführungspraxis der alten Griechen und Römer wiederbeleben, um den *commedie erudite* von Ariost, Bibbiena, Machiavelli, Alessandro Piccolomini und den »modernen« klassizistischen Tragödien eines Trissino oder Giral di Cinzio den entsprechenden Rahmen zu geben,⁵ vielleicht wollte man in bewusstem Gegensatz zum Gelehrten-Theater ein volkstümliches Theater mit Masken und Improvisation in der Art der oskischen *Atellanae* (3.-1. Jahrhundert v.Chr.) schaffen.⁶ Das Ergebnis der Bemühungen war jedenfalls ein Schauspielstil, der sich sowohl für improvisierte als auch zur Aufführung klassischer und moderner Stücke eignete.

Die Maske lässt den Kopf des Maskierten größer und seinen Körper unproportioniert erscheinen. Das muss durch Kothurne wie in der antiken Tragödie und weit ausladende Gestik ausgeglichen werden. Da die Maske die Mimik schluckt, muss jede Bewegung überdeutlich

4. In Frage kommen Leute aus dem universitären Milieu, dilettierende, junge Adelige (*compagnie della calza*) und *gente del mestiere*, zwischen denen es manchmal eine Zusammenarbeit und wohl auch einen Transfer von Wissen und Know-how gab. Vgl. F. Marotti/G. Romei: *Commedia*, S. XXXIV.

5. Die maßgebliche Referenz könnte das 4. Buch des *Onomastikon* von Julius Pollux gewesen sein, in dem von antiker Aufführungspraxis – Typen, Masken und ihrer Funktion – die Rede ist. Dieses griechische Lexikon aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts ins Lateinische übersetzt und von Perrucci in seinem Traktat *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso* ausgiebig zitiert. Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso*, [1699], Anton Giulio Bragaglia (Hg.), Florenz: Sansoni 1961.

6. Vgl. die Seite: »I modelli latini«, unter: *Progetto Plauto: L'Aulularia*, Istituto Leone XIII, <www.leonexiii.it/lavori/aulularia/originicommedia.html>, eingesehen am 23. April 2003; die Seite »La nascita e i primi generi« unter *Teatro romano*, <www.biblio-net.com/lett_cla/latina/teatro_romano.htm>, eingesehen am 23. April 2003; die Seite »Associazione culturale Compagnia Teatrale l'Atellana«, unter <members.xoom.virgilio.it/_XOOM/atellana/index.html>, eingesehen am 23. April 2003.

sein. Wegen der daraus resultierenden Präzision aller Gesten, Stellungen- und Richtungswechsel fiel im Zusammenhang mit Strehlers *Servitore* das Öfteren das Wort »Uhrwerk«. Die nicht maskierten, aber stark geschminkten Typen, d.h. die *Innamorati*, der *Cavaliere*, die *Cor-teggiana* und die *Servetta*, gleichen ihre Körpersprache jener der Kollegen an. Diese Art, sich zu bewegen, wurde auch dadurch gefördert, dass die *comici dell'arte* horizontale und vertikale Sprachbarrieren zu überwinden hatten: Jede Figur spricht einen anderen Dialekt, man spielte häufig im fremdsprachigen Ausland oder vor einem sozial gemischten Publikum.

Die Wirkung der Maske entfaltet sich nur in Verbindung mit der entsprechenden Körpersprache. Ein einfaches Wenden des Blicks, das im Film oder in naturalistischem Theater bereits signalisiert, dass der Schauspieler etwas wahrnimmt, wird in der *commedia dell'arte* durch eine Sequenz ruckartiger Bewegungen ersetzt: Wendung des Kopfes zur Reizquelle hin – Rückführung – neuerliche Wendung, bei der ein Halbkreis mit dem Kinn beschrieben wird. Wenn das Gesehene große Aufmerksamkeit verlangt, kann u.U. eine weitere Rückführung des Kopfes mit anschließendem Halbkreis des Kinns in Reizrichtung stattfinden, während die Arme in Gegenrichtung bewegt werden. Erst wenn dieses Ritual durchgespielt worden ist, dreht sich der Körper in Blickrichtung. Ebenfalls durch die Maske bedingt wird der *riporto*, eine tick-haft wiederholte Kontaktaufnahme mit dem Publikum nach jeder Bewegung und jedesmal, wenn ein neuer Gedanke gefasst wurde.⁷

Manche Bewegungsregeln hängen mit dem Aussehen der jeweiligen Maske zusammen. Masken mit geringem Relief (*maschere frontali*, z.B. *Arlecchino*) werden von vorn, Dreiviertel-Masken (*maschere laterali*, z.B. *Dottore*, *Pulcinella*) aus einem schrägen Blickwinkel, Masken mit großer Nase (*maschere molto prominenti*, z.B. *Zanni*, *Capitano*) am besten von der Seite präsentiert. Berücksichtigt wird auch, dass die Maske Kanten und unterschiedlich geneigte glatte Flächen hat,⁸ die beim Spiel in geschlossenen Räumen⁹ das Licht wie Facetten reflektieren. Diese Effekte werden durch Stakkatobewegungen von Kopf und Hals –

7. Vgl. Claudia Contin: »Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte«, in: *Prove di drammaturgia I*, 1-2 (1995), S. 45.

8. Vgl. C. Contin: »Viaggio«, S. 43-44.

9. Aufführungen fanden nicht nur auf öffentlichen Plätzen, sondern auch in gemieteten Theaterräumen statt, die Unabhängigkeit von Witterung und Jahreszeit garantierten. Im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts wurden zahlreiche Theater, nicht nur für die Fürsten, sondern auch für das Volk errichtet. Vgl. Ferdinando Taviani/Mirella Schino: *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florenz: La casa Usher 1982, S. 193-203, 359-360.

colpi di maschera – zur Geltung gebracht.¹⁰ Viele Masken sind zoomorph, etwa die berühmte Katzenmaske von Amleto Sartori, die Marcello Moretti als *Arlecchino* in der Strehler-Inszenierung des *Servitore* trug. Der Schauspieler sollte damit, wenn er z.B. Smeraldina den Hof macht, schmeicheln wie ein verliebter Kater. Der weibliche Harlekin Claudia Contin hingegen teilt mit dem als Rudiment ursprünglich vorhandener Bocks- bzw. Teufelshörner gedeutetem¹¹ Stirnbuckel ihrer Maske *Übersprungs*-Stöße aus. Ebenso stolziert der *Capitano* wie ein Hahn oder benimmt sich wie ein Bluthund, wenn die animalischen Züge der Maske dies nahelegen.¹²

Zu den von der Maske diktierten Marionettenbewegungen kommen verschiedene nicht mimetische Techniken aus der Pantomime wie deskriptives Verhalten (z.B. *Zannis* Simultan-Übersetzung der verbalen Prahlereien des *Capitano* ins Körperliche), konventionelle (oft obszöne) Gebärden, normiert-zeichenhafte Gestik (um Weinen zu signalisieren, gleiten z.B. beide Hände gegenläufig, Handrücken nach außen, vom Maskenrand bis in Nabelhöhe auf und ab, während die Daumen über Zeige- und Mittelfinger auf und abstreichen).¹³ Manche Bewegungen sind sogar antithetisch: So bewegt sich beim Seilziehen der Körper zum imaginären Seil, beim Klettern wandert der vorgestellte Baum nach unten. Je nach den Fähigkeiten der Schauspieler werden *lazzi* (komische Einlagen sprachlicher oder auch körperlicher Natur, wie Stolpern, Hinfallen, die pantomimische Jagd nach und der anschließende Verzehr einer Fliege usw.) und Akrobatik eingebaut (Radschlagen, *Salti*, auf Händen oder auf Stelzen Gehen, Balancieren, Jonglieren usw.). Das führte wohl dazu, dass man die schweren, antiken Vollmasken (z.B. *Atellanae*-Masken), die Sicht und Hörvermögen einschränken,¹⁴ durch leichte, lederne Halbmasken ersetzte, die bei akro-

10. Vgl. C. Contin: »Viaggio«, S. 45.

11. Bereits Anfang des 12. Jahrhunderts gab es einen Anführer der »Wilden Jagd« namens Hellequin oder Herlequin. Vgl. Karl Riha: *Commedia dell'arte. Mit den Figuren Maurice Sands*, Frankfurt/Main: Insel 1980, S. 29. In Dantes *Inferno* XXI, 118 gibt es ein Teufelchen namens Alichino.

12. Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1987, S. 27f. Ohne Verweis auf die Maske, im Zusammenhang mit Pastoralen und Sayrspielen. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 149.

13. Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, New York: Dover 1966, S. 35. Wie missverständlich normierte Gestik sein kann, sieht man daran, dass David Esrig (Hg.): *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte des Spektakels*. Nördlingen: Delphi 1985, S. 96f. »Arlequin soupirant« mit »Arlecchino sich kratzend« übersetzt.

14. Die von Dario Fo behauptete Megaphon-Wirkung antiker Masken und einer *Zanni*-Maske (D. Fo: *Manuale*, S. 34) habe ich nicht feststellen können. (Ich habe an der *Avogaria* die gleiche Sartori-Maske aus dem Fundus von Adriano Iurisevic benützt.) Auch

batischen Einlagen weniger behindern und Mund und Kinn als Zugeständnis an die neuzeitliche Sprechsituation (in Sälen und auf Marktplätzen ohne Amphitheater-Akustik) frei lassen.

Ungeachtet des Umstands, dass die *commedia dell'arte* heute erstaunlich gut erforscht ist, insistieren fast alle Publikationen zu dem Thema auf ungelösten Rätseln.¹⁵ Dabei liegt dem Mythos der italienischen Komödianten etwas höchst Prosaisches zugrunde: Professionalität – und dieser wiederum hartes Training in Techniken, die auch heute noch das Handwerkzeug des Schauspielers darstellen: Sprechen, Stimmbildung, Singen, Gedächtnistraining, Benehmensregeln, richtiges Gehen, Stehen, Sitzen und Fallen, Tanzen, Fechten usw.¹⁶ Das Publikum des Seicento reagierte wohl nicht zuletzt deshalb so begeistert, weil man Laienaufführungen gewöhnt war, die manchmal dem Theaterspiel der Handwerker in *A Midsummer Night's Dream* sehr nahe kamen.¹⁷ Die *arte* war sicher keine esoterische Kunst und wenn es so etwas wie ein »Geheimnis« gab, war das die dem *System* bzw. der *Methode* (um die Terminologie von Konstantin Stanislawskij und Lee Strasberg zu strapazieren) der *comici* zugrundeliegende Erkenntnis, dass der lebende Körper und die Psyche eine untrennbare Einheit bilden und dass Haltung, Gestik und Rhythmus ebenso auf Gefühle und Emotionen Einfluss haben wie umgekehrt.¹⁸ Daraus ergibt sich, dass der Schauspieler eine Rolle von der Emotion her angehen kann, die sich (bei Logozentrikern) auf Grund der Lektüre einstellt oder (als Stanislawskij- und Strasberg-Schüler) die Emotion durch die Beschwö-

der Fo-Schüler und Maskenmacher Antonio Fava leugnet die Megaphon-Wirkung. Bei Fava habe ich vier Wochen mit *Atellanae*-Masken gearbeitet.

15. Man denke nur an F. Taviani/M. Schino: *Il segreto* oder Roberto Tessari: *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Mailand: Mursia 1981-1989.

16. Siehe A. Perrucci: *Dell'arte*.

17. Die Ratschläge, die der Jurist, Dramatiker und Librettist, Regisseur und Schauspieler A. Perrucci in *Dell'arte* für nötig erachtet, spiegeln, wenn nicht *die*, so doch *eine* Realität der italienischen Komödie wider. Z.B. grundsätzlich von der Seite auftreten und nach hinten abgehen, um Auftretende nicht zu behindern (S. 140), immer vor Spielbeginn kontrollieren, ob die Requisiten an Ort und Stelle sind (S. 144), klarstellen, dass der Regisseur nichts zweimal sagt (S. 266), die Bühne so einrichten, dass niemand hinunterfällt (S. 143), sich den Ort der Handlung und die Namen merken, vor allem den eigenen (S. 265).

18. Vgl. Samy Molcho: *Körpersprache*, München: Mosaik 1983, S. 12, 63. Ders.: *Körpersprache als Dialog. Ganzheitliche Kommunikation in Beruf und Alltag*, München: Mosaik 1988, S. 24-26. Die Vorstellung von einer Leib-Seele-Einheit ist heute naturwissenschaftliches Gemeingut, und die Bioenergetik, eine psychotherapeutische Richtung, die seelische Störungen mittels Körperarbeit zu beheben versucht, basiert darauf.

rung einer physischen Situation, die einem als Metapher für die psychische Situation einfällt, zu erzeugen vermag.¹⁹ Der Körper sollte sich dann emotionskonform verhalten, was viele Körper nicht tun oder aber sie verhalten sich, wie sich eben der Körper des Schauspielers in der gegebenen Situation verhalten würde, nicht jedoch der des *personaggio*. Die *commedia dell'arte* entwickelt die Rolle vom vorgestellten körperlichen Erscheinungsbild der Figur her. Der Schauspieler nimmt ihre Haltung an, tut Dinge, wie sie sie täte, wird so im fremden Körper heimisch und stellt irgendwann fest, dass er fühlt, denkt und spricht wie die darzustellende Figur.²⁰ Verstärkend wirkt, dass das Personal der *commedia* ein System von Gegensatzpaaren darstellt, zwischen denen stereotype Spiele ablaufen – Spiele, wie sie die Systemtherapie kennt und die die *libri generici* (Anleitungsbücher) der Komödianten beschreiben. Verstärkend wirkt weiter, dass das Zusammenspiel improvisationsbedingt sehr reaktiv verläuft und schließlich, dass die Mitspieler auf die Körpersprache reagieren, so dass ein Rückkoppelungseffekt eintritt. Für illiterate, körperlich gehemmte oder solche Schauspieler, die eine Rolle spielen müssen, die nicht ihrem Typ entspricht, ist diese Form des Einstiegs die wahrscheinlich effektivste Methode. Die viel gerühmte Wandelbarkeit der *comici*, die bei Bedarf problemlos auch in anderen Rollenfächern einsetzbar waren,²¹ hängt zweifellos mit dieser Art des Rollenzugangs zusammen. Ein besonderes Bravourstück von Isabella Andreini war z.B. eine Wahnsinnszene, in der sie, der Reihe nach, die anderen Masken imitierte.²²

Was war und ist komisch am Bewegungs-Repertoire der *commedia dell'arte*? Der Zeitgenosse Perrucci erwähnt »lächerliche Gestik« (z.B. Hut Aufsetzen, Gehen, Laufen usw., erklärt aber nicht, wie man das komisch macht), »azzioni« (Handlungen wie mit dem eigenen Schatten oder gegen die Winde kämpfen), *lazzi* (z.B. Nachtszenen, in denen alle umhertappen) und Prügelszenen.²³

[...] per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzanno a guisa di rota di molino, quanto più ebbe cielo di durare girò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo

19. Z.B. die Schauspielerin, die sich zerrissen zwischen zwei Männern fühlen soll, stellt sich vor, wie ihr Körper in Stücke gerissen wird.

20. Der Gehirnforscher Damasio kann sogar die unterschiedlichen Prozesse erklären, die im Gehirn von Schauspielern des einen oder des anderen Typs ablaufen. Antonio Damasio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1997, S. 195-197.

21. Diese Fähigkeit rühmt z.B. Luigi Riccoboni in F. Taviani: *Il segreto*, S. 305.

22. Vgl. Rudolf Münz: *Theatralität und Theater*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1998, S. 144.

23. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 249-251.

medesimo. Alla fine, tutti e due andarono per terra. [... Pantalone] gli dà nuova che [che sua moglie] era morta, e lì come a lupi si misero ad urlare. [...] Polidoro [...] *pigliò un bastone e tante nelli diedi* (al suono delle grassone rise che gli ascoltanti facevano), che lui più che me, credo, ricordar si deve.²⁴ – [...] zur Freude [des Publikums] nahm der Zanni seinen Herrn auf die Schulter und sie drehten sich wie ein Mühlrad, bis es jenem schwarz vor den Augen wurde, und dann tat Pantalone das gleiche mit Zanni. Schließlich fielen sie alle beide auf den Boden. [...] Pantalone] teilt ihm mit, dass sie [seine Frau] tot sei, und daraufhin fingen sie an, wie die Wölfe zu heulen. [...] Polidoro [...] nahm einen Stock und gab [ihnen] eine solche Tracht Prügel (begleitet vom lautem Gelächter der Zuhörer), dass er sich besser, glaube ich, als ich erinnern dürfte.

Die geschilderte Prügelsszene stammt aus einem Bericht von 1568 über eine *commedia*, die anlässlich der Hochzeit des Wittelsbacher-Erbprinzen Wilhelm V. aufgeführt wurde. Am Szenario wirkte der Komponist Orlando di Lasso mit, der auch den Pantalone spielte und das amüsierte Publikum war die beste Gesellschaft – ein Beweis dafür, dass der Sinn für Komik bis zu einem gewissen Grad epochenabhängig ist. Auch Torquato Tasso, der seinen *Aminta* 1573 von der Truppe der *Gelosì* uraufführen ließ und der göttlichen Isabella Andreini Sonette widmete – wie auch Chiabrera und Marino –, hatte in diesen Fällen keine moralischen Bedenken, obwohl die Schauspielerin in der Wahnsinnszene von *La pazzia d'Isabella* einen Striptease hinzulegen pflegte²⁵ und es bereits im goldenen Zeitalter der *commedia* heftige Angriffe gegen die Komödianten gab, meist wegen der Körperlichkeit ihres Spiels.²⁶ Guarini, der Autor von *Il pastor fido* etwa, beschuldigt in *Il compendio della poesia tragicomica* von 1583 die Berufsschauspieler pauschal, Dichterwerke in den Schmutz zu ziehen.²⁷ Insofern sollte man vielleicht auch Kritik von Aufklärern wie Luigi Riccoboni oder Carlo Goldoni als Ausdruck ihrer persönlichen Ablehnung der *commedia* an sich sehen und den sich daran knüpfenden Gemeinplatz vom Niedergang der Kunst im Settecento mit Vorsicht genießen.

Der heutige Betrachter lacht über *lazzi* und Situationskomik, die

24. M. Troiano: »Da Napoli« in: Tessari: *Commedia*, S. 115f.

25. F. Marotti: *Commedia*, S. XLVI. Siehe auch das nackte Mädchen im (zerstörten) Freskenzyklus der Narrentreppe des Schlosses Trausnitz.

26. R. Tessari: *Commedia*, S. 15–30.

27. »D'altro canto la commedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che s'ella non s'accompagna con le meraviglie degli »intramezzi«, non è più alcuno che sofferire oggi la possa. E questo per ragione di gente sordida e mercenaria, che l'ha contaminata e ridotta a vilissimo stato, portando qua e là per infamissimo prezzo quell'eccellente poema, che soleva già coronare di gloria i suoi facitori.« Giovanni Battista Guarini: *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, Gioachino Brognoligo (Hg.), Bari: Laterza 1914, S. 245f.

natürlich unserem Zeitgeschmack entsprechend ausgesucht sind, wenn nicht überhaupt Anleihen in *comedy shows* gemacht werden; u.U. geschieht das über das Marionettenhafte, also vermutlich aus den Gründen, die Bergson in *Le rire* angibt; und beim *riporto*, wenn die Maske ihn anstarrt, dann allerdings vor Schreck und aus Unbehagen und nicht, weil daran irgend etwas komisch wäre.

Es ist also eher das archaische, sakrale und furchterregend-groteske Moment, das das moderne Publikum an der *commedia dell'arte* anspricht, das Apotropäische, das, indem es in den Dienst einer nicht mehr zeitgemäßen Komik tritt, die *commedia dell'arte* ungeachtet ihres Personals von lebenden Karikaturen, der häufig banal-komischen Situationen und konventionellen Handlungen zu einer hoch-künstlerischen Theaterform macht.

Sylvia Tschörner

Improvisation in der *commedia dell'arte*

Nichts an der *commedia dell'arte* fasziniert das große Publikum so sehr wie ihre Methode der Textproduktion. Das war schon in ihrer Blütezeit so, obwohl die Improvisation literarischer Texte damals ein beliebtes Gesellschaftsspiel war und mitunter wettkampfmäßig betrieben wurde.¹ Zur Mythologisierung der improvisatorischen Bravour italienischer Komödianten trugen Schauspiel-Handbücher wie *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso* (1699) von Andrea Perrucci bei, der die Neuheit und Schwierigkeit des Unterfangens betont: »Es dürfen sich nur fähige Leute daran wagen, die etwas von der Sache verstehen [...]«.² – »Poeti, Dottori, e Letterati si sono di maniera confusi, e turbati, che non hanno accertato a dir parola e pure sono stati abili, e con la lingua, e con la penna ne i rostri, e su le carte, e su le ringhiere.« – »Dichter, Doktoren und Literaten [die aufs Geratewohl zu improvisieren versucht hatten, S.T.] gerieten derart in Konfusion und Verwirrung, dass sie kein Wort herausbringen konnten, und dabei waren sie doch fähig, auf der Rednerbühne, auf dem Papier und vor Gericht ihre Zunge und ihre Feder zu gebrauchen.«³

1. Beispiele dafür gibt Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso*, [1699], Anton Giulio Bragaglia (Hg.), Florenz: Sansoni 1961, S. 160.

2. »Bellissima quanto difficile, e pericolosa è l'impresa, nè vi si devono porre, se non persone idonee, ed intendenti [...]« ebd., S. 159.

3. Ebd., S. 161.

Solche Beispiele waren dem Ruf von Perruccis Kollegen aus der Theaterszene förderlich, sollten aber wohl auch die Nachfrage nach seinem Handbuch und seinen Theaterstücken ankurbeln. Zeitgenossen kritisieren, dass die Improvisation dazu verleite, in die Rede Obszönitäten einzubauen.⁴ Die moralische Indignation beherrscht drei Jahrhunderte lang so sehr den Diskurs, dass darüber völlig übersehen wird, wie sehr eine Methode, mit der man »lediglich dank einer Absprache zwischen ein paar Leuten ein Stück machen und es in weniger als einer Stunde in Szene setzen kann«⁵ neo-platonische Vorstellungen von Künstler und Kunstwerk verletzt, wie sie etwa in Giordano Brunos Genie-Theorie (*De gli eroici furori*, 1585) dargelegt werden. Spätestens seit Antonin Artaud wagt niemand mehr zu bezweifeln, dass Theater ephemere und das Ergebnis von Teamarbeit sein kann. Dennoch lebt das Skandalon unterschwellig in der französischen Unterscheidung *création* – *animation* weiter, und sogar der Vorwurf, die *comédie* seien nicht »wirklich« improvisiert worden,⁶ der doch einen Mangel an *créativité* anprangert, vermittelt paradoxerweise den Eindruck, dass nur nicht die richtige Kreativität am Werk war.

Der Begriff Improvisation, das muss fairerweise gesagt werden, bezeichnet Vorgänge, deren Impulsgeber kaum zu erfassen, nicht quantifizierbar,⁷ vielfach verschränkt und rückgekoppelt sind: Erarbeitung eines Texts bzw. einer Szene im Team (z.B. Ariane Mnouchkines *créations collectives 1789, 1793* und *L'âge d'or*, bei denen auch *Zeitungstheater*-Methoden verwendet wurden, Augusto Boals *Zeitungstheater* und *Invisible Theatre*), *Playback-Theater* (eine moderne Variante des *Mimus*) oder interaktive Theaterformen (wie Augusto Boals *Theatre of the Oppressed*, in dem Leute aus dem Publikum Schauspieler ersetzen und helfen, Problemsituationen zu lösen, und Keith Johnstones *Theatersport*, in dem das Publikum Aufgaben stellt, z.B. in drei Wörter-

4. »[Al comico scostumato] l'uso di recitare a l'improvviso gli serve di facilità per studiar solamente come inserire ne'i suoi discorsi qualche oscenità.« Riccoboni in Ferdinando Taviani/Mirella Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze: La casa Usher 1982, S. 313. Weitere Beispiele in: Roberto Tessari: *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Milano: Mursia 1981-1989, S. 15-30.

5. [...] non potea capire come si potesse fare una Comedia col solo concerto di diversi personaggi, e diponderla in men d'un'ora. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 159.

6. Vgl. Wolfram Krömer: *Die italienische commedia dell'arte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 43-44. F. Taviani: *Il segreto*, S. 309-321.

7. Taviani versucht das Phänomen *Improvisation* zu kategorisieren, legt sich allerdings nicht fest, wie viele Wörter mehr oder weniger »Rekonstruktion«, »Personalisation des Textes«, »persönliche Dramaturgie des Schauspielers« usw. bedeuten. Ebd., S. 309-321.

Sätzen antworten, bestimmte Wörter vermeiden, singen, den Boden nicht berühren).

Die Fähigkeit, über den gegenwärtigen Moment hinauszuschauen, die sich z.B. darin äußert, dass man ein Projekt planen und effektiv realisieren kann, scheint auf Kosten der für das Improvisieren nötigen Spontaneität zu gehen und *vice versa*. Die Kunsthistorikerin Claudia Contin, Leiterin einer *commedia*-Schule in Pordenone und m.E. der größte *Arlecchino* der Gegenwart, sagt z.B., sie hätte das Improvisieren mühsam erlernen müssen.⁸ Mit Intelligenz oder Bildung hängt die Improvisations-Fähigkeit nicht zusammen. Weder mangelnde Gelehrsamkeit, wie Perrucci meinte,⁹ noch Wissen, wie heutige Theaterleute vielfach glauben, sind Improvisations-Hindernisse, sondern charakterliche Dispositionen bzw. *handicaps* wie Angst vor Auftritten, Unfähigkeit, sich auf andere Menschen, Dinge und Situationen einzulassen, mangelnde Flexibilität und Phantasie, Perfektionismus usw. Es gibt beim Improvisieren zwar die Regel, dem ersten Impuls zu folgen, aber die nützt nur jenen, die linear denken. Weiterhin ist es leichter, eine Figur zu gestalten, deren soziales Umfeld und Gedankengänge einem vertraut sind. Ein Intellektueller hat naturgemäß größere Schwierigkeiten, sich in die Psyche *Arlecchinos* oder *Pulcinellas* zu versetzen, deren Gedanken um Essbares, Schäkern mit der *Servetta*, Hickhack mit *Donna Zezza* und Arbeitsvermeidung kreisen, als in jene der *innamorati*, deren amouröse und heroische Fisimatenten er irgendwann an sich selbst oder im Freundeskreis beobachtet hat und deren petrarkisierendes Geplänkel (seinen) Internet-Flirts ähnelt. Ebenso wird ihm der Typus des Dottore aus seinem beruflichen, z.B. universitären, Umfeld bestens vertraut sein, wenn er sich nicht selbst darin wieder erkennt.

Hinsichtlich der Gründe, die irgendwelche Menschen in Oberitalien um die Mitte des 16. Jahrhunderts dazu bewogen zu improvisieren, können wir nur mutmaßen. Wir wissen auch nicht, ob in diesem Fall das historisch-philologische Interesse im Vordergrund stand oder der politisch motivierte Wunsch, eine Alternative zum Gelehrten-Theater zu schaffen, ein Theater, das nicht nur eine Elite an Fürstenhöfen ansprechen sollte.¹⁰ Letzteres wäre eine bemerkenswerte Parallele zu modernen Formen des Improvisationstheaters. Sowohl Augusto Boals engagiertes *Theatre of the Oppressed* als auch Keith Johnstones *Theatersport*, der vorrangig unterhalten will, möchten inhaltlich Theater für das ganze Volk sein, das mehrheitlich mit den zunehmend intellektualistischen Stücken und Regiearbeiten des subventionierten

8. Persönliche Mitteilung, Levico Terme, August 1999.

9. Vgl. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 160.

10. Die *commedia*-Truppen spielten dann natürlich sowohl ausgeschriebene Tragödien und *commedie erudite* als auch improvisierte Stücke.

Theaters kaum etwas anfangen kann, und zugleich auch die »undemokratische« Barriere zwischen Bühne und Publikum aufheben,¹¹ was die *commedia* nur durch Anspielen des Publikums versucht.

Wir kennen allerdings pragmatische Gründe für die Beibehaltung und den Einsatz der wieder erlernten Technik. Laien sind oft sehr begabt und machen gutes Theater. Es fehlt ihnen nur meistens an der Beherrschung der Bühnensprache und der Fähigkeit, einen Text situativ zu erfassen und in das eigene Empfinden zu übertragen. Lässt man sie Dialekt sprechen (wie es die Masken tun) und eigene Worte für eine Situation finden, verschwindet normalerweise alles Gespreizte und Unnatürliche. Die Lebhaftigkeit der Dialoge wird durch ein psychologisches Moment gefördert: Jeder *personaggio* bildet mit jedem anderen ein Oppositionspaar, innerhalb dessen sich gewisse »archetypische« Konflikte und Rituale ergeben. Diese werden von den Schauspielern als »echt« empfunden und das unterstützt die Produktion und Präsentation des Textes.¹²

Der Umstand, dass man mit Improvisation relativ schnell zu überzeugenden Ergebnissen kommen kann, war wichtig, weil die Truppen häufig neue Mitglieder rekrutieren und ausbilden mussten, denn das Verhältnis vieler *comici* zur Arbeit und ihre Loyalität gegenüber dem *capocomico* dürfte jenem in der heutigen »freien Szene« vergleichbar gewesen sein. Das verraten Bemerkungen von Perrucci über Ersatzleute,¹³ stabilitätsfördernde Klauseln in Arbeitsverträgen (Gehaltsentzüge, Pönalen im Fall vorzeitigen Verlassens der Truppe usw.)¹⁴ und die häufigen Ensemble-Wechsel.¹⁵

11. Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*, New York: Theatre Communications Group 1985, S. 142. Keith Johnstone: *Improvisation und Theater*, Berlin: Alexander Verlag 1993. Vgl. unter improvisationen.de/info_improtheater_woher.htm, eingesehen am 24. April 2003.

12. Die Möglichkeit des Verschmelzens von Darsteller und *personaggio* in der Improvisation wird in Pirandellos *Heute abend wird improvisiert* behandelt und letztlich negiert. Luigi Pirandello: *Questa sera si recita a soggetto*, in: *Maschere nude: Tutto il teatro del più grande dramaturgo italiano del novecento*, Italo Borzi, Maria Argenziano (Hg.), Rom: Newton 1993, S. 107-152, hier S. 142, 151-152.

13. Vgl. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 144.

14. Vgl. Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma: Bulzoni 1991, S. XXXVII-XXXIX.

15. Vito Pandolfi: *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Bd. II, Firenze: Sansoni Antiquariato 1957-1966, S. 250 ff. Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, New York: Dover 1966.

GRUNDLAGE DER *COMMEDIA DELL'ARTE*-AUFFÜHRUNGEN: SZENARIEN (CANOVACCI)

Das Szenario ist nichts anderes als ein Geflecht von Szenen, die auf einer Inhaltsangabe basieren, welche eine Handlung skizziert, deren Text und szenische Aktion der Schauspieler improvisieren muss. Sie ist in Akte und Szenen unterteilt. Die Szenenunterteilung sieht man am Rand, wo der Name jener Figur angegeben wird, die auftreten muss, und man markiert mit einer unterbrochenen Linie, wo sie fertig ist, und gibt an *ab* (Abkürzung von *geht ab* oder *gehen ab*).¹⁶

Der *capocomico* oder *corago* (Regisseur) erzählte der Truppe die Handlung, nahm die Besetzung vor, informierte über den Spielort und die Zeitstruktur des Stückes, denn wegen der damaligen Beleuchtungsmöglichkeiten mussten die Schauspieler das Publikum informieren, ob gerade Tag oder Nacht war. Er bestimmte, welche Einfälle der Mitwirkenden zu übernehmen und was für *lazzi*, Lieder und Tänze einzubauen wären.¹⁷ Dann gab es, wenn die Zeit reichte, einen Durchlauf, oder zumindest eine Stellprobe. Diese Methode erlaubte, in wenigen Stunden ein neues Stück auf die Bühne zu bringen, so dass man wie die Schauspieler in *Hamlet* (die natürlich keine *comici dell'arte* sind) den Wünschen eines Auftraggebers entsprechen bzw. bei großer Nachfrage zusätzliche Stücke geben und den Aufenthalt in einer Stadt verlängern konnte.¹⁸

Sehen wir uns nun einen Auszug aus dem *soggetto La Trapoleria* von Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) an¹⁹, um die Vorge-

16. »Il Soggetto non è altro, che una tessitura delle Scene sopra un Argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi, e farsi dal Recitante all'improvviso, distinguendosi per atti, e per scene, scorgendosi le Scene nella margine, dove si nota quel personaggio, che ha da uscire, e si co[n]trasegna co[n] una linea rotta dove termina, dicendo via, accorciato da vā via, o vanno via.« A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 256.

17. Ebd., S. 263-267.

18. Zum Vergleich: An der Avogaria-Schauspielschule in Venedig haben wir in drei Gruppen von sechs bis zehn Leuten binnen vier Tagen jeweils in freier Improvisation ein Szenario erstellt, eine einstündige *commedia* erarbeitet und aufgeführt (mit Fechtscene, Choreographie von Renaissancetänzen für die Intermedien, Kostümbeschaffung, Verschiffung (auf dem Kanal) und Aufbau der Bühne) Das Zeitraubendste waren dabei die Diskussionen über das Szenario und der Umstand, dass mehrere Schauspieler eigentlich eine andere als die ihnen zugewiesene Rolle spielen wollten, weshalb Verkleidungen und ein Fall von Gedächtnisschwund in den *canovaccio* eingebaut werden mussten. Am Teatro del Vicolo (Reggio Emilia), wo Antonio Fava Besetzung und Story vorgab, so dass die Darsteller sich nur über die Szenenfolge und den Inhalt der einzelnen Szenen einig werden mussten und improvisierte Kostüme aus eigenem Bestand und dem Fundus verwendeten, schafften wir dasselbe innerhalb eines Tages.

19. Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) war Magier und Chiromant. Seine

hensweise zu demonstrieren: »*Capitano* sopra il passato per buscar denari per la Schiava, Isabella lo priega, *Capitano* la disprezza, e via, ella sua disperazione d'amante disprezzata, e via.« – »*Capitano* über das Vorgefallene, auf der Suche nach Geld für die Sklavin, *Isabella* beschwört ihn, *Capitano* zeigt seine Verachtung, ab, sie: Verzweiflung, weil sie abgewiesen wurde, ab.«²⁰ Der *Capitano* ist eine Karikatur des (Kriegs-)Helden und irgendwo zwischen dem *Miles gloriosus* und Don Quijote angesiedelt. In *La Trapoleria* handelt es sich nicht um die feige Variante der Maske, sondern um den heldenhaften Verlierer-Typ, der sich durch Frauengeschichten, Duelle und Spielschulden auszeichnet; er erfüllt zusammen mit der komisch-heroischen, sexuell eher freizügigen *Isabella* (hier eine *corteggiana*) die Funktion der *secondi innamorati*. Der *Capitano* muss dem (grölenden, zechenden, spuckenden, Essensreste auf die Bühne werfenden und mit Huren scharmutzierenden)²¹ Publikum mitteilen, wer er ist und was er hier tut, weil er acht Szenen lang nicht mehr auf der Bühne war.²² Er wird also von der schönen Sklavin erzählen: wie sie aussieht, welche Gefühle sie in ihm geweckt, wie er sie kennen und lieben gelernt hat, wie sie bewacht wird. Er wird böse Worte über ihren Peiniger verlieren, mitteilen, dass er sie zu kaufen gedenke, aber kein Geld habe. Daran könnte er Entführungs-Phantasien oder eine *bravura*-Variante anschließen, z.B. einen Bericht über die *avventure*, bei der er sein Geld verloren hat. *Isabellas* Auftritt sorgt für beiderseitiges Erschrecken und *apartes*. *Isabella*: »Non fuggire idolo mio!« Er gibt vor, sie nicht zu kennen. Sie zwingt ihn, sie zur Kenntnis zu nehmen. Es folgt etwas Ähnliches wie die erste Begegnung (das Rezitativ) Donna Elvira – Don Giovanni: Vorwürfe der verlassenen *Isabella*, Grobheiten von ihm. »Traditore!« »Traditrice!« Sie beschwört die Vergangenheit, klammert sich an ihn. Er stößt sie von sich. Ab. Verzweiflungsmonolog der *Isabella*: »Barbaro! Scelerato! Infedele! Demone con maschera d'amore!« bis »Oimé! misera me!« Das Gerüst des Szenarios füllt sich, wie man sieht, wie von selbst mit Einfällen.

Eine wichtige Rolle spielen die *libri generici*, Handbücher für Schauspieler, wie das schon erwähnte Werk Perruccis *Dell'arte rappre-*

Bücher *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (1558) und *Physiognomonia* (1588) wurden von Goethe gelobt und von Kant zitiert. Außerdem inspirierte er Dalí zu seinen Camembert-Uhren. Vgl. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 59, 104.

20. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 258.

21. Vgl. Luigi Riccobonis Bericht über europäische Theater in: F. Taviani: *Il segreto*, S. 307–308.

22. Ariost und die anderen Dichter der *commedia erudita* nehmen m.E. in ähnlicher Weise Rücksicht auf die Vergesslichkeit und Zerstreuung des Publikums.

sentativa. Dort erfährt man z.B. im Kapitel über die *innamorati*, wie die Rollen anzulegen sind, wie *concetti* (zum Thema Verachtung, Eifersucht, Freundschaft usw.) aufgebaut sind, wie Monologe für abgewiesene, empörte, wiedergeliebte und schüchterne Liebhaber und Tiraden über die Liebe, das Glück, Desinteresse usw. aussehen können. Auch die in Monologen verwendeten rhetorischen Figuren werden analysiert. Es gibt Liebesdialoge für alle möglichen Konstellationen (A liebt B, A liebt B nicht, beide sind schüchtern, beide geben vor, den anderen zu verachten, Versöhnungsvarianten usw.) und eine Sammlung von Zweizeilern, wie sie jeder Schauspieler parat haben sollte.²³ Das Kapitel zum *Capitano* enthält eine *maccheroni-spanische* und eine *neapolitanische bravura*, weitere Komplimente und leere Versprechungen zur Eroberung einer Angebeteten, z.B. für sie die Schürze der Juno oder den Schild der Athene erobern zu wollen.²⁴

Die Modell-Szenen waren natürlich nicht zum Auswendiglernen bestimmt. Selbst wenn man mit einer Aufführungsdauer von vier oder fünf Stunden und einem mythologisch bewanderten Publikum rechnet, sind sie viel zu lang und kompliziert. Sie müssten außerdem jeweils adaptiert werden, und das ist mühseliger als zu improvisieren.²⁵ Die Schauspieler suchten sich in den meisten Fällen wohl nur eine Handvoll griffiger Phrasen zusammen, die sie verwendeten, wo es gerade passte. Leute, die es zu dieser Art von Theater zieht, sind im Allgemeinen zwanghaft kreativ und legen sich nicht oder nur sehr widerwillig fest.²⁶ Sie gestehen allenfalls zu, dass man *lazzi* und Choreographien einstudieren muss. Das Auswendiglernen von Texten ist verpönt.²⁷ »Auch wenn man denselben *canovaccio* mehrmals sieht, kann man an jedem Abend eine andere Aufführung erleben«, berichtet Riccoboni.²⁸

23. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 162-193.

24. Ebd., S. 210-213.

25. »Esse non quadrano con ciò che l'interlocutore ha appena detto e sono del tutto fuori tema.« Riccoboni in: F. Taviani: *Il segreto*, S. 312.

26. Ich kann das nicht statistisch erhärten, habe aber die Erfahrung gemacht, dass nicht nur Schauspielschüler sondern auch die Großen so sind. Ferruccio Soleri, der zweite Strehler-Arlecchino, zerstritt sich z.B. anlässlich eines Auftritts in Innsbruck, den ich moderierte, mit den Beleuchtern, von denen er ebenfalls Improvisation erwartete, und konnte auch mir vorher nicht sagen, wann er akrobatische Übungen einbauen würde. Das Sich-Nicht-Festlegen-Wollen ist auch der Grund dafür, dass es keine Video-Mitschnitte von modernen *commedia dell'arte*-Aufführungen gibt.

27. Mein Lehrer Antonio Fava behauptet z.B., er sei unfähig, eine Rolle zu lernen und auch Dario Fo (mit dem Fava *Pupi e pupazzi* machte) arbeite auf Improvisationsbasis und lege die Texte seiner Stücke immer erst nach der jeweiligen Tournee fest.

28. »Anche se si vede più volte lo stesso Canovaccio, si può vedere ogni sera una diversa rappresentazione.« Riccoboni in: F. Taviani: *Il segreto*, S. 312.

Zur Vorbereitung auf die abendliche Vorstellung suchten sich die Darsteller wohl eher in eine allgemeine Stimmung zu versetzen, wie der Monolog einer *servetta* verrät, die der *Innamorata* Boccaccios *Fiammetta*, dem *Capitano* die *Bravure del capitano Spavento* von Francesco Andreini, der Kupplerin die *Celestina* und dem *Innamorato* die platonischen Dialoge beibringen muss.²⁹

Man hat der *improvvisa* häufig den Kunst-Charakter abgesprochen. »Es fehl[t]en ihr wenigstens einige Merkmale, die man vom literarischen Kunstwerk zu erwarten pflegt: Tiefe, Gefühlsausdruck, Aussage über Wirklichkeit oder Wesen der Wirklichkeit.«³⁰ Solche Aussagen sind problematisch, erstens, weil der Text innerhalb des Gesamtkunstwerks *Aufführung* nur ein Faktor von mehreren ist. Zweitens, weil sie sich, da es meines Wissens keine Mitschriften gibt, nur auf einige wenige ausgeschriebene Stücke (von Flaminio Scala, Francesco Andreini, Silvio Fiorilli u.w.) stützen, die eben gerade nicht improvisiert sind und zudem von drittklassigen Dramatikern stammen. Nach meiner Erfahrung ist die Qualität von Texten, die in Gemeinschaftsarbeit entstehen, erstaunlich gut. Auch Keith Johnstone, der als Chefdramaturg am Londoner *Royal Court Theatre* mit Autoren wie Arnold Wesker, John Arden, Edward Bond und Ann Jellicoe improvisierte, sagt: »Wir lernten, dass Sachen, die einer plötzlichen Eingebung entstammen, genauso gut oder besser sein können als die Texte, mit denen man sich abgeplagt hatte.«³¹ Jede Maske (um auf die *improvvisa* zurückzukommen) kann sich voll auf ihren *personaggio* konzentrieren, füllt ihr Typen-Korsett mit Sprachmaterial, das dem Denken der Figur entspricht (das ihr in den meisten Fällen näher liegt als dem Dichter), und benutzt ihr eigenes, unverwechselbares Idiom. Die so entstehende Vielfalt würde möglicherweise in einer konventionellen Inszenierung stören; in einer *commedia*-Aufführung sorgen jedoch Körpersprache und Masken für stilistische Geschlossenheit. Ob das neurotische Potential der Figuren (etwa *Pantalones* Fixierung auf *avere-potere* und die Tochter/junge Heiratskandidatinnen) umgesetzt wird, hängt vom Genie des Schauspielers ab. Isabella Andreini scheint z.B. in ihren Wahnsinnsszenen (Spiel mit Paradoxien und Metamorphosen)³² Annäherungen an wirklich vorkommende Psychosen wie Schizophrenie oder Identitätsstörungen versucht zu haben. Weniger abhängig von individuellen Begabungen ist hingegen der Einfluss der Gruppendynamik auf die Dialoge. Sie bewirkt, dass die Psychologie der *commedia* vorwiegend systemisch,

29. Vgl. Domenico Bruni in: F. Marotti: *La commedia*, S. 388.

30. W. Krömer: *Commedia*, S. 28.

31. K. Johnstone: *Improvisation*, S. 37.

32. Flaminio Scala in: R. Tessari: *Commedia*, S. 167. Rudolf Münz: *Theatralität und Theater*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 144.

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 virtuos choreographierten 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-

33. Ebd., S. 37.

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 XVIIe 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 verwechselt, 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'aperçois 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 Kriegausrüstung 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

11. Th. Corneille: *Le geolier de soy-mesme*, IV/4, V. 1309-1313.

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

Witzanalyse² wie auch Henri Bergsons »plaqué du mécanique sur du vivant«³ sich als eine Form der Rückkehr des Verdrängten an der Repräsentation von mechanischen, nicht beherrschten bzw. beherrschbaren Triebmechanismen entzündet, scheint mit der ältesten Form der Komik verbunden: Schon Aristoteles weist der Komödie das Nachahmen von schlechteren Menschen »als sie in der Wirklichkeit vorkommen« im zweiten Kapitel seiner Poetik zu und impliziert damit zugleich eine Überlegenheit des Rezipienten. Das für die Gesellschaft schädliche Übermaß an Triebverhalten wird durch ein gemeinschaftliches Lachen geächtet, was Figaro in der letzten Komödie von Beaumarchais' Trilogie in folgende Worte fasst: »On gagne assez dans les familles, quand on expulse un méchant.«⁴ – »In der Familie ist viel damit gewonnen, wenn man einen Böswilligen vor die Tür weist.« Die Komödie ist somit seit ihren Anfängen als eine säkulare Variante des von René Girard⁵ analysierten Sündenbockritus zu werten: Das gemeinschaftliche Lachen stellt über den Ausschluss des verlachten Objektes die erschütterte Werteordnung wieder her.

Die Moderne hatte mit Charles Baudelaire, Sigmund Freud und vor allem Georges Bataille⁶ nicht nur die psychische Ökonomie des lachenden Rezipienten als gespaltenes Subjekt ins Zentrum gerückt, sondern auch die Theorie des Komischen in weitere Typen des Lachens aufgefächert: Das Lachen der Überlegenheit ist nicht das einzige Lachen, andere, singuläre Formen des Lachens wurden mit Baudelaire und Bataille für unsere Moderne entdeckt, von denen jedoch vereinzelt schon in den vorausgehenden Jahrhunderten Zeugnisse zu finden sind: So ist das Lachen, das Baudelaire als Wirkung des »comique absolu« – »absolut Komischen« einer missratenen Schöpfung feststellt und das

dans les arts plastiques« (1855) in: *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris 1962, S. 241-263.

2. Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), in: *Gesammelte Werke*, Band VI, Frankfurt/Main 1999.

3. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: PUF, 1940.

4. Vgl. *La mère coupable*, V/8, in: *Théâtre de Beaumarchais*, Maurice Rat (Hg.), Paris: Garnier 1956, S. 442.

5. Vgl. René Girard: *La violence et le sacré*, Paris: 1973.

6. Vgl. Giulio Ferroni: *Il comico nelle teorie contemporanee*, Rom: Bulzoni 1974, S. 117-143; Helga Finter: »Das Lachen Don Giovannis. Zu Georges Batailles Rezeption des »dissoluto punito«, in: Peter Csobádi u.a. (Hg.), *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert*, Salzburg 1991, S. 639-660 und »Heterologie und Repräsentation. Strategien des Lachens. Zu Georges Batailles *Le bleu du ciel*«, in: Helga Finter/Georg Maag (Hg.), *Bataille lesen. Die Schrift und das Unmögliche*, München: Fink 1992, S. 13-31.

Bataille im Anschluss an Nietzsche theoretisieren wird,⁷ in Spuren an der Figur des *Democritus ridens* festzustellen, der von jeher als die Ungeheuerlichkeit eines über die Schöpfung lachenden Philosophen die Geister beschäftigte.⁸ Dessen Geste findet in der mit dem Messer eingekerbten Lachfratze von Lautréamonts Maldoror sein modernes Pendant.⁹

Auch das singuläre Lachen, das Bataille genuin zu sein scheint, und das er zuerst in einem Vortrag von 1938 theoretisiert hatte und zur Entwicklung seines Verständnisses eines heiligen Lachens führen wird,¹⁰ hat berühmte Vorläufer. Das Einverständnis mit der Schöpfung, das dieses ekstatische Lachen kennzeichnet und das er in Verbindung mit dem ersten seligen Lachen des Kindes bringt, vor jedem Bewusstsein eines Sündenfalls,¹¹ scheint das »riso dell'universo« – »Lachen des Universums« des danteschen Paradieses schon anzuzeigen.¹²

Doch gibt es Formen solchen Lachens schon vor der Moderne in der Komödie, gibt es sie in der Komödie des 17. Jahrhunderts? Wir wissen, wie schwierig es ist, der Wirkung des Komischen früherer Jahrhunderte gerecht zu werden, zumal gerade der epistemische Hintergrund der Komödie des 17. Jahrhunderts es als Wirkung eines Bruchs mit den geltenden gesellschaftlichen Normen bestimmt. Zudem zeigen sich selbst innerhalb der romanischen Kulturen zivilisatorische Unterschiede, wie zum Beispiel ein Brief des Cavaliere Marino über seine Ankunft in Paris 1615 aufs Beste zeigt.¹³ Der Fall der zeitgenössischen Rezeption von Molières *Misanthrope* ist hier ebenso paradigmatisch wie das Missverständnis des 18. Jahrhunderts oder das der heutigen Rezeption. Dennoch zeigen vereinzelte Beispiele, dass andere Formen

7. Vgl. Georges Bataille: *L'expérience intérieure* (1943), in: *Œuvres complètes*, Band V, Paris: Gallimard 1973; Helga Finter: »Poesie, Komödie, Tragödie oder die Masken des Unmöglichen: Georges Bataille und das Theater des Buches«, in: Andreas Hetzel/Peter Wiechens (Hg.): *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 259–273.

8. Vgl. August Buck: »Democritus ridens et Heraclitus flens« in: Hans Meier (Hg.): *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt/Main 1963, S. 167–186.

9. Isidor Ducasse/Comte de Lautréamont: *Les chants de Maldoror*, Erster Gesang, in: *Œuvres complètes*, Hubert Juin (Hg.), Paris 1973, S. 21.

10. Vgl. Georges Bataille: »Attraction et répulsion: I. Tropismes, sexualité, rire et larmes, 22 janvier 1938, Collège de Sociologie« in: Denis Hollier (Hg.): *Le Collège de Sociologie 1937–1939*, Paris 1995, S. 120–168.

11. H. Finter: »Poesie, Komödie, Tragödie oder die Masken des Unmöglichen«, S. 259–273, hier S. 263.

12. Vgl. Dante Alighieri: *Paradiso, canto XXVII*, V. 4–5.

13. Vgl. Fernand Braudel: *Le modèle italien*, Paris: Arthaud 1994, S. 140ff.

der Komik und damit auch ein anderes Lachen durchaus möglich waren, wenngleich sie nicht theoretisiert wurden.

KOMIK DES VERSES, KOMIK DES SPRACHKÖRPERS:
PIERRE CORNEILLES *LE MENTEUR* (1643)¹⁴

Eine Komödie Corneilles ist hier von besonderem Interesse, da ihre Publikumsfortüne trotz der Tatsache groß war, dass sie eine Kritik der gesellschaftlichen Selbstinszenierung mit ihrer Diskrepanz von Sein und Schein ins Zentrum stellt und damit auf andere Weise eine Fortsetzung seiner *Illusion comique* darzustellen scheint. Pierre Corneille erklärt selbst in seiner *Epître* zu *La suite du menteur* den Erfolg von *Le menteur* damit, dass diese Komödie allein das »plaire« – »Vergnügen« als Ziel gehabt habe und so keineswegs den gesellschaftlich moralischen Nutzen besitze, die »noble mélange d'utilité«, die er nun mit weniger Erfolg in der *Suite* verfolgte.¹⁵ Denn das schlechte Handeln – das Lügen – werde dort nicht bestraft und der Lügner wird gar, im Gegensatz zur spanischen Vorlage,¹⁶ letztlich mit dem Objekt seines Begehrens vermählt. *Le menteur* gilt so als erste Charakterkomödie, doch wird die inkriminierte Leidenschaft weder psychologisch begründet noch führt sie zu inneren Konflikten. Ja, das *vice* wird keineswegs geächtet, vielmehr ist es Gegenstand gewisser Bewunderung für eine *grandeur d'âme*, welche Corneille den *menteur* Dorante im Jahre 1660 gar mit der Cléopâtre der *Rodogune* vergleichen lässt:

Il est hors doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables.¹⁷ – Es steht außer Frage, dass das Lügen eine lasterhafte Gewohnheit ist; er verbreitet seine Lügnereien jedoch mit einer derartigen Geistesgegenwart und mit so viel Lebendigkeit, dass dieser Makel seine Gestalt begünstigt und den Zuschauern bekennt, dass das Talent zu lügen demnach ein Laster ist, zu dem die Dummen keineswegs fähig sind.

Le menteur hat in der Tat den höfisch-aristokratischen Nachfahren des *miles gloriosus* der spanischen Vorlage nicht nur im Hinblick auf die Handlung einer Transformation unterzogen: Die Komödie in fünf

14. Vgl. Pierre Corneille: *Œuvres*, Bd. IV, M.Ch. Marty-Larceaux (Hg.), Paris: Hachette 1910, S. 117-239.

15. Ebd., S. 280.

16. Die Komödie *La verdad sospechosa* von Juan Ruiz D'Alarcón von 1634.

17. Pierre Corneille: »Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique«, in: *Théâtre complet*, Bd. 1, Georges Couton (Hg.), Paris: Garnier 1971, S. 22-23.

Akten, die locker die Einheit von Ort, Zeit und Handlung einhält, schöpft im Gegensatz zu Corneilles *Illusion comique* ihr Feuerwerk der Täuschungen allein aus dem Wort. Damit macht sie erfahrbar, dass die effizienteste Theatemaschine letztlich das Wort ist. So sagt der Freund des düpierten Alcippe:

Quatre concerts entiers, tant de plats, tant de feux,
 Tout cela cependant prêt dans une heure ou deux,
 Comme si l'appareil d'une telle cuisine
 Fût descendu du ciel dedans quelque machine.¹⁸

Was macht das Wort zur Bühnenmaschine? Im Gegensatz zur spanischen Komödie, die das Versmaß jeweils den Personen und Situationen anpasst, ist *Le menteur* in Alexandrinern geschrieben. Corneille selbst unterstreicht diese Tatsache, wenn er in seiner Präsentation *Au lecteur* 1648 darauf hinweist, dass er nicht nur die *pensées* der Vorlage, sondern auch *les termes* dem französischen Kontext angepasst habe. Und seine außerordentliche Wertschätzung des Stücks – »l'estime extraordinaire que j'ai pour ce poème« – lässt aufhorchen, wenn er dabei zugleich dessen Innovation betont, die seinesgleichen weder bei den *anciens* noch den *modernes* habe.¹⁹ Obwohl Corneille in seiner *Epître* allein das *agrément du sujet, dénué de la force du vers* im Gegensatz zu der gleichzeitigen *Mort de Pompée* in den Vordergrund stellt, findet hier das *Sujet* gerade durch den Mechanismus des französischen Bühnenverses, des Alexandriners, eine besondere Form der Komik.

Der Alexandriner als *prose du théâtre* ist das sprachliche Gesetz, welches das Reich der Bühne regiert und in das Dorante, der Lügner, eintritt, der sein Studium der Jurisprudenz in Poitiers aufgegeben hat und – nach Paris zurückgekehrt vom *royaume du code* (I/1, V. 9) – sich in der Sprache der galanten Selbstrepräsentation auf der Pariser Gesellschaftsbühne erprobt. Er setzt damit die Logik des Erscheinens – *apparence* (V. 73) – um, die sein Diener Cliton als neues Gesetz präsentiert. Dorantes erstes Lügengespinnst, mit dem Ziel, Clarice seine Zuneigung zu erklären (I/3, V. 153ff.), kommt unvermittelt, folgt dann aber einer Logik des Signifikanten nach Ähnlichkeit, Angrenzung und Wiederholung: Auf *le malheur qui m'accompagne*, folgen *les guerres d'Allemagne*, generiert durch die lautliche Ähnlichkeit von *compagne* und *campagne* sowie durch den Gleichklang der Endsilben von *accompagne* und *Allemagne*. Die weiteren Expansionen des Lügengeflechtes gehen so nach Gleichklang und Angrenzung vor: Auf die erstaunte Frage von Clarice »Quoi vous avez donc vu l'Allemagne en guerre?« folgt eine

18. III/2, V. 823-826.

19. Vgl. Corneille: *Œuvres*, Bd. IV, S. 132ff.

Antwort, die sowohl semantisch als auch lautlich folgerichtig auf *guerre* reimt: »Je m'y suis fait longtemps craindre comme *un tonnerre*.« *Victoire* zieht *gloire* nach sich, *combats* impliziert *sièges*, auf *armée* folgt gemäß der Logik des Echos *renommée*.

Das zweite Lügengeschpinnst, nun gegenüber seinem Studienfreund aus Poitiers und späteren Rivalen Alcippe macht deutlich, dass diese Logik, die noch das Reimschema der Komödie respektierte, nämlich die Folge von jeweils zwei weiblichen auf zwei männliche Endreime, zu einem, dem bewussten Willen des Sprechenden *äußeren* Mechanismus wird: Der *récit* Alcippes von einer nächtlichen Galanterie, bei der einer Schönen eine Serenade gegeben wurde, entfacht die Lügen Dorantes bei der Evokation einer »collation fort ordonnée« (I/V, V. 249). Das letzte Wort generiert wie ein Echo drei weitere Verse die jeweils homophon auf *donnée* und sodann auf *é-tonné* und *donné* enden. Die Insistenz des Gleichklangs markiert wie ein *basso continuo* das Insistieren eines Anderen, der in dem Protagonisten spricht. Der *récit* der Festivität auf dem Wasser entwickelt sodann das gesamte Paradigma einer *fête de l'île enchantée*, als die in der Tat Paris dem Protagonisten erscheinen wird (II/5 V. 553): fünf Schiffe, vier Chöre sowie Musik mit einer Aufzählung von Instrumenten – *violons, luths et voix, flutes et hautbois, harmonies infinies* –, Blumengebinde aus Jasmin, Granatapfel- und Orangenblüten, zwölf Speisen, sechs Gedecke, die Angebetete begleitet von fünf Gespielinnen, Feuerwerk. Der Dekor des nächtlichen Konzerts entwickelt den Topos einer erotischen Pastoralidylle, die, wenn nicht Ergebnis der Lektüre eines Ariosts oder Tasso, so doch mit den Namen Urgende und Mélusine einen Topos der zeitgenössischen Romanliteratur des *Merveilleux* zitiert, der den Prunk der höfischen Feste der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor das imaginäre Auge des Zuhörers abrufft. Dorante spricht einige Szenen später zu seinem Vater: »Paris semble à mes yeux un pays de roman.« (V. 552) – »Paris scheint in meinen Augen eine Roman-Landschaft zu sein.«

Welche Logik ist hier am Werk? Der Freund Alcippes, Philiste, stellt eine gewisse Inkohärenz fest: »Les signes ne s'accorde pas bien.« (V. 307) – »Die Zeichen stimmen nicht zusammen.«, wenngleich Ort und Stunde zu passen scheinen. Der Diener Cliton bringt diese Logik auf den Nenner: »Votre ordinaire est-il de rêver en parlant?« (V. 312). Die Logik des Lügens – *mensonge* – ist die Logik des Traumes – *songe*. Mit dem Stichwort Traum wird ein der sprachlich rationalen Logik konträrer Sprach- und Denkprozess angesprochen: Sigmund Freud dechiffriert ihn als Logik des Unbewussten, die nach Ähnlich- und Unähnlichkeit assoziiert sowie nach dem Kriterium der Angrenzung verbindet und indifferent für die Unterscheidung von wahr und falsch ist. Jacques Lacan hat diese Logik des Unbewussten als primär sprachliche analysiert und die logischen Operationen der Assoziation mit der Verdichtung der Metapher, die der Angrenzung und Wiederholung mit der

Metonymie in Verbindung gebracht.²⁰ Macht sich hier die Sprache selbstständig, bildet Corneille mit dem Stück *Le menteur* die Macht des durch Sprache sich manifestierenden Unbewussten nach? Lässt dies uns über den Lügner lachen?

Corneille hat in seinem Vorwort an den Leser wie auch in seiner *Epître* hervorgehoben, dass er in diesem Stück *à la française* verfuhr und nicht wie im *Cid* den spanischen und in der *Mort de Pompée* den lateinischen Vers nachahmte. Doch das sprachliche Gesetz, dem *Le menteur* unterliegt, hat eine eigene Logik, die in Spannung mit der Logik des gesprochenen Wortes steht: Die poetische Logik des Verses – hier der Alexandriner – geht ebenfalls nach dem Prinzip der Ähnlichkeit, der Angrenzung und der Wiederholung vor. Traumlogik und poetische Logik gehorchen denselben Mechanismen: Das Gesetz des Verses, identisch mit dem des Traumes – *songe* – generiert für den, der sich dieses Gesetz zueigen macht, die Lüge – *mensonge*. Aus dem zu einer *machine* verselbstständigten Vers resultiert die Komik des Lügners, sie determiniert ihn und beherrscht ihn. Wir lachen zuerst über einen Sprachkörper, der sich verselbstständigt hat. Wir lachen aber auch über den künstlichen Anderen, der als poetisches Gesetz das Handeln des Protagonisten determiniert.

Beim dritten Lügengespinst (I/5, V. 592ff.) wird dies besonders deutlich, wenn Dorante seinen angebliche Eheschluss seinem Vater mit dem Ziel mitteilt, einer arrangierten Heirat zu entgehen: Um dem väterlichen Gesetz zu entkommen, unterwirft sich Dorante einem anderen Codex, dem poetischen Gesetz des Verses: Auf die väterliche Aufforderung »Parle donc, et te lève« – »Also sprich, und stehe auf«, antwortet Dorante: »Je suis donc marié, puisqu'il faut que j'achève« – »Ich bin also verheiratet, da ich zum Ende kommen muss« – und auf die Frage – »sans mon consentement?« – »ohne meine Einwilligung?« folgen eine Reihe von Versen mit identischen Endreimen, die das Gefangensein im Reimmechanismus unterstreichen:

»On m'a violenté:

Vous ferez tout casser par votre autorité,

Mais nous fûmes tous deux forcés à l'hyménée

Par la fatalité la plus inopinée...

Ah! Si vous saviez!...« (V. 595-99)

Die erfundenen Namen der vermeintlichen Braut und des Schwiegervaters werden vielsagend: *Orphise* gleichlautend mit *hors physe* unterstreicht das Außer-sich-Sein eines sprechenden Subjekts, *Armédon*

20. Vgl. Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *Ecrits*, Paris: Seuil 1966, S. 493-528.

deutet den Signifikanten als Waffe und Geschenk des Zufalls – *arme et don*. Der folgende *récit* einer erfundenen Zwangsheirat erscheint wieder als Ergebnis einer Logik von Gleichklang und angrenzenden Wiederholung: auf *nuît* – Nacht folgt *bruit* – Lärm, *chambre* – Zimmer zieht *septembre* – September nach sich, und die Akkumulation sich verselbstständigender Gegenstände – die läutende Uhr, der sich zum Schuss lösende Revolver, das zerbrechende Schwert – versammelt zugleich das Paradigma von Peripetien auslösenden Situationen.

Der Lügner Dorante spricht nicht nur zehn Sprachen (IV/3, V. 1200), er spricht in Zungen, die ihm der Alexandriner wie eine *poudre de sympathie* wachsen lässt gemäß dem Prinzip der Ähnlichkeit, selbst wenn er sich beim Lügen verheddert: Der zweite Namen des Schwiegervaters *Pyrandre* ist ein Echo auf *attendre* – warten, in ihm klingen Phyrussieg und *pire rendre* mit, lassen so zugleich die Wahrheit im Prozess des Lügens aufscheinen.

Dorante, der Lügner, ist zum Sprachkörper geworden: Die poetische Logik bestimmt sein Tun und Handeln. Dieser Sprachkörper lässt uns lachen, doch es ist kein Lachen der Überlegenheit: Wir lachen über den rasanten Rhythmus der Wiederholung, über den Witz der produzierten Ähnlichkeiten, über das Glück des jeweils gefundenen gelungenen Reimes. Wir lachen so über die Utopie eines *anderen* Körpers, der zum lustvollen Sprachkörper geworden, mit der Sprache des Verses verschmilzt, »une invention [...] toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin« – »eine Erfindung, rein aus dem Geist von Anbeginn bis zum Ende«, wie Corneille selbst schreibt.²¹ Es ist ein Lachen, das die körperliche Lust am Primärprozess wiedergewinnt, ein Lachen über die Allmächtigkeit des Sprachschöpfers, mit dem sich der Zuhörer identifiziert. Ist es ein Lachen der Glückseligkeit? Vor jedem Sündenfall? »Tandem est poeta« schreibt in einer Widmung, die Corneille in der Ausgabe von 1648 zitiert, Constantin Huyghens.

Doch zu diesem Lachen, das im glückseligen 17. und 18. Jahrhundert überwogen zu haben scheint, gesellt sich ein zweites Lachen, das die Sprachkonzeption des Cartesianismus subvertiert: Nicht *cogito ergo sum*, sondern *je suis parlé, donc je suis*. Was ich spreche, bestimmt ein Anderer, ein Gesetz, das Gesetz des Alexandriners. Der Vers hat hier eine eigenständige semiotische Funktion: Seine Form weist auf die Nichtbeherrschbarkeit der Sprache, auf das Gesprochenwerden durch die Sprache hin.

Das Lachen über den *menteur* ist ein doppeltes Lachen: Über seinen Charme und seine Grazie, über den glücklichen Zufall, der ihm den jeweils richtigen rettenden Reim schenkt. Es ist aber auch ein La-

21. P. Corneille: *Œuvres*, Bd. V, S. 133.

chen, das in dem schwindelnden Sog des Lügengespinnsts die luzide Wahrheit einer Nichtbeherrschbarkeit der Zeichen anerkennt.

Auf der Bühne hängt die Produktion eines solchen doppelten Lachens von der Weise der Deklamation des Alexandriners ab. In Jean Marie Villégiers Inszenierung am Théâtre de l'Athénée im Winter 1995 in Paris ermöglichte die Akzentuierung der musikalischen Qualität des Alexandriners insbesondere beim Protagonisten, gespielt von Frédéric Laurent, dass die Fernlenkung des Lügners unheimlich hörbar wurde: Ein *comique absolu* wurde erfahrbar, das das *vice* nicht nur als besondere Fertigkeit, *qualité d'âme*, sondern auch als fremdbestimmte *passio* erfahren lässt, *passio*, die Lügner wie Träumer oder Dichter der Logik eines anderen Gesetzes unterwirft.

Helga Finter

Witz

Der Witz verhält sich zum Thema des komischen Körpers eigentümlich schräg. Denn Witz, *wit* oder *esprit* bezeichnen auf verschiedene Weise kognitives Vermögen, Verstand, Geist oder das Wissen, das dessen Gegenstand ist,¹ sowie weiterhin, was als ein sprachliches Geschehen und dessen ›Einfälle‹ gegeben ist.

Von Kleist stammt nun eine witzige »Anekdote aus dem letzten Kriege«, in der vom Körper und mit ihm gehandelt wird. Sie stellt den »ungeheuersten Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist«, vor, den ein preußischer »Tambour gemacht«, der den Krieg gegen die napoleonische Armee nach der Niederlage bei Jena »auf seine eigene Hand« fortsetzte und daraufhin »von einem Haufen französischer Gendarmen, die ihn aufspürten, ergriffen, nach der Stadt verschleppt, und, wie es ihm zukam, verurteilt wird, erschossen zu werden.« Als »Mensch, zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, zeigte sich dieser mit seiner letzten Bitte. Auf die Frage, »was er wolle? zog er sich die Hosen ab, und sprach: Sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme.«² Wenn nun bei der ersten Auslassung de-

1. Vgl. etwa *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (Leipzig: Hirzel 1854-1984), repr. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1984., Bd. 14.2, Sp. 861-88; Webster's *New World Dictionary of the American Language*, 1953ff. u.a.

2. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., Helmut Sembdner (Hg.), München: Hanser 1965, II, S. 268.

ren Grund nur allzu offensichtlich in der Wohlanständigkeit nicht des Tambours, sondern des Erzählers der »Anekdote« zu liegen scheint, so stellt sich aber um so mehr die Frage, warum die beiden anderen Wörter durch Auslassungspunkte so sehr verschwiegen wie markiert sind. Diese Auslassungen funktionieren auf verschiedene Weise, denn in den letzten Fällen ersetzen typographische Zeichen jeweils eine Letter, während im ersten Falle die drei Punkte bezeugen, »dass« etwas ausgelassen wurde. Diese druckgraphische Repräsentation aber ist falsch. Im Erstabdruck in *Berliner Abendblätter* (18. Blatt) vom 20. Oktober 1810 war zu lesen »sie mögten ihn in den schießen«,³ Die vier Punkte zeigen die »vier Buchstaben« an, die an ihrer Stelle fehlen,⁴ und die Buchstäblichkeit des Wortes selbst – an der Schwelle, bevor es Wort geworden ist, und nach ihm als dessen Zerfällung.

Es handelt sich um einen Körper, der sich ausstellt: der agiert als der nicht-schöne und nicht-geschlossene, groteske. Die Entblößung als solche schon, als »Bloßstellung« des Körpers, exponiert diesen, stellt seine Nacktheit als »Gegenteil eines abgeschlossenen Zustandes« aus. »Kern« des neuzeitlichen offiziellen Körperkanons ist »die Verborgenheit des Körperinneren«, im »fertigen, streng begrenzten, nach außen verschlossenen, von außen gezeigten, unvermischten und individuellen ausdrucksvollen Körper« (Michail Bachtin), »dessen Auswüchse, Wölbungen verleugnet, dessen in das Körperinnere führende Öffnungen verdeckt werden«.⁵ Durch den »privatisierten und psychologisierten Körper« wird die groteske Ambivalenz verleugnet, die jene Grenze zwischen Körper und Außenwelt wiederholend irritierte, ja diese Grenze bedrohte,⁶ die »gestalthaft« das Verhältnis von Innerem und

3. Gezeichnet »x.« geht dieser Artikel in die Kleist-Werkausgaben ein; Berlin-Brandenburger Ausgabe II/87: *Berliner Abendblätter* I, S. 96. Vergleichbar nicht nur editorische Fragen ergaben sich zu der entsprechenden Verkürzung auf drei Punkte für die »Die Marquise von O....«.

4. Die aufgewiesene Vorlage der »Anekdote« ließ ihren Protagonisten sagen: »Nun so bitt ich, [...] mich im Hintern schießen zu lassen, damit der Balg ganz bleibe.« H. von Kleist: *Werke und Briefe* II, S. 913.

5. Renate Lachmann: »Vorwort« zu: Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, hier und das folgende S. 38, sowie M. Bachtin, ebd., S. 357–59, 361, 363.

6. »Der groteske Körper besteht aus »Einbrüchen und Erhebungen«, »die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen« und damit dessen Ambiguität als Zweileibigkeit (R. Lachmann: »Vorwort«, S. 37). Er »ist nie als fertiger zu denken, sondern immer als werdender, vergehender, offener. Durch die besondere Betonung aller Körperteile und -teile, die sozusagen über die glatten Grenzen eines geschlossenen Korpus hinausgehen (Nase, Phallus, Bauch Hintern) wird im Körper selbst die Grenze zwischen zwei Körpern abgebildet« (S. 38). Zu vergleichen wären die französischen Wörter für den

Äußerlichem regulieren soll und damit den »individuellen Körper der Neuzeit« als »fertigen Körper«, als in sich geschlossene Körperganzheit sichern muss. Körperhandlungen wie »Hinausstülpen – Eindringen – Ausstoßen – Zerstückeln – Entleeren – Verschlingen« lassen »das Innere exzentrisch nach außen treten«, wie dies auch »in der Wendung ›Sich-Ausschütten-vor-Lachen« gesagt ist.«⁷ Die eigentümliche Ironie der körperlichen Geste des Tambours ist, dass der Körper, indem er agierend für sein Ganz-Bleiben plädiert, die jedem Eingriff oder hier: Einschuss, vorgängige Nicht-Ganzheit des Körpers ausstellt. Er tut dies durch die Exposition jener Körperöffnung, die keineswegs den geregelten Einschluss des Äußeren ins Innere, das einschließend totalisierend sich abschlosse, ermöglicht und organisiert, sondern aus der heraus sich das Innere nach außen stülpte und der groteske Körper in seiner Zweileibigkeit geboren würde. Verschwiegen ist diese Öffnung auch hier: »...«, aber nicht die abgeschlossene Ganzheit des Körpers durch dessen vorgeblich geschlossene Oberfläche behauptet, sondern das Verschwiegenesein selbst angezeigt und markiert. Und zwar so, dass die Nichtgeschlossenheit sich über das Gemeinte hinaus manifestiert: Die typographischen Zeichen durchlöchern den Text; sie durchschießen den Text und lassen das Gemeinte verschwiegen mit den Durchschüssen auftreten. Wenn das Loch, das durch die Schüsse dort entstehen sollte, wo das eine Loch gleichsam auf das kommende gewaltsame andere gewartet hat,⁸ durch die Löcher im Text »gesagt« wird, dann widerspricht aber die Textualität, viellöcherig, auch dem, was gemeint und erbeten war. In der typographischen Materialität des Textes ist gerade das vollzogen, was der Handlungsträger im Erzählten doch vermieden wissen wollte: Dass das bereits gegebene Loch sich in Durchschüssen multipliziere. Typographisch wird der Witz als »Stichelei«⁹ – noch gegen seinen Sprecher – realisiert. Wo das vorgewiesene Loch die ideale Körperganzheit je schon dementierte, wird es keine Grenze gegen den Exzess multipler Durchlöcherungen geben. »...« sagt die Per-

witzigen Einfall *sallie*: Vorsprung, Überhang, Tiefenwirkung, Höcker sowie *blague*: Tabaksbeutel.

7. R. Lachmann: »Vorwort«, S. 39.

8. Zu vergleichen wäre dagegen »die Selbsttötung durch einen Schuss in den Mund« als »Technik, eine natürliche Öffnung zu nutzen, um den Körper trotz einer Todeswunde nicht zu entstellen,« die gerade im Falle Kleists zu berücksichtigen nahe liegt (vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: »Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists *Zweikampf*«, in: *Kleist Jahrbuch* 1998, S. 21-36, hier S. 33).

9. Diese übersetzt *raillerie* ins Deutsche zurück, eines jener Wörter, die im Französischen wie im Englischen substituiert werden müssen, wenn Witz nicht das Vermögen, sondern dessen sprachliches Produkt meint.

foration der Ganzheit, sei diese die des Wortes und Satzes oder die des Körpers. Daher tritt das »F...« – das als tierisches auch die Haut jenes »Menschen« bezeichnet, »zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, – nur als typographisch perforiertes auf: als das Gegenstück zur glatten Oberfläche des menschlichen Körpers, der sich in dieser als der ideale schöne Körper geriert, den das 18. Jahrhundert sich in der Marmorstatue realisiert vorstellte.

In einer neuen Konstellation der ästhetischen Diskussion, deren Paradigma die Darstellung als beseelte Verkörperung in Stein wurde,¹⁰ wird der Witz entweder verworfen oder aber darstellend an den Körper gebunden, der »witzig beseelt« werde, wie im »bildlichen Witz«, von dem Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* spricht, um ihn der Metapher zu nähern. Darum muss er den »bildlichen Witz« vom »unbildlichen«, »geistigen« oder ingeniösen Witz unterscheiden; die Form dieser Unterscheidung, die Züge einer abwehrenden Verhandlung des französischen *esprit* trägt,¹¹ impliziert schon beider Asymmetrie.

Jean Pauls »witzigen Ausdruck« für jenen »Gedanken«, der die Witz-Definition wäre, hat die ästhetisch-psychologische Wissenschaft vom Witz über das 19. Jahrhundert hinaus noch Freud zugetragen, der ihn 1905 für die seit dem 18. Jahrhundert »Witz« genannte »Fertigkeit«, »Ähnlichkeiten zwischen Unähnlichem« zu erkennen, noch einmal zitiert: »Der Witz ist der verkleidete Priester, der jedes Paar traut.«¹² Jean Pauls »verkleideter Priester« des ästhetischen Witzes »kopuliert« ein »jedes Paar«, und er »tut es mit verschiedenen Trauformeln.«¹³ Mit der Hinzufügung: »Er traut die Paare am liebsten, deren Verbindung die Verwandten nicht dulden wollen«, unterstrich Friedrich Theodor Vischer (den Freud zitiert) die Divergenz der beiden Ordnungen, denen die im Witz Verkuppelten zugehören, die die Verbindung zum Skandal machte. Wenn jemand, der keiner ist, sich *als* ein »Priester« »verkleidet« hat, um in der angemäßen Rolle Paare zu verkuppeln, so weil die *mésalliance*, die der Witz stiftet, des Priesters, der Verkleidung und der Anmaßung bedarf. Ihm stellt Jean Paul den »Zufall« als »wilde

10. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga: Hartknoch 1778.

11. Vgl. Jean Paul: »Vorschule der Ästhetik«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Norbert Miller (Hg.), München: Hanser 1963, I.5, S. 188, 200 u.ö., zum »bildlichen Witz«, S. 182–191; Vgl. Otto F. Best, *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

12. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (1905), in: Ders.: *Studienausgabe*, Alexander Mitscherlich (Hg.), Frankfurt/Main: Fischer 1970, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, S. 9–219, hier S. 15.

13. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 173.

Paarung ohne Priester« gegenüber.¹⁴ Es kommt auf den »verkleideten Priester« an und es kommt auf den Priester noch dort an, wo er ausfällt, in den »wilden Paarungen«. Er weist die Performativität des Witzes aus: Seine »Trauformeln« tun etwas; sie müssen erzeugen, was nicht bloß entdeckt werden kann. Derart ist die Witzleistung und der witzige Effekt in jenes Feld verschoben, das nach John Austin als das der *performatives* analysierbar ist, der Äußerungen, die »überhaupt nichts [...] behaupten«, »nicht wahr oder falsch sind«, sondern »das Vollziehen einer Handlung«.¹⁵ Dadurch wird die langwierig diskutierte Unterscheidung, ob es sich beim *conchetto* oder Witz um die *Entdeckung* von Ähnlichkeiten oder die bloße, kunstfertige *Erfindung* von Verbindungen ohne Substanz handle, verschoben. Der »verkleidete Priester« zitiert die »passenden Umstände«, unter denen Austin zufolge eine Äußerung »etwas Bestimmtes tue«, z.B. eine Trauung *ist*. Er stellt sie dar, *insofern* er »verkleidet« ist, stellt sie aus als Szenario einer Aufführung und stellt die Instanz und Deckung jener »Kraft« vor,¹⁶ die der kuppelnde Witz agiert. Diese Kraft führt Jean Paul zurück auf »die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird. [...] z.B. ›Ich spitze Ohr und Feder‹, – und stellt die Gleichheit vor als ›Trug‹«.¹⁷ Im »verkleideten Priester« tritt eine substantielle Erfülltheit der Kopulierung auf. Und sie tritt auf als der bloße Anschein, die die unterstellte Erfülltheit bleibt, wie sich die *Kraft* des *performatives* in die konstative Tatsachenfeststellung »kostümiert« (und mit »Feststellungen über Tatsachen verwechselt« »Unsinn« produziert).¹⁸ Die Maskerade lässt zugleich eine zweite Szene der Entlarvung des bloß »verkleideten« als falscher »Priester«, der gestifteten als illegitime Verbindung ohne Gültigkeit jenseits der Szene der Stiftung oder jenseits des trügerischen Auftritts erwarten. Das Auffliegen der Anmaßung gehört zu jedem Witz. Der

14. Ebd., S. 193.

15. Eheschließungen gehören zu deren paradigmatischen Fällen, vgl. John Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1976 (2. Auflage), S. 5, 3ff.; ders.: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam (2. Auflage) 1979, S. 28; zum Funktionieren dieses Beispiels vgl. Shoshana Felman: *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*, Paris: Seuil 1980, S. 152ff., insbesondere der Austinsche Hang zu den »failures«, »infelicities« S. 154ff., 167f.

16. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 169.

17. Ebd., S. 173f., 182; vgl. Theodor Lipps: *Komik und Humor. Eine Psychologisch-Ästhetische Untersuchung*, Hamburg: Voss 1898 (2. Auflage Leipzig: Voss 1922), S. 92.

18. Vgl. J. Austin: *How to do Things with Words*, S. 4; siehe Sprechakte, S. 28.

»verkleidete Priester« personifiziert eine Investition und Investitur, ein »Leihen«, so Theodor Lipps, ein *Aus- und Verleihen* von Sinn, wobei wir »wissen«, dass er der Aussage »nicht zukommen kann«, und der daher – wenn der Witz »verstanden« wird – in jene »Nichtigkeit« vergehe, die seine Hervorbringung sei.¹⁹ Diese aber ist »excess of utterance«, Überschuss des Äußerungsereignisses über die Äußerungsbedeutung.²⁰

Im Witz sei »die dritte Vorstellung«, »als der Exponent ihres Verhältnisses«, »nicht ein Schluss-Kind aus beiden Vorstellungen«, sondern »Sprung« und »Funken« und »Sprung« zwischen »Funken«: »von den Funken des Katzenfells zu den Funken der Wetterwolke«.²¹ Als »Blitz« ist die witzige »Kraft zu wissen« eine leer resultierende Produktivität. Demgegenüber rückte Jean Paul den »bildlichen Witz« in ein anderes Licht, das der Sonne, in dem sich – metaphorisch und metaphorologisch – die Erkenntnis phänomenal erfüllte:

Dieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in *ein* Leben verschmelzt, wiederholt in und außer uns dieses Veredeln und Vermischen; indem sie uns nötigt, ohne Schluss und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken, aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äußerer Bewegung innere [...], so spiegelt das körperliche Äußere das geistige.²²

Das bildet die Metaphern aus und mache zwanglos den bildlichen Witz, der »die Ähnlichkeit zwischen Körper- und Geisterwelt (z.B. Sonne und Wahrheit)« finde und dieses »anzuschauen« gibt.²³ Aber wenn »daher« »die bildliche Phantasie strenge an Einheit ihrer Bilder gebunden [ist] – weil sie leben sollen, ein Wesen aber aus kämpfenden Glie-

19. So Th. Lipps: *Komik und Humor*, S. 85 im Anschluss an Jean Paul.

20. S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 160: »la ›force d'énonciation‹ [...] est constamment en excès sur le sens de l'énoncé théorique« – »die ›Aussagekraft‹ [...] hat ständig einen Überschuss hinsichtlich des Sinns der theoretischen Aussage.« Der »Skandal« ist schließlich die Nicht-Unterscheidbarkeit des Positiven und des Negativen, des Normalen und des Abnormalen, des Ernsten und des Unernten usw. (»scandale de leur non-opposition« – »Skandal ihres Nicht-Gegensatzes«, S. 206, vgl. 213). Vgl. die »Liebe zum leersten Ausgang« des Witzes nach Jean Paul, als der »er verschwendet« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 131, 198) und zu der Ambivalenz, Marianne Schuller: »Der Witz oder die ›Liebe zum leersten Ausgang‹«, in: *Fragmente* 46 (1994): *Heilloses Lachen. Fragmente zum Witz*, S. 16.

21. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 171, 173f.

22. Ebd., S. 182-84.

23. Ebd., S. 172; »der bildliche Witz kann entweder den Körper *beseelen* oder den Geist *verkörpern*.« (S. 184).

dern es nicht vermag« – so kann der Witz, »da er nur eine leblose Mo-saik geben will, in jedem Komma den Leser zu springen nötigen«. ²⁴ Im Witz vollzieht sich ein Sprung oder Bruch, dessen Metapher der »zer-gliederte Körper« abgeben muss; es ist sein performativer Exzess, der sich im explosiven Lachen zeigt, das einen Überschuss abführt, der keinem anderen Gebrauch zugeführt wurde. ²⁵

Die »wilde Paarung ohne Priester«, die der »Zufall« ist, führte Jean Paul an als das prinzipienlose Prinzip des stets wieder Misstrauen erregenden Wortspiels, des »Sprach- oder Kling-Witz[es]«. ²⁶ »[[Jeder Zufall« gefällt »uns vielleicht«, »weil darin der Satz der Ursachlichkeit selber, wie der Witz, Unähnliches zu gatten scheinend, sich halb versteckt und halb bekennt« – also nicht als *reiner* Zufall: Der »reine Zu-fall« – ohne alle Möglichkeit eingemischter Ursachlichkeit –« wäre uns, so Jean Paul, »nicht einmal« »Zufall«. Es gibt ihn nur als Bruch der Kausalität *und* deren Suggestion, als ein Zusammentreffen, das so »wild« es sei, so sehr es einer »Ursachlichkeit« als Verknüpfung wider-streitet, doch als deren »Widerspiel« Ansprüche auf eine Motiviertheit macht und diese durch ein zeitliches oder räumliches Zusammenfallen suggeriert. Zufall regiert die sprachlichen Elemente, Buchstaben und Laute; er macht das Wortspiel und er macht es so erstaunlich, effektiv, wie es als zufälliges nichtig wäre. Das Wortspiel heißt ein »optischer und akustischer Betrug«, insofern der »Zufall« einer (bloß) sprachlich gegebenen Gleichheit oder Ähnlichkeit zugleich »von der Sprache« ei-nen »Schein« substantieller(er) »Gleichheit erhielt«: Der Zufall des An-klangs der Worte erhält eine Sinn-Investition/itur. Im Zufall des Wort-spiels hat sich je eine »Ursachlichkeit«, eine Motiviertheit und ein Sinn der Verkettung »halb bekannt und halb versteckt«, wie etwa im wort-spielerischen Vexierbild *Leh/ere*. Die trügerische Vorgabe einer subs-tantiellen Verbindung dessen, was nur Signifikanten gemeinsam hat, die das Spiel der Worte zum Wortspiel macht, nähert den »Zufall«

24. Ebd., S. 187f.: So »beseelet lieber die Phantasie das Tote, wenn der Witz lieber das Leben *entkörpert*. [...] er kann unter dem Vorwande einer Selbstvergleichung ohne Bedenken seine Leuchtkugeln, Glockenspiele, Schönheitswasser, Schnitzwerke, Putztische nach Belieben wechseln in *einer* Periode«.

25. Vgl. S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 198. Der Exzess, der kei-nem anderen Gebrauch zugeführt werde, wird im Lachen abgeführt (so S. Freud: »Der Witz«, S. 42*, 137), das »zwar den Körper explosiv erschüttert, aber nichts bedeutet« (Sam Weber: »Die Zeit des Lachens«, in: *Fragmente* 46, S. 81). »Nous ne savons, dit de même Freud, [...] ce qui nous fait rire« – »Wir wissen nicht – sagt sogar Freud – was uns zum Lachen bringt« (S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 171; 174): »l'acte de faire éclater – de rire – devient une performance explosive« – »Der Akt des Platzens – vor Lachen – wird zu einer explosiven Performanz.«

26. J. Paul: *Vorschule der »Ästhetik«*, hier und im Folgenden S. 193f.

klanglicher Nähe, als »Paarung *ohne* Priester«, doch dem Fall des ästhetischen Witzes, für den ein »verkleideter Priester« als *persona* des »Trugs« einer gegebenen Verbindung antritt: »jeder Zufall« der Sprache trägt in einer haltlosen Verkuppelung eine »illegitime Verbindung zweier Begriffe« zu, die »moralischen und logischen Skandal« zu machen vermag,²⁷ *insofern* sie deren ›substantiellen‹ Bezug impliziert und drangibt. Im Effekt eines Sinns ist dieser als »Trug« (oder Investition) merklich, den die Gewaltsamkeit der Sprachoperation merklich macht.

Der Zufall der Sprache ermöglicht die Einsicht in die sinnfremde Produktivität der Sprache oder die »Geistes-Freiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin«, wie Jean Paul sagt. Denn im Witz der Worte haben sich signifikante Verknüpfungen und Zergliederungen als die unhintergehbare, aber höchst unzuverlässige Begründung für das ›Verhältnis der Ideen‹²⁸ erwiesen. Was immer an Sinn der klanglichen Nähe des einander begrifflich-logisch Widerstreitenden oder Sich Ausschließenden abgewonnen werden kann, ist ein nachträglicher Effekt, ein *Zufall* der Sprache, d.i. der vom Sinn nicht kontrollierten Produktivität, Zufälle der Sprache und ihrer Elemente. Sinn ist suspendiert an die auszuhaltende Zweideutigkeit, *ob* es sich überhaupt um (etwas) meinende Rede oder ›bloße‹ leere »Spielmarke des Wortspiels«²⁹ handelt.

Hier aber – spätestens – suchte Jean Paul Grenzen zu ziehen. Die Rück-Wendung auf die Zeichen, die er als Gewinn dem Wortspiel zugestand, stellt sich ihm als Gefahr vor, wenn »[d]as Wortspiel ... das Auge zu leicht von dem Großen und Weiten zu sehr auf *die Teilchen der Teilchen* hin[dreht], zum Beispiel von jenen feurigen Engel-Rädern des Propheten auf die *Rädertierchen der Silben*«. ³⁰ Eine letzte sichernde Grenze sucht Jean Paul zu ziehen gegen das *Räder-spiel-werk* der »Teilchen« der Worte, die einer signifikanten Zerlegung und Verkettung unterliegen, und zwar zum einen durch hierarchisierende Unterstellungen des sinn-losen Signifikanten-Spiels unter den Sinn als bloßes Beiwerk zum Werk oder »Putzkleid, nicht [...] Amtskleid«. ³¹ Zum anderen zieht er diese Grenze in sich wiederholenden Verwerfungen

27. So argumentiert Sarah Kofman zum (von S. Freud: »Der Witz«, S. 35 zitierten) Wortspiel *Traduttore – Traditore* (*Die lachenden Dritten. Freud und der Witz*, München, Wien: Internationale Psychoanalyse 1990, S. 48f.). Von den »monstrous marriages« (von Austins' Sprechakttheorie) spricht S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 167.

28. Dennoch sitzen Witz-Interpreten dem Fehlschluss immer wieder auf, »so steht einige Ähnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit ihres Widerhalles zu erwarten« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 193; S. Freud: »Der Witz«, S. 131).

29. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 192.

30. Ebd., S. 195.

31. Ebd., S. 196f.

aller Buchstaben-Spiele, der »noch erbärmlicher[en]« »anagrammatische[n] Charade, de[m] *Logogryph*« und »endlich« dem »elenden höckerigen *Chronogramma*«,³² das Worte zerlegend (Groß-)Buchstaben einer Lesbarkeit als Zahlen zuführt. In deren Abwehr und um der Abwehr willen spricht Jean Paul von der Sprache als Maschine, deren Produktivität eine der leeren Elemente oder Buchstaben ist. Sie untersteht undurchdringlicher Determination und völliger Arbitrarität zugleich.

Kleists Witz-Tambour stellte einen Körper, der (und insofern er) der metaphorischen Ineinsbildung von Geist und seiner Verkörperung inkompatibel ist, vor als den durch die Entblößung ausgewiesenen Exzess der Verkörperung über das im Äußerungs-Akt Gemeinte. Dieser manifestiert sich letteral im Text, wo er und wie er nicht mehr »über Menschenlippen« kommt, in der rhythmisierenden Zerlegung in leere Zeichen. Gegen das Zusammenlesen zu sinnvollen Worten³³ dürfen die Lettern sprechen von einer Zerlegbarkeit jener semantischen Einheit, die aus diesen erst (je) gebildet werden müssen, weil diese Zerlegbarkeit von typographischen Zeichen an Stelle isolierter Lettern abgebildet und ausgeführt wird. (Diese Zeichen, die nicht etwas sagen, sondern als ›Satz‹-Zeichen die Buchstaben zu sinntragenden Einheiten sich fügen lassen, dürfen hier die Einheiten skandieren.)³⁴ Zum buchstäblichen Witz – wie ein Reim und eine Paronomasie – wird »L...«/ »F...« durch die Auslassung, die die ›Worte‹ teilen: »–...« ist ihr *tertium comparationis* und das ist leer, leer wiederholend, rhythmisierend. Kleists Text macht die Schrift zum »Letterntheater«,³⁵ gegen dessen Höckerigkeit als dem Schriftbild der Zerlegung Jean Paul den Witz abzuschirmen suchte, um ihn als »bildlichen« der metaphorischen

32. Ebd., S. 195.

33. Der »Griffel Gottes« schreibt Buchstaben löschend in Erz, und »etwas« allein, insofern diese über Lücken hinweg zusammengelesen werden (H. von Kleist: *Werke und Briefe* II, S. 263, *Berliner Abendblätter* 5. Oktober 1810); das wird erinnert, wenn Kleist Tambour und Anekdote gegen Angriffe verteidigt: »das Unschickliche, was in seiner Tat liegt, verschwinde ganz und gar, und die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden« (ebd., S. 840 und zit. 913).

34. »von Komma zu Komma« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 176); vgl. (wie bereits zitiert) S. 188 und: er »will nichts als sich und spielt ums Spiel [...] – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung –.« S. 201; vgl. M. Schuller, »Der Witz oder die ›Liebe zum leersten Ausgange‹«, S. 16f., 19.

35. Thomas Schestag: »Bär«, in: Ders. (Hg.): »geteilte Aufmerksamkeit«. *Zur Frage des Lesens*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1997, S. 179. Dagegen musste der in *Berliner Abendblätter* unmittelbar voranstehende Artikel »Theater. Über Darstellbarkeit auf der Bühne« die Darstellung einer »förmlichen militairischen Execution, d[as] belieb[te] Füsiliere« als »gewissermaßen ekelhaft« ausschließen (S. 93).

Verkörperung zu nähern. Die typographischen Zeichen sind Streuungen, Perkussionen des Wortes,³⁶ vor allem dann, wenn im Fell, auch das der Trommel mitzulesen ist – und damit noch jenes ›Trommelfell‹, das, so tierisch die ›Felle‹ sind, Teil des inneren Ohrs auch der Menschen ist und wie ersteres widerhallend vibriert. Darauf weist Kleists Zu-Satz hin, mit dem die Anekdote schließt: »– Wobei man noch die Shakespearesche Eigenschaft bemerken muss, dass der Tambour mit seinem Witz, aus seiner Sphäre als Trommelschläger nicht herausging.«³⁷ Dem Rhythmus des Trommelschlags, der im Ohr widerhallt, entspricht die Perforation der Worte, in leeren Wiederholungen »....«. Das Kleistsche Supplement zum tambourischen »Witz« und dessen nicht-menschenähnlicher Ungeheuerlichkeit schließt diesen in einem Nachtrag und Zusatz, der – das ist der Witz der »Anekdote« – die Schließung je aufhält. Denn mitzulesen ist jener Rhythmus, der den Text bewegt und streut, die Durchschüsse des Textes und der Seite (die auch früher einmal ein ›Fell‹ war), auf der der Text typographisch organisiert ist und als streuendes und zerstreutes Schriftbild sichtbar wird: als Exzess über alles Gemeinte.³⁸

Bettine Menke

Wiederholung

1843 konstatierte Søren Kierkegaard: »Die Wiederholung ist die neue Kategorie, welche entdeckt werden soll«¹. Der Text, in dem der dänische Philosoph diese Entdeckung vorbereitet, trägt den Titel *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius*. Der Autor hat ihn unter Pseudonym veröffentlicht und bekennt unter diesem zweifelhaften Status, dass auch der Text alles andere als frei von Verkleidungen und Maskeraden, d.h. verwirren-

36. Vgl. für diese Metaphorik die Worte »lancés [...] des explosions, vibrations, des machineries« (Roland Barthes: *Leçon*, Paris: Seuil 1978, S. 20; zitiert nach S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 141).

37. Vgl. den entsprechenden Shakespearebezug zum Wortspiel von J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 192.

38. Der »Witz, der ohnehin nichts darstellen will als sich selber«, ist daran gebunden, dass »er verschwendet« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 198).

1. Søren Kierkegaard: *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991, S. 22.

den und trügerischen Wiederholungen ist: »da ich [...] mit mancherlei Zungen mich ausdrücke und die Sprache der Sophisten, der Wortspiele, der Kreter und Araber, Weißen und Mohren und Kreolen rede«². Die Entdeckung der Wiederholung deutet sich bei Kierkegaard im Bruch mit auktorialen und textuellen Identitäten an, zugleich kommt dem Wiederholen damit eine wichtige theatralische Funktion zu: Es persifliert, karikiert und gibt damit eine Situation der Lächerlichkeit preis oder es problematisiert, dramatisiert, spitzt zu. Es zeichnet sich hier bereits ab, dass eine Philosophie, die auf dem Begriff der Wiederholung aufbaut, absieht von ursprünglichen und ersten Elementen und stattdessen die Spielarten des Sekundären – Masken, Verkleidungen, Trugbilder – beschreibt. Das Theorem der Wiederholung bildet so den Reflexionskern einer Philosophie der Sekundarität, die durch Autoren wie Kierkegaard, Friedrich Nietzsche und im 20. Jahrhundert Gilles Deleuze etabliert wird, und sich neuer Ausdrucksmittel, insbesondere theatralischer Verfahren bedient, die weit in die Konstruktion philosophischer Aussagezusammenhänge hineinreichen.³ Zum anderen erkennt diese Philosophie theatralische Prozesse und damit die Wiederholungsfolge als konstitutiv für den kulturellen Prozess. Das Theorem der Wiederholung dient ab dem 19. Jahrhundert zur Beschreibung kultureller, psychischer und historischer Phänomene und Ereignisse. Wiederholbarkeit und Wiederholung verleihen unter mediengeschichtlichen Bedingungen der Moderne den Ereignisreihen unterschiedliche theatralische Dynamiken. Das wohl berühmteste Zeugnis dieses Denkens stammt aus dem gleichen Jahrzehnt wie Kierkegaards »Die Wiederholung« und ist von Karl Marx. Die berühmt gewordene Passage aus der Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* lautet:

Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce. Caussidière für Danton, Louis Blanc für Robespierre, die Montagne von 1848-1851 für die Montagne von 1793-1795, der Neffe für den Onkel. Und dieselbe Karikatur in den Umständen, unter denen die zweite Auflage des achtzehnten Brumaire herausgegeben wird!⁴

Das Komische der Wiederholung liegt zunächst in ihrem Scheitern: Die Beobachtung von Marx bezieht sich auf die Verwendung antiker Verkleidungen, Parolen und Gesten bei den Revolutionären von 1789 und

2. Ebd., S. 23.

3. Vgl. (im besonderen Bezug auf Kierkegaard und Nietzsche) Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink Verlag 1997, S. 20ff.

4. Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Berlin: Dietz Verlag 1953, S. 11.

jenen von 1848. Bei den Ersteren bereitete die Verkleidung einen revolutionären Akt vor, hier glückte die Wiederholung und die revolutionäre Ausnahme unterbrach die historische Kontinuität in der Schöpfung von etwas »noch nicht Dagewesene[m]«⁵ – der bürgerlichen Gesellschaft. Die Wiederholungsgesten des Achtzehnten Brumaire erscheinen dagegen als lächerliche Nachahmungen, als Karikatur oder Farce und das vor allem, weil sie in einem deutlichen historischen und d.h. zeitlichen Missverhältnis stehen. Die komischen Figuren und Gesten sind nicht auf der Höhe der Ereignisse: »1848-1851 ging nur das Gespenst der alten Revolution um«.⁶

Diese Koinzidenz eines zeitlich begründeten Scheiterns und des Komischen – des Wiederholens von etwas eigentlich immer schon Vergangenen –, die von Marx zur Beschreibung eines historischen Ereignisses bzw. seiner geschichtsphilosophischen Deutung herangezogen wird, erfährt im Wiederholungsdenken des zwanzigsten Jahrhunderts eine Verallgemeinerung. Henri Bergson entdeckt das Komische in der repetitiven Struktur einer »mechanischen Starrheit«, die im Verhältnis zur Geschmeidigkeit und der Varianz des Lebens immer verzögert erscheint.⁷ »Das wahrhaft lebendige Leben soll sich eben nie wiederholen. Da, wo Wiederholung und völlige Gleichheit ist, argwöhnen wir immer einen hinter dem Lebendigen arbeitenden Mechanismus. [...] Diese Beeinflussung des Lebens in mechanischem Sinne ist hier die wahre Ursache des Lachens.«⁸ Komisch ist deshalb der Zerstreute, derjenige mit dem Tick, der immer wieder denselben Fehler macht, dieselbe lächerliche Geste wiederholt. Die komische Wiederholung erscheint so als ein Zeitphänomen, als Verspätung im Verhältnis zu einem aktuellen Wissen. Bergson drückt dieses zeitliche Verhältnis bevorzugt in physikalischen Begriffen aus: Eine »Trägheit« oder »mechanische Starrheit« verursacht eine Verzögerung gegenüber einem *élan vital*, der »Spannung und Geschmeidigkeit des Lebens« – »wie eine Begleitung, die immer hinter der Melodie zurückbleibt«⁹. Dabei bildet *Le rire* diese zeitliche Komponente soziologisch ab, denn der Maßstab der Aktualität – und deshalb zugleich die Lachende – ist die dauerbewegte

5. Ebd.

6. Ebd., S. 13.

7. Vgl. Henri Bergson: *Das Lachen*, Jena: Eugen Diederichs 1914, S. 11ff.

8. Ebd., S. 27. Als wesentliche Voraussetzung einer komischen Wirkung benennt Bergson die Gefühllosigkeit eines reinen Intellekts: »Das Komische scheint seine durchschlagende Wirkung nur äußern zu können, wenn es eine völlig unbewegte, ausgeglichene Seelenoberfläche vorfindet. Seelische Kälte ist sein wahres Element. [...] Kurz, das Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt.« Ebd., S. 7f.

9. Ebd., S. 11.

Gesellschaft: »[I]hr aber genügt ein fertiges, festes System ihrer Glieder nicht, sie verlangt ununterbrochene gegenseitige Anpassung«. ¹⁰ In diesem Sinne findet Bergson die drei bekannten Beispiele: den Stolperer, dessen Muskeln »nach dem Gesetz der Trägheit ihre frühere Bewegungstätigkeit fortgesetzt« haben, den Genarrten – »er handelt sinnlos, wie eine Maschine, die leer läuft, immer gemäß dem Prinzip der Trägheit« und den heillos Zerstreuten oder den Nachtwandler, der »sich nach einer vergangenen und bloß noch eingebildeten Situation richtet«. ¹¹ Auch diese Beispiele enthalten den zeitlichen Index, der den grundlegenden Gedanken Bergsons ausdrückt, dass das Lachen von Wiederholungen ausgelöst wird, die mechanisch und träge der Variabilität des Aktuellen nicht folgen. In dieser Form einer gescheiterten Aktualisierung erscheint die Wiederholung als der zeitliche Modus der Komik. Komisch sind Handlungen und Ideen auf Grund eines in erster Linie zeitlichen Missverhältnisses, das zugleich den blinden Fleck der Figur – den Ausgangspunkt und Grund der Wiederholung – markiert. Die komische Figur ist von einem allgemeinen Wissen ausgeschlossen. ¹² Das Lachen scheint hier ausgelöst von etwas Sicht- bzw. Lesbarem, das allein die komische Figur nicht wahrnehmen kann, das sie aber zeigt und expliziert. Dabei ist der Körper bzw. das Körperliche die für Bergson wichtige Manifestation bzw. Explikation dieser Zeichen.

In bestimmten Situationen ist der Körper selbst komisch, insofern er Aufmerksamkeit auf sich zieht: Warum lacht man über einen Redner, der im pathetischsten Augenblick seiner Rede niest? Woher kommt das Komische jener Stelle aus einer Leichenpredigt, die ein deutscher Philosoph zitiert: »Er war tugendhaft und wohlbeleibt«? Immer daher, daß unsere Aufmerksamkeit von der Seele auf den Körper gelenkt wird. ¹³

Von dieser performativen Seite aus betrachtet, sind die Wiederholungen der komischen Figur von einer besonders sinnfälligen, stofflichen, bildhaften Präsenz. Das Komische an ihnen ist explizit. Es drückt sich aus in den wiederholten Worten, Gesten, Fetischen, in den Imaginationen, Gewohnheiten und Eigenschaften. Komische Helden wiederholen, indem sie festhalten und vergegenwärtigen und drücken in unmittelbarer Form aus, was ihnen Gedächtnis oder Gewohnheit vorgeben. Daher die Ambivalenz des Zeremoniellen und seiner Zeichen zwischen Ernsthaftigkeit und Farce, Singulärem und Abklatsch, Wort und Tat – zwischen Gelingen und Scheitern. Die komische Wiederholung erscheint so als diejenige, die sich stets in der Gegenwart verkörpert und

10. Ebd., S. 16f.

11. Ebd., S. 10f.

12. Vgl. G. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 32.

13. Ebd., S. 37.

die sich eher durch ein Zuviel als ein Zuwenig ausweist.¹⁴ Denn selbst das Zuwenig wird in der komischen Überzeichnung – in der Wiederholung – zu einem auffälligen Zuviel. Stets ist die Stelle dieser Materialisierung komisch und erscheint fast zwangsläufig als Karikatur, Parodie oder Kitsch. Das körperlich Anwesende, nicht das sich Entziehende, löst das Lachen aus.

Und ich glaube, hier liegt auch der Grund dafür, daß Schüchternheit gelegentlich ein wenig lächerlich sein kann. Der Schüchterne kann den Eindruck eines Menschen machen, den sein Körper geniert und der sich nach einem Platze umsieht, wo er ihn ablegen kann. – Daher müht sich der tragische Dichter, alles zu vermeiden, was unsere Aufmerksamkeit auf die Materialität seines Helden lenken könnte. Sobald die Sorge um den Körper dazukommt, ist das Einsickern des Komischen zu befürchten.¹⁵

»Das Komische ist immer buchstäblich«, schrieb in diesem Sinne Gilles Deleuze über Hermann Melvilles Novellenfigur Bartleby.¹⁶ Bartleby ist sicher ein Grenzfall des Komischen: Komisch ist er zunächst in der Wiederholung seiner Verweigerungsformel »I would prefer not to«, die mit einer immer stärker werdenden körperlichen Präsenz Bartlebys im räumlichen Setting der Novelle einher geht. Allerdings verbindet sich mit der Wiederholung der Formel ein Prozess der Entgrenzung der Figur, die sie aus sämtlichen äquivalenten Ordnungen herauslöst und so ein singuläres Leben entstehen lässt, das – scheinbar paradox – nur in der Wiederholung erscheinen kann. Die Wiederholung erscheint so bei Melville, wie auch bei Marx und Kierkegaard (bei Letzterem in der Farce der Berlinreise und der tragischen Entwicklung des jungen Menschen) einmal als komische Unangemessenheit und einmal als Akt einer gelingenden Freisetzung.

Ingo Uhlig

14. Zur Komik des Übermäßigen bzw. Unzweckmäßigen vgl. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 6. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 216. »Die Antwort, warum wir über die Bewegungen der Clowns lachen, würde lauten, weil sie uns übermäßig und unzweckmäßig erscheinen. Wir lachen über einen allzu großen Aufwand.«

15. H. Bergson: *Das Lachen*, S. 38.

16. Gilles Deleuze: »Bartleby oder die Formel«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 94–122, hier S. 94; Hermann Melville: *Bartleby der Schreibgehilfe. Eine Geschichte aus der Wallstreet*, Zürich: Manesse 2002.

Epochen und die Stile der Komik



Feliciana Enríquez de Guzmán's *entre actos*.

Groteske Körperkomik im spanischen Barock

Feliciana Enríquez' zweiteilige *Tragicomedia Los jardines y campos sa-beos* (*Tragikommödie Die Gärten und Felder von Saba*) stellt ein umfangreiches ›Gesamtkunstwerk‹ dar.¹ Jedes der beiden Stücke umfasst, neben textuellem Beiwerk,² fünf Akte in Versen, und jeweils zwischen dem zweiten und dritten sowie zwischen dem dritten und vierten Akt ist ein burlesker *entre acto* eingeschaltet. Die in den Akten erzählte Geschichte stellt eine Mixtur aus Ritterwelt und Mythologie dar. Es wird von der Hofierung der arabischen Prinzessin Belidiana durch den griechischen Prinzen Clarisel berichtet, die wegen des ungünstigen Einflusses der Venus jedoch erfolglos bleibt. Im zweiten Teil wird dank der Intervention der Schutzgöttinnen Juno und Venus, letztere zur Protektorin Clarisels gewandelt, die glückliche Heirat der spanischen Prinzessin Maya mit dem griechischen Prinzen gefeiert.

Die in Prosa verfassten *entre actos* des ersten Teils³ stellen zum einen ein komisches burleskes Pendant zur heroischen Welt der Ritter-

1. Den ersten Teil der *Tragicomedia* verfasste Enríquez, die um 1580 in Sevilla geboren wurde und nach 1640 starb, zwischen 1599 und 1602, während der zweite 1619 entstand. Erhalten sind zwei Ausgaben von 1624 und 1627. Vgl. Louis C. Pérez: »The Poet and her Circumstances«, in: Ders.: *The Dramatic Works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia: Albatros 1988, S. 1-38. Pérez legt die Ausgabe von 1627 zugrunde.

2. Zu Enríquez' *Carta executoria*, vgl. Ursula Jung: »Weibliche Autorschaft im spanischen Barock: Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Feliciana Enríquez de Guzmán«, in: Michaela Boenke/Ina Schabert (Hg.): *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 237-261.

3. Die genannten *entre actos* haben sich für die heutige Theaterpraxis und -lektüre als die interessantesten Teile der *Tragicomedia* erwiesen. So wurden sie im Rahmen des *Festival de Teatro Clásico* in Almagro 1997 unter dem Titel »Las Gracias mohosak« vom *Centro Andaluz de Teatro* aufgeführt (Regie: Juan Dolores Caballero). Vgl. *El País* vom 19. Juli 1997, S. 4 (für den Hinweis danke ich Karin Hopfe). Auch in dem von Felicidad González Santamera und Fernando Doménech herausgegebenen Band *Teatro de mujeres del Barroco. María de Zayas/Feliciana Enríquez de Guzmán/Leonor de la Cueva*, Madrid: Publicaciones de la ADE 1994, sind die beiden *entre actos* der *Primera parte* abgedruckt.

turniere sowie zur stilgerechten Umwerbung der Prinzessinnen seitens der Ritter dar, denn es treten verunstaltete arabische *caballeros*, halb Mensch, halb Tier, als Prätendenten auf. Zum anderen erscheinen deformierte, aus Arabien stammende mythologische Gestalten: »schimmelige« Versionen der drei Grazien, ein fauler und essigsaurer Weingott Bacchus sowie verkrüppelte »Vettern« des Orpheus und des Amphion. Die grotesken körperlichen Deformationen der Figuren veranschaulichen den *décalage* im Hinblick auf die Protagonisten des Hauptstückes oder der Episoden der griechisch-römischen Mythologie. Sie rufen einen grotesk-komischen Gegensatz zur heroischen Redeweise der Figuren hervor, welche allerdings oft in sprichwortreiche Alltagssprache überwechselt, oder aber der deformierte Körper wird in burlesker Weise und unter Rekurs auf Wortspiele thematisiert und kommentiert.

So treffen in Arabien, vor dem Haus, in dem Bacchus mit seinen schon sehr alten, an Krücken gehenden Töchtern, den drei schimmelligen Grazien, nämlich der einäugigen Aglaya sowie der blinden Talía und der ebenfalls blinden Eufrosina, wohnt, nachts nach und nach sechs invalide Bewerber ein, die alle Aglaya als Ehefrau beanspruchen und sie sich streitig machen. Es handelt sich um den einäugigen Saba, den blinden Pancaya, den buckligen Nisa, den verkrüppelten Anga, den blinden Sänger Orpheus und den einäugigen Sänger Amphion, die – mit Ausnahme Angas – gleichfalls an Krücken gehen. Über das »vierfüssige Reptil«, den invaliden Anga, »las rodillas en vna espuerta, las manos por el suelo en vnos chapines«⁴ – »die Knie in einem Korb, die Hände auf dem Boden in Frauenüberschuhen mit dicken Plateausohlen«, der auch Anspruch auf »die Gattin« Aglaya erhebt, macht Nisa sich lustig, indem er *verdor* nicht als ›Jugendkraft‹, sondern als ›Grünfutter‹ interpretiert:

Anga: Ninguno de los tres intente contrastarme la consumación que si por accidente soy animal reptil, mi primero natural me restituyrá en mi verdor, y disposición de defender a todo el mundo mi capa.

Nisa: Tiene razón, que como es animal reptil quadrupedante, el verde le restituyrá las fuerzas, enflaquecida [sic!] por la falta de la paja, y cevada, que los tolanos de las enzias no le dexan comer.⁵ – *Anga:* Keiner der drei möge mir den Vollzug streitig machen, denn wenn ich zufällig ein Reptil bin, so wird mich meine erste Natur in meine Jugendkraft und Verfassung wieder einsetzen, um gegen alle meine Ehre zu verteidigen. – *Nisa:* Er hat Recht, denn da er ein vierfüßiges Reptil ist, wird das Grüne ihm die Kräfte zurückerstatten, die aufgrund des Stroh und der Gerste geschwächt sind, denn Zahnfleischfäule hält ihn vom Essen ab.

4. L. Pérez: *The Dramatic Works*, S. 293.

5. Ebd., S. 346 (Version von 1624).

Die heruntergekommenen Prätendenten rühmen ihre »Heldentaten«, wodurch in ihrer Rede eine groteske Um-Erzählung berühmter Geschichten der Mythologie erfolgt, die das Zustandekommen ihrer körperlichen Entstellungen erklären soll. Letztere sind demnach durch Selbstverstümmelung verursacht worden. So erzählt der beinlose Anga, er sei es gewesen, der die Zentauren bei der Hochzeit des Pirithous an der Entführung der Frauen gehindert und sie besiegt habe: »Prestadme orejas benúolas, y oyréys la mayor hazaña, que mortal alguno hizo. Entrambas espinillas con mi propia espada me quebranté, por no tenell-es ventaja de piernas humanas [a los Centauros] [...]«. ⁶ – »Leiht mir eure wohlwollenden Ohren und hört von der größten Heldentat, die je ein Sterblicher ausführte. Ich brach mir beide Schienbeine mit meinem eigenen Schwert, um ihnen [den Zentauren] gegenüber nicht im Vorteil zu sein mit menschlichen Beinen [...].« Zur Belohnung habe er drei Monate mit der Braut verbringen dürfen. Der blinde Pancaya berichtet, dass er sich beide Augen ausgerissen habe, um nicht von Medusas Blick versteinert zu werden, bevor er mit den drei Gorgonen Hochzeit gefeiert habe.

Schließlich erscheint der lächerliche Alte Bacchus und weist darauf hin, dass seine Tochter Aglaya noch zwei Schwestern habe. Die *Gracias mohosas*,⁷ hässliche Gegenbilder der schönen Grazien der Venus, von denen nur Aglaya über ein Auge verfügt, weisen Gemeinsamkeiten mit den Schwestern der Gorgonen, den *grayas* (Graien) auf, jenen weiblichen Ungeheuern, die beschrieben werden als »terribles ancianas, que vivían en las montañas del Atlas«⁸ – »furchterregende Alte, die im Atlasgebirge lebten«, »obligadas a compartir entre las tres su único ojo y su único diente«⁹ – »gezwungen, sich unter den dreien ihr einziges Auge und ihren einzigen Zahn zu teilen«. Aus einem Turnier sollen als Sieger die drei Ehemänner für die Schwestern hervorgehen. So versammelt sich der Vater mit seinen in Lumpen gekleideten schimmeligen Grazien auf dem Balkon, um den Kampf zu verfolgen. Bacchus nimmt Bezug auf die körperliche Deformation der Töchter, die eine bedauerliche Einschränkung für deren »königliches« Gebaren darstelle: »[...] o hembras valerosas, dignas de sojuzgar Reyes [...] y dalles de chapinazos, si tuuiérades aptitud de poder calzar chapines, con que se los diérades; mas essa ha sido mi desgracia, y la vuestra, que

6. Ebd., S. 296.

7. *Gracia mohosa* bedeutet »schimmelige Grazie«, aber auch »abgestandener Witz«: »Se llama familiarmente el dicho frío y sin substancia.« (Real Academia Española [Hg.]: *Diccionario de Autoridades*, 2. Bd., Madrid: Gredos 1964, Bd. IV, S. 67.)

8. René Martin (Hg.): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid: Espasa Calpe 1996, S. 352.

9. R. Martin (Hg.): *Diccionario de la mitología*, S. 299.

vuestros pies de grullas no los admiten.«¹⁰ – »[...] oh, tapfere Frauen, würdig, Könige [...] zu unterjochen und [...] ihnen Tritte mit dem Überschuh zu geben, wenn ihr geeignet wäret, Schuhe zu tragen, mit denen ihr sie ihnen geben könntet; aber dies ist mein und euer Unglück, dass nämlich eure Kranichbeine keine Schuhe zulassen.« Im Zusammenhang mit einem Wortspiel zu *tornear* (drechseln; im Turnier kämpfen)/*tornero* (Drechsler)/*torneo* (Turnier) verweist Bacchus auf die Möglichkeiten, die sich für die körperliche Verschönerung der schimmeligsten Grazien mit einem Drechsler als Ehemann eröffnen würden: »Y no era malo vn tornero, que te hiziera, y torneara vna pier-na de haya, que te supliera essa muleta, y hiziera otras dos para tus hermanas.«¹¹ – »Ein Drechsler wäre nicht schlecht, der dir ein Buchenholzbein machen und drechseln könnte, das dir diese Krücke ersetzen könnte. Und er könnte zwei weitere für deine Schwestern machen.«

In dem burlesken Turnier kämpft die eine Dreiergruppe gegen die andere, beide gleichermaßen lächerlich ausgestattet: »Salen los seys [...] con broqueles de corchos, y espada de palo, y lanças de cañas verdes, armados a lo ridículo. Tres con sus padrinos por vna parte; y tres con los suyos por otra. Y hazen sus galanterías, coxeando y dando caydas.«¹² – »Die sechs [...] erscheinen mit Korkschildern und hölzernen Schwertern und Lanzen aus grünem Schilfrohr, auf lächerliche Weise bewaffnet. Drei mit ihren Sekundanten/Paten auf der einen Seite, und drei mit den ihrigen auf der anderen. Sie vollführen ihre Gesten der Höflichkeit, hinkend und hinstürzend.« Das Erscheinen der zum Turnier bereiten Krüppel kommentiert Bacchus folgendermaßen: »O qué vistosos an entrado los vnos, y los otros! No ay más que dessear en todo el mundo. Dichosas hijas mías vosotras, que nacistes para tan singulares empleos. O que verdadero refrán! Quando nace la escoba, nace el asno que la roa.«¹³ – »Oh wie prächtig sind die einen und die anderen eingetreten! Auf der ganzen Welt bleibt nichts zu wünschen übrig. Ihr meine glücklichen Töchter, die ihr für solch einzigartige Verwendungen geboren wurdet. Oh welch wahres Sprichwort! Sobald der Ginster sprießt, kommt auch der Esel, der ihn abknabbert.« Während des Kampfes werden die umgefallenen Kombattanten von den Sekundanten wie Kegel wieder aufgestellt: »Corren sus cañas, y quíebnanlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los leuantan.«¹⁴ – »Sie halten ihr Lanzenstechen und

10. L. Pérez: *The Dramatic Works*, S. 350 (Version von 1624).

11. Ebd., S. 302.

12. Ebd.

13. Ebd.

14. Ebd., S. 303.

zerbrechen die Lanzen, ziehen ihre Schwerter, versetzen sich eine Anzahl Schläge und fallen alle zu Boden. Die Sekundanten heben sie wieder auf.« Aglaya, wie ihre Schwestern sehr an den sexuellen Aspekten ihrer Verheiratung interessiert, meint, dass alle sechs Bewerber gleich gut gekämpft haben, und will sie daher alle sechs wochenweise zulassen: »Digo, señores, que todos seys auéys andado valerosos Caualleros; y todos seys soys dignos [...] desta vuestra Caualla [...]: en igual grado os quiero a todos [...]. A todos seys os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quedar quexoso.«¹⁵ – »Ich sage, meine Herren, dass ihr euch alle sechs als tapfere Reiter [*caualleros*] erwiesen habt; alle sechs seid ihr dieses euren weiblichen Reittieres [*Caualla*; Neologismus zu *cavallo*: ›Pferd‹] würdig [...]: in gleichem Grade liebe ich euch alle [...]. Alle sechs lasse ich wochenweise als die meinigen zu, damit sich niemand beschweren kann.« Vater Bacchus protestiert unter Verwendung eines Wortspieles zu *bigamía* (Doppelehe)/*bigamo* (Bigamist) und *gamo* (Damhirsch)/*gama* (Damhirschkuh):

Baco: Ay hija mía, bigama queréys ser? dos, tres vezes queréys ser gama?

Aglaya: No padre, sino que con seys gamos quiero correr como gama.

Baco: [...] no es razón, que vos introduzgáys en el mundo la bigamía en las mugeres, que seréys peor que la reyna Semíramis, que aunque tuuo muchos hombres, no fueron muchos matrimonios.¹⁶

– *Bacchus*: Oh, meine Tochter, zweifach wollt ihr als Hirschkuh geritten werden? [Freie Übersetzung für wörtlich: *ser bigama*: ›Bigamistin sein‹, was Bacchus als *bi* (›doppel‹) und *gama* (›Hirschkuh‹) versteht.] Zwei, drei Mal wollt ihr geritten werden?

Aglaya: Nein Vater, sondern ich will als Hirschkuh von sechs Hirschen geritten werden.

Bacchus: [...] es ist nicht vernünftig, dass ihr die Bigamie unter den Frauen in die Welt einführt, ihr wäret schlimmer als die Königin Semiramis, die, obwohl sie viele Männer hatte, nicht mit ihnen verheiratet war.

Auch die Schwestern protestieren und wollen ebenfalls mit allen sechs Bewerbern verheiratet werden. Die wie ihre Schwestern hässliche, bereits alte und längst nicht mehr jungfräuliche Eufrosina beschwert sich, indem sie das bekannte Gedicht Luis de Góngoras für ihre Belange abwandelt: »Mal año, hermana Aglaya; vos os los queríays a todos seys; y que nosotras enuiudássemos antes de casar; y se dixesse por nosotras, las más bellas niñas de aqueste lugar, oy viudas, y solas, y ayer por casar, dexadnos llorar a orillas de la mar.«¹⁷ – »Verdammt, Schwester

15. Ebd.

16. Ebd.

17. Ebd., S. 303f. Das Original lautet: La más bella niña/ de nuestro lugar/ hoy viuda y sola/ y ayer por casar,/ viendo que sus ojos/ a la guerra van,/ a su madre dice,/ que escucha su mal:/ Dejadme llorar/ orillas del mar.

Aglaya; ihr wollt alle sechs für euch; und ihr wollt, dass wir Witwen werden, noch bevor wir heiraten, und dass man von uns sagt: Die schönsten Mädchen aus diesem Ort, heute Witwen und allein, und gestern noch zum Verheiraten, lasst uns weinen am Meeresstrand.« Man einigt sich darauf, den Kampf fortzuführen, doch auch Eufrosina beansprucht zum Schluss alle sechs Kandidaten. Aus dem von Talía eröffneten poetischen Wettstreit gehen gleichfalls alle sechs Prätendenten als ebenbürtig hervor. Orpheus schlägt daraufhin vor, dass die drei schimmelligen Grazien alle sechs Bewerber heiraten sollen, »renuncia-das todas las leyes de la diuisión«¹⁸ – »unter Verzicht auf alle Gesetze der Teilung«. Der Vater akzeptiert die vorgeschlagene multiple Verbindung der »diez y ocho bigamias«¹⁹ – »achtzehn Bigamien« und erläutert den Brautleuten, wie glücklich sie sich schätzen könnten, dass sie sich bei ihrer Wahl ausschließlich von dem Wert der Seele, nicht aber von der Schönheit der Körper haben leiten lassen:

El valor del hombre en el cuerpo, y en el ánimo assienta. El ánimo deue mandar, y el cuerpo obedecer. El vno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es, ante poner [sic!] la hermosura, y dotes del cuerpo a los dotes y hermosura del ánimo. O hijos, y hijas mías, que prudentes auéys sido en [...] preferir el valor de los ánimos, y no dárseos nada de la hermosura, y gentileza de los cuerpos [...]. Auéys merecido, hijas, por vuestra discreción el vaor [sic!] de los ánimos generosos de estos mendigos caalleros. Y vosotros, o dignos yernos míos Poltrónicos, auéys merecido por vuestra sabiduría, la hermosura, y belleza interior de las almas de estas polémicas sin hiel.²⁰ – Der Wert des Menschen ist im Körper und in der Seele angesiedelt. Die Seele muss befehlen, und der Körper gehorchen. Die eine haben wir mit den Göttern gemein, den anderen mit den Tieren. Es ist Dummheit und Verrücktheit, der Schönheit und den Gaben des Körpers den Vorrang zu geben vor den Gaben und der Schönheit der Seele. Oh, Söhne, und meine Töchter, wie klug seid ihr gewesen, den Wert der Seelen [...] vorzuziehen und euch nichts aus der Schönheit und der Anmut der Körper zu machen [...]. Ihr habt, Töchter, durch eure Urteilskraft den Wert der generösen Seelen dieser Bettel-Ritter verdient. Und ihr, meine würdig-faulen Schwiegersöhne [Wortspiel mit *poltrón* (>faul<)/*político* (>Schwieger...<)], habt durch eure Weisheit die Schönheit und die innere Anmut der Seelen dieser friedliebenden Tauben [Wortspiel mit *paloma* (>Tauben<)/*polémica* (>Kriegskunst<)] verdient.

Während Bacchus in seiner ›philosophischen‹ Abschlussrede nochmals einen grotesk-komischen Kontrast kreiert, indem er die Bedeutung der körperlichen »Schönheit« angesichts der Entstellungen der Brautleute minimiert, stellen letztere gerade die Grundlage der komischen Effekte

18. Ebd., S. 307.

19. Ebd.

20. Ebd., S. 307f.

für die Leserschaft dar. Die Invaliden haben nicht etwa zwischen innerer und äußerer Schönheit gewählt, sondern das Wahlprinzip zugunsten der Gruppenheirat abgeschafft. Durch die komische Multiplikation der Brautleute innerhalb einer einzigen ›Multi‹-Ehe wird die sonst exklusive sexuelle Zuordnung zweier Körper durch das ›optimierte‹ Modell multipler Relationen ersetzt. Mit der Aussicht auf »drei mal sechs Bigamien« wünscht sich Bacchus achtzehn Enkelkinder, und der *entreacto* klingt mit fröhlichem Gesang aus: »Gócese desposados, y desposadas,/Gócese los seys Ninfos con sus tres Gracias.«²¹ – »Es mögen sich die Bräutigame und Bräute aneinander erfreuen,/ es mögen sich die Nymphenmänner mit ihren drei Grazien erfreuen.«

Ursula Jung

Ruzante

Unter dem Künstlernamen Ruzante tritt Angelo Beolco (ca. 1496-1542) in seiner Rolle als Paduaner Bauer zum ersten Mal – soweit wir seine noch immer eher umrisshaft erkennbare Karriere verfolgen können – mit seiner *Pastoral* im venezianischen Karneval des Jahres 1520 auf, und das mit großem Erfolg vor 350 Zuschauern auf Einladung der *Immortali*, einer der *Compagnie della Calza*, wie uns der Chronist Sanudo berichtet. Aus dessen Aufzeichnungen wissen wir von neun oder zehn weiteren Aufführungen in Venedig zwischen 1520 und 1530 und zwei Auftritten in Padua selbst aus dem Jahr 1533, ohne dass, von einer Ausnahme abgesehen, die Zuordnung zu einzelnen Stücken möglich wäre. Dass Ruzante in der Lagunenstadt rasch hohes Ansehen und große Popularität genießt, beweisen seine Auftritte zu hoch offiziellen Anlässen, wie der Hochzeit des Dogenenkels Antonio Grimani 1523 oder der Friedensfeier von 1530 im Beisein hochrangiger ausländischer Würdenträger und Diplomaten. Und von dem Ausgreifen dieses Ruhms über die venezianischen Herrschaftsgrenzen hinaus zeugt eine Einladung seitens der Este an den Hof von Ferrara, wo er anlässlich der Hochzeit von Ercole d'Este im Jahr 1529 *La Moscheta* auf die Bühne des Palazzo Ducale bringt.¹

Dem außergewöhnlichen Erfolg dieser kurzen, noch nicht einmal 20 Jahre dauernden, Bühnenkarriere steht ein rasch verblassender

21. Ebd., S. 310.

1. Zur Karriere Ruzantes vgl. insbesondere Giorgio Padoan: *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza: Neri Pozza 1982, S. 63-139.

Nachruhm gegenüber, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ein 250 Jahre anhaltendes Vergessen mündet. Zum einen ist dieses Vergessen mit der Verdrängung dialektsprachiger bzw. plurilingualer komischer Bühnenstücke durch die in der toskanischen Literatursprache abgefasste *commedia erudita* zu erklären. Neben diesem generell seit Mitte des 16. Jahrhunderts zu beobachtenden Phänomen spielt für Ruzante gewiss eine Rolle, dass sein Interesse eher auf »performance« als auf »permanence« abzielt.² Von allen Funktionen, die Angelo Beolco ausübt, als Schauspieler, als Leiter einer Theatergruppe, als Regisseur und als Autor misst er der letzten die geringste Bedeutung bei, wie sich an der mäßigen Aufmerksamkeit ablesen lässt, die er der Publikation seiner Stücke schenkt.³

Damit trifft sich Ruzantes Fokus auf die Bühneninszenierung und -aufführung seiner Stücke mit den aktuellen Tendenzen der Theaterwissenschaften, der performativen Funktion des Theaters den Primat einzuräumen.⁴ Im Rahmen dieser performativen Funktion kommt dem Körper des Akteurs auf der Bühne in seinem sprachlichen, mimischen und gestischen Handeln entscheidende Bedeutung zu. Ganz im Gegensatz zu der seit dem 18. Jahrhundert geforderten und weitgehend praktizierten »Entkörperlichung« des Schauspielers und Reduktion auf seine Semiotik⁵ spielen Ruzante und seine Komödiantentruppe mit einer unmittelbaren körperlichen Präsenz, die nicht nur im Venedig des frühen Cinquecento ihresgleichen sucht.

Zunächst einmal ist es die Sprache selbst, ist es der Dialekt der

2. So die prägnante Formulierung bei Ronnie Ferguson: *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context and Performance*, Ravenna: Longo 2000, S. 173.

3. So erwirbt er zwar ein Druckprivileg für die *Piovana* und die *Vaccària*, macht dann aber keinen Gebrauch davon. Dagegen werden aus seinem Brief an Ercole d'Este vom 23.1.1532 ganz präzise Vorstellungen über die Aufgabenverteilung zwischen Ariost und ihm selbst bei der Vorbereitung einer Aufführung eines – namentlich nicht genannten – Stückes am dortigen Hof erkennbar; vgl. Ruzante: *Teatro*, hg. von Ludovico Zorzi, Turin: Einaudi 1967, S. 1253. Im Folgenden werden die Werke Ruzantes nach dieser Ausgabe zitiert, mit Ausnahme der *Pastoral* und der Dialoge, für die ich die Editionen von Giorgio Padoan benutze: Angelo Beolco il Ruzante, I: *La Pastoral. La Prima Oratione. Una lettera giocosa*, Padua: Antenore 1978; III: *I Dialoghi. La Seconda Oratione. I Prologhi alla Moschetta*, Padua: Antenore 1981.

4. Hierzu programmatisch Erika Fischer-Lichte: »Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Dies. (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag 1998, S. 13–29.

5. Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: Dies./Christian Horn/Matthias Warstat: *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 11–25.

Paduaner Bauern, der den Körper in all seinen Funktionen zu Gehör bringt. Unter Berufung auf das Konzept des »naturele«, der Natürlichkeit im Sinne von Echtheit und Authentizität,⁶ spielt Ruzante souverän mit allen Tabugrenzen des Obszönen, der Sexualität, der Skatologie. Geschlechtsteile, zumal in Flüchen, markieren geradezu stereotyp die Redeöffnungen der Paduaner Bauern.⁷ In diametralem Gegensatz zu ihrer spirituellen Dimension reduziert sich in ihrer Sprache ganz offen oder in Anspielungen die Liebe auf den Geschlechtsakt.⁸ Daneben konzentriert sich ihre Sprache insbesondere auf die unteren Körperöffnungen und ihre Ausscheidungen.⁹

Oftmals bleibt es nicht bei Sprachhandlungen, sondern die Rede vertextet¹⁰ Handlungen des Körpers selbst und ersetzt derart die in den Drucken eher sparsamen und wenig aussagekräftigen didaskalischen Nebentexte.¹¹ Auch in diesen Fällen steht der entgrenzte Körper mit seinen Ausscheidungen, Exkrementen im Mittelpunkt: So hält es Ruzante für ganz natürlich, als Soldat auf der Flucht aus der Schlacht in die Hose geschissen zu haben.¹² Nachdem er von seinem Rivalen Marchioro Prügel bezogen hat, jammert er in der *Fiorina* – und hier handelt es sich nicht mehr um Erinnerung an Vergangenes, son-

6. Ruzante entwickelt dieses Konzept mit einem umfassenden Anspruch, der weit über den sprachlichen Bereich hinaus menschliches Verhalten ganz allgemein betrifft, im Prolog zur *Moscheta*. Hierzu Marisa Milani: »*Snaturalité* e deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante«, in: *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padua: Liviana 1970, S. 109–202.

7. Mit »Potta!« – »Fotze!« eröffnet Bilora die 6. Szene des *Dialogo Secondo*; vgl. z.B. nur *Parlamento*, Sz. III, § 107 (Ruzante), § 108 (Gnua), § 109 (Ruzante).

8. »Orbéntena, on' no va uno innamorò, e on' no 'l se fica!« – »Verdammt, wohin einer, der verliebt ist, nicht alles geht und wo er nicht überall seine Nase rein steckt!« (Bilora, *Dialogo Secondo*, Sz. I, § 1); in der *Betia* bedroht Barba Scatti den Bazzarelli mit *paedicatio* (1. Akt, v. 401f.) und Taçio rühmt sich seiner Homosexualität und autoerotischen Fähigkeiten (5. Akt, v. 501–512).

9. Z.B. *La Moscheta*, II 3: »che la sa ben ch'a' n'he paura de me compare, ch'a' 'l fago cagar stropiegi!« – »die weiß genau, dass ich vor meinem Gevatter eine Angst habe, dass der vor mir in die Hosen scheißt!« (Menato)

10. Vgl. hierzu mit Blick auf das Lachen bei Shakespeare und einigen seiner Zeitgenossen Manfred Pfister: »Inszenierungen des Lachens im Theater der Frühen und Späten Neuzeit«, in: Werner Röcke/Helga Neumann (Hg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn: Schöningh 1999, S. 215–235, hier S. 220–227.

11. Ähnliche Beobachtungen zu den »indications scéniques indirectes« in französischen Farcen des 15. Jahrhunderts bei Konrad Schoell: *La farce du quinzième siècle*, Tübingen: Narr 1992, S. 38–64.

12. *Parlamento*, Sz. II, § 57.

dern um eine akute Ankündigung –, er werde gleich die Hosen voll haben.¹³ Eine der seltenen Didaskalien bestätigt, dass Nale in der *Betia* eine gleich lautende Ankündigung auch in die Tat umgesetzt hat.¹⁴ An einer anderen Stelle will der Wirt Taçio die in Ohnmacht geratene Protagonistin vermittleits seines Urins wieder ins Leben zurückrufen und bricht angesichts dieser glänzenden Idee derart in Lachen aus, »che le me farà sconchigare/ da riso chialò«¹⁵ – »die schaffen es noch, dass ich hier gleich vor Lachen scheißen muss«. Nicht nur an dieser Stelle zeigt sich das Lachen als ein maßloses, entgrenztes, das den ganzen Körper erfasst, ihn erschüttert, ihn über seine Ausscheidungen in seine Umgebung hineinfließen lässt.¹⁶ Die Vorstellung von der Körperlichkeit des Lachens kulminiert in seinem Übergreifen auf die in der Hölle bratenden Seelen, die der jüngst verstorbene *buffone* Domenego Taiacalza »fasea cagare [...] da riso«¹⁷ – »vor Lachen zum Scheißen brachte«. Was für das Lachen gilt, das gilt ebenfalls für die Gewalt: Auch sie bringt den Körper zur Entgrenzung.¹⁸ Ganz besonders drastisch kommt dies zum Ausdruck im sarkastischen Kommentar Biloras, des Protagonisten des *Dialogo Secondo*, angesichts des soeben von ihm in einem explosiven Ausbruch von Gewalt ermordeten Rivalen: »Poh, oh, l'ha tirò i lachiti ello. Miedio, bondì! L'ha cagò le graspe, ello.«¹⁹ – »Pah, he, der hat den Löffel abgegeben. Los, los, na prima! Ausgeschissen hat er, der da«.

13. *La Fiorina*, II,2.

14. *La Betia*, II, v. 28. In einer Handschrift heißt es zu Zilios Frage »Hetu ben cagò?« (II, v. 27) – »Hast Du schon geschissen?«: »Nale che era stato a far el suo bixogno torna e zilio dice.« – »Nale, der sein Bedürfnis erledigen gegangen war, kehrt zurück und Zilio sagt«.

15. *La Betia*, IV, v. 655f. Denselben Vorschlag zur Auferweckung Fiorinettas macht Vezzo in der *Vaccària*, III,4. Zorzi verweist in seinem Kommentar zu *La Betia*, V, v. 1206 darauf, dass dies ein Gag der *commedia dell'arte* werden wird.

16. Truffo befürchtet vor Lachen zu platzen: *La Vaccària*, II,4; Ruzante packt ein solch konvulsivisches Lachen, »ch' a' cago da per tuto, ah, ah, ah!« (*L'Anconitana*, II,4) – »dass ich überall hinscheiße, ha, ha, ha!«.

17. *La Betia*, V, v. 968f. Ähnliches gilt für das ebenfalls vertextete Niesen, in das Ruzante ausplatzt, als er seine parfümierte Hand beschnüffelt: »Uh, uh, cancaro, a' uolo tuto, inchina le scarpe me uole! [...] Ehì, ehì!« (*L'Anconitana*, IV,3) – »Ho, ho, verdammt, ich dufte überall, sogar meine Schuhe duften, hatschi, hatschi«.

18. Nachdem er Prügel bezogen hat, ist sich Menego im Zweifel, was aus seinem Körper herausdringt: »E questo sangue, o è la merda?« (*Dialogo facetissimo*, Sz. 3, § 38) – »Ist das hier Blut oder ist das Scheiße?«.

19. *Dialogo Secondo*, Sz. 12, § 165; hierzu mein Aufsatz »Wo Worte versagen, sprechen die Waffen. Komödie und Gewalt in Ruzantes *Bilora*«, in Eva Kimminich/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.): *Wort und Waffe*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 2001, S. 15–34.

Allein der Körper garantiert die Identität einer Person. Somit gerät diese Identität, wenn sich Erfahrungen als Veränderungen ins Gesicht einschreiben, in unmittelbare Gefahr: So hat der aus dem Krieg heimgekehrte Ruzante als »signale« seiner Kriegsteilnahme eben keine Schmarren vorzuweisen, sondern allenfalls eine eher auf einen Krankenhausaufenthalt verweisende Gesichtsfarbe (»mala çiera«), die seine Frau Gnuia beim ersten Wiedersehen an seiner Identität zweifeln lässt.²⁰ Umgekehrt tritt der Körper ein als Garant für die Existenz der Person: Ruzante kann bei seiner Ankunft in Venedig letzte Zweifel an seinem Überleben nur dadurch ausräumen, dass er die Selbstgewissheit seines Existierens durch Essen gewinnt, denn: »Spiriti no magna.«²¹ – »Geister essen nicht«. Und der schein tote Nale will sich seine Auferstehung durch Essen und ... Scheißen beweisen.²²

Der unübersehbaren und unüberhörbaren Bühnenpräsenz des Körpers, dem unmäßigen Lachen des Komödianten entspricht die Reaktion des Publikums, die dadurch provoziert werden soll: der *cachinnus*, das unbändige, zügellose Gelächter.²³ Diese Form des Gelächters bildet damit exakt den Gegenpol zu dem etwa zur gleichen Zeit von Castiglione im *Cortegiano* entwickelten höfischen Ideal des kontrollierten, zivilisierten, den Körper stets bändigenden Lachens. Mit seiner lustvollen Vorführung des grotesken Leibes (Bachtin), mit seinem alle Grenzen sprengenden Lachen, seiner »Lust an der ›Weltenumstülpung‹«²⁴ erreicht in Ruzantes komödiantischem Spiel die Lachkultur mittelalterlicher Provenienz einen späten Höhepunkt.

Günter Berger

Le tiers livre und *Le mariage forcé*

Die folgenden Überlegungen laufen auf einen Textvergleich zwischen Rabelais und Molière hinaus, aber sie zehren von der Erinnerung an

20. *Parlamento*, Sz. 3, § 120 und 84.

21. Ebd., Sz. 1, § 7.

22. *La Betia*, V, v. 1244–1249.

23. Als Ziel von Ruzantes Komödien definiert von dem Humanisten Pierio Valeriano in seinem Preisgedicht von 1550 als Nachruf auf den kurz zuvor Verstorbenen, zitiert bei R. Ferguson: *The Theatre of Angelo Beolco*, S. 80.

24. Vgl. Werner Röcke/Helga Neumann: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Komische Gegenwelten*, S. 7–11, hier S. 9. Auf die der »Weltenumstülpung« ähnelnde Konzeption des »roesso mondo« – »verkehrte Welt« bei Ruzante kann ich hier nicht näher eingehen.

eine Bühnenerfahrung, die lange zurückliegt und noch heute so viel Anschaulichkeit besitzt, dass ich darauf stützen kann, was ich – über die Textverwandlung hinaus – zur Körpersprache sagen möchte. Die Erfahrung, das muss ich voranschicken, bezieht sich auf meine Teilnahme an einer Tournee mit dem »Théâtre de la petite ourse«, einer *ad hoc* zusammengestellten, internationalen Truppe unter der Leitung von Jean-Marie Serreau. Serreau, mit dem ich bis zu seinem Tode freundschaftlich verbunden war, war 1947 an den Bodensee gekommen, um Kontakte zwischen jungen französischen Schauspielern und deutschen Studenten aufzunehmen, die sich fürs Theater interessierten. Ich stieß zu den in einer verwaisten Kaserne in Konstanz Versammelten, und Jean-Marie heuerte mich für die für den Herbst des Jahres vorgesehene Tournee durch die »französische Zone« an. Ursprünglich sollte ich als Cellist bei der Ballettmusik von Lulli mitwirken, in welche die Einführung von Molières *Mariage forcé* eingebettet werden sollte. Bis ich zu den erforderlichen Proben nach Paris kam, hatte sich jedoch ein anderer Musiker gefunden – und ich übernahm eine Rolle in Bert Brechts *Die Ausnahme und die Regel*, dem Stück, das auf Deutsch im Anschluss an die Ballettkomödie Molières aufgeführt werden sollte und wurde. Da ich nun bei Molière nicht mitwirkte, konnte ich von der Kulisse aus zuschauen, wie dieser gespielt wurde. Ich bin es nicht müde geworden, Jean-Marie den Philosophen Pancrace agieren zu sehen, 29 mal insgesamt, denn so oft traten wir in den Städten der »französischen Zone« von Donaueschingen bis Saarbrücken, von Freiburg bis Lahr, auf.

Pancrace, den schwadronierenden, aristotelischen Philosophen, spielte Serreau von Kopf bis Fuß schwarz gekleidet, mit fliegenden Rockschoßen und, ich glaube: einem Schlapphut, dem des Dottore der *commedia dell'arte*. Da er in einen Disput verwickelt ist mit seinem Kollegen, der die Frechheit hat zu behaupten, es heiße »la forme d'un chapeau« – »die Form eines Hutes« und nicht »la figure d'un chapeau« – »die Gestalt eines Hutes«, das ließe sich der Kategorienlehre des Aristoteles entnehmen, während Pancrace selbst davon überzeugt ist, dass es »la figure d'un chapeau« heißen müsse, hört unser Philosoph leider gar nicht hin, wenn Sganarelle ihm die Frage vorlegt, um die das Stück kreist – nämlich ob er »cocu« – »gehörnt« sein werde, wenn er, wie er es vorhat, heirate. Nur mit großer Mühe, und nur vorübergehend, gelingt es Sganarelle, den erzürnten Pancrace, der dauernd »zum Fenster hinausredet«, dazu zu bringen, ihm sein Ohr zu leihen ... Unfähig zur Kommunikation wie der Philosoph ist, gipfelt das Aneinander-Vorbeireden absurderweise in eine Grundsatzerklärung über die Sprache als Mittel zur gegenseitigen Verständigung: »La parole a été donnée à l'homme pour expliquer sa pensée; et tout ainsi que les pensées sont les portraits des choses, de même nos paroles sont-elles

les portraits de nos pensées [...] d'où vient que ceux qui pensent bien sont aussi ceux qui parlent le mieux.«¹ – »Die Sprache wurde dem Menschen gegeben, um sein Denken darzustellen; und ebenso wie die Gedanken die Abbilder der Dinge sind, so sind unsere Wörter die Abbilder unserer Gedanken ... daher kommt es, dass diejenigen, die gut denken auch am besten sprechen.« Das rattert Pancrace/Serreau mit gesteigerter Geschwindigkeit herunter, während Sganarelle gleichzeitig sein Anliegen vorzubringen versucht. Da sie beide zugleich reden, versteht keiner den anderen. Pancrace zieht sich zurück mit fortwährenden Ermahnungen an die Adresse Sganarelles (der immer nur kurze Fragen vorgebracht hat), er müsse sich kurz fassen, jede Weitschweifigkeit vermeiden usw. Da greift Sganarelle zu ein paar Steinen, die da herumliegen, und wirft damit nach dem »Doktor«. Der erste Teil der Konsultation zweier Philosophen, die den komischen Kern des Einakters ausmacht, ist damit schon referiert. Es handelt sich um eine klassische Pedantensatire, die die wirklichkeitsfremde Buchgelehrsamkeit des Aristotelikers bloßlegen und zeigen soll, wie konträr das, was er sagt, und das, was er tut, zueinander stehen. Das Sagen ist wichtig, aber das Agieren, das es unterstreicht, nicht minder. Jean-Marie konnte unglaublich schnell sprechen; er gab die Suada des Pancrace mit atemberaubender Geschwindigkeit von sich, wirkte aber mit seinen ruckartigen Bewegungen und seinen fahrigen Gesten auch körperlich wie eine Illustration zu Bergsons Komikdefinition »du mécanique plaqué sur du vivant«.²

Dies war die erste Hälfte der Konsultation. Man hört jedoch die Stimme des aristotelischen Philosophen sich in den Kulissen noch verlieren, da steht der skeptische Philosoph schon vor Sganarelle. Bei Rabelais heißt er Trouillogan, bei Molière wird er Marphurius heißen. Nachdem Panurge den Arzt Rondibilis gefragt hatte, wie es um sein Schicksal als Ehemann stehen würde und dieser ihm betätigt hatte, dass seine Frau ihm Hörner aufsetzen werde, will er es doch auch noch von einem Philosophen wissen. Trouillogan gehört der Sekte der »Pyrrhoniens« an und lässt alles offen. Er zweifelt an allem, antwortet mit einem »vielleicht ja, vielleicht nein«, entzieht sich jeder Entscheidung, wäscht seine Hände in Unschuld usw. Das bringt Panurge in Rage, er schimpft und flucht und kommt zu dem Schluss, dass man (typisch Rabelais!) eher einem toten Esel einen Furz entlocke, als einem skeptischen Philosophen eine dezidierte Meinung. Aber handgreiflich

1. Molière: »Le Mariage forcé«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Georges Couton (Hg.), Bd. 1, Paris: Pléiade 1971, S. 699-735, hier: S. 726.

2. Herni Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Alcan 1932 (39. Auflage), S. 38, 50.

wird Panurge nicht. Trouillogan verschwindet einfach von der Szene bzw. aus der Erzählung.³

Das wird Molière ändern, wie wir gleich sehen werden. Doch zunächst muss gesagt werden, dass Marphurius in Sprache und Gestik das Gegenteil des Pancrace darstellt. Der Schauspieler, der in Serreaus Truppe den skeptischen Philosophen spielte, stand weiß gekleidet und unbewegt da, er sprach gedehnt, zögernd, mit einer indoktrinierenden Hochnäsigkeit. Dachte Sganarelle anfangs, dieser Philosoph höre, im Gegensatz zu Pancrace, wenigstens zu, so bringen ihn die ausweichenden Antworten des Skeptikers, die teilweise wörtlich an diejenigen in der Version von Rabelais anklingen, allmählich erst recht in Wut. Kaum hatte er gesagt, er sei gekommen, um diesen nach etwas zu befragen, korrigiert er ihn schon: »Notre philosophie ordonne de ne point énoncer de propositions décisives, de parler de tout avec incertitude, de suspendre toujours son jugement; et par cette raison, vous ne devez par dire ›Je suis venu‹, mais: ›il me semble que je suis venu‹.«⁴ – »Unsere Philosophie fordert, niemals endgültige Aussagen zu tun, von allem mit Ungewissheit zu sprechen, stets sein Urteil auszusetzen; aus diesem Grund sollten Sie nicht sagen ›Ich bin gekommen‹, sondern: ›mir scheint, ich sei gekommen‹.«. Das leuchtet Sganarelle natürlich nicht ein. Doch es hilft nichts, auch von diesem Philosophen muss er sich belehren lassen. Die fortgesetzten Unentschiedenheitsbekundungen, das »vielleicht ja, vielleicht nein«, das »es ist nicht unmöglich« und ähnliche Wendungen führen dazu, dass ihm schließlich der Geduldsfaden reißt. Und das beschränkt sich nun nicht mehr aufs Verbale: Sganarelle greift nach einem Prügel und schlägt damit auf den philosophischen Leisetreter ein. Doch da, oh Wunder, fährt dieser mit einmal aus der Haut. Er schreit laut und erklärt: »Comment? Quelle insolence! M'outrager de la sorte! Avoir eu l'audace de battre un philosophe comme moi!«⁵ – »Wie? Welche Unverschämtheit! Mich so zu behandeln! Die Frechheit zu haben, einen Philosophen wie mich zu schlagen!« Damit beweist Marphurius, dass auch bei ihm die Theorie mit der Lebenspraxis nicht übereinstimmt. Hatte er für Zurückhaltung in allen Dingen plädiert, so reagiert er nun hemmungslos, rasch und empfindlich. Doch Sganarelle ist nicht auf den Mund gefallen. Er hat sich gut gemerkt, was Marphurius gesagt hatte, und dreht den Spieß um: »Corrigez, s'il vous plaît, cette manière de parler. Il faut douter de toutes choses, et vous ne devez pas dire que je vous ai battu, mais qu'il vous semble que je vous ai battu.« – »Korrigieren Sie bitte Ihre Redeweise. An allen Din-

3. Vgl. Rabelais: »Tiers livre«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Mireille Huchon (Hg.), Paris: Pleiade 1994, S. 339-513, hier Kapitel XXXVf., S. 461-467.

4. Molière: »Le Mariage forcé«, S. 727.

5. Ebd., S. 728.

gen muss man zweifeln, und sie sollten nicht sagen, dass ich Sie geschlagen habe, sondern, dass Ihnen schien, ich habe Sie geschlagen.« Auch im Tonfall imitiert Sganarelle hier natürlich den »Pyrrhonien«. Der erklärt, er werde sich bei der Polizei beschweren, was Sganarelle (wie man sich denken kann) mit der Bemerkung quittiert: »[J]e m'en lave les mains« – »ich wasche meine Hände in Unschuld«. Auch wenn Marphurius sagt, man sehe ja die Spuren seiner Misshandlung auf dem Rücken, hilft ihm das nichts. Ungerührt kontert Sganarelle: »Il se peut faire [...]. Il n'y a pas d'impossibilité.«⁶ – »Es kann schon sein ... Nichts ist unmöglich«. Dazu also war Sganarelle zur Tätlichkeit übergegangen; um diese Pointe anzubringen, hatte Molière die von Rabelais stammende Szene übernommen. Der Molière-Spezialist Gutwirth nennt dies eine »komische Inversion«.⁷ Für uns ist entscheidend, wie Molière damit die Sphäre der Sprache verlässt und, um eine bühnenadäquate Körperkomik ins Spiel zu bringen, in die der Tat, des Agierens eintritt. Der Interpret muss das berücksichtigen, sonst bleibt er hinter seinem Gegenstand zurück.

Das waren die Szenen vier und fünf von Molières *Mariage forcé*. Ich habe sie in Erinnerung gerufen, um zu unterstreichen, wie hier der Erzähltext Rabelais' in Szene gesetzt worden ist. In der Molière-Literatur wird vor allem herausgestellt, wie die beiden Philosophen karikiert werden, die, vom Standpunkt der Hofgesellschaft aus gesehen, lächerlich erscheinen, denn nichts war dieser Gesellschaft mehr verpönt als »Fachsimelei«. Und dann wird erklärt, inwiefern die groteske Behauptung des Pancrace, es müsse »la figure d'un chapeau« heißen und nicht »la forme«, tatsächlich mit den Kategorien des Aristoteles übereinstimmt: »Figure« heiße es da, sei die Form, in die sich ein unbelebter Gegenstand kleidet, und da der Hut unbelebt ist, sei dies der richtige Ausdruck. Mir kam es mehr darauf an zu zeigen, wie in beiden Fällen, bei Pancrace wie bei Marphurius, die von ihnen verfochtene Theorie von der Lebenspraxis widerlegt wird. Das ist ein typisch Molièresches Thema. Es passt zu seiner moralistischen Menschenkenntnis – aber es ist zugleich auch ein Thema, das mit Worten allein nicht verdeutlicht werden kann, es bedarf dazu der Körperkomik. Hier arbeitet Molière in mehrfacher Hinsicht kontrastiv: Die Figuren kontrastieren ebenso miteinander wie deren Rede zum Verhalten kontrastiert. Sganarelle, das müsste noch nachgetragen werden, wurde bei Serreau als ein behäbiger Pykniker dargestellt, der auch seinerseits zu den beiden dünnen Philosophen im Gegensatz stand. Und dann hat Molière die beiden Szenen wie ein Musikstück komponiert, das mit einem Presto

6. Ebd.

7. Vgl. Marcel Gutwirth: *Molière ou l'invention comique. La métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris: Minard 1966.

beginnt, von einem Adagio gefolgt wird und erneut in ein Presto (oder Prestissimo) mündet. Nicht nur die Einlagen zwischen den Akten sind ballettartig, auch die Sprechszenen sind ähnlich komponiert. So muss man, wenn man irgend kann, Molière vorgestellt sehen, wenn man ihn liest. Die variierte, parallel und kontrastiv eingesetzte, körperliche Bewegung der Schauspieler gehört ebenso dazu wie die (nicht zu vernachlässigende) ideelle Thematik.

Sganarelle hätte nichts lieber getan, als auf seine Heirat zu verzichten. Doch da gibt es den Bruder der Dorimène (gespielt von Benno Besson), der ein Haudegen ist und ihn mit gezogenem Säbel dazu zwingt, sein Versprechen einzulösen. So muss Sganarelle denn die kockette Dorimène heiraten, die ihm zweifellos in Bälde die Hörner aufsetzen wird, vor denen er sich so fürchtet.

Jürgen von Stackelberg

Mirandolinas *lazzi*

In einer Herberge sind drei Herren der besseren Gesellschaft abgestiegen und kommen über die Wirtin ins Gespräch; zwei von ihnen geben zu erkennen, dass sie sich um die Gunst der schönen Mirandolina bewerben, während der dritte, ein barscher Frauenfeind mit dem sprechenden Namen Ripafratta – Uferbruch, sich vernehmen lässt: Viermal höher schätze er einen tüchtigen Jagdhund (I/4)¹. Als Mirandolina hinzukommt, wird sie von Ripafratta in ruppigem Ton angewiesen, ihn mit besserem Weißzeug zu versorgen, und hört von den beiden anderen Herren, sie müsse verstehen, dass sie es mit einem »nemico delle donne« – »Frauenverächter« zu tun habe (I/5). In ihrem Selbstgefühl gekränkt, nimmt Mirandolina sich vor, diesem Ripafratta zu zeigen, was er Frauen schuldig ist; wohlgemerkt: nicht nur ihr schuldig ist, sondern dem weiblichen Geschlecht insgesamt, denn die Frauen sind, so sagt sie mit stolzem Selbstbewusstsein am Ende ihres Monologs: »[L]a miglior cosa che abbia prodotto al mondo la madre natura« (I/9) – »das Beste [...], was die Mutter Natur in der Welt hervorgebracht hat«.

Statt den Cameriere zu schicken, klopft Mirandolina, mit dem geforderten feineren Weißzeug auf dem Arm, selbst an Ripafrattas Tür. Damit beginnt sie ein Verführungswerk, das ihr dank einer Doppelstrategie gelingt. Sie hat durchschaut, dass dieser Weiberfeind im Grunde

1. Zitierte Ausgabe: Carlo Goldoni: *La Locandiera*, introduzione di Luigi Lunari, cronologia, bibliografia e note di Carlo Pedretti, Mailand 1976 (BUR).

seines Herzens Angst vor Frauen hat und dass er diese Angst überkompensiert durch herrische Männlichkeit. Also spielt sie die unterwürfig dienstbereite Frau und tut noch ein Übriges, indem sie sich gleichsam entsexualisiert; sie macht ihm weis, dass sie ihrerseits mit Liebe nichts zu schaffen haben wolle und all die Männer und Frauen, die füreinander schmachten, gründlich verachte, während ein Liebesfeind wie er ganz nach ihrem Herzen sei und ihr größte Hochachtung einflöße. Baut sie mit solcher Rhetorik die Schutzwehr ab, mit der Ripafratta sich gepanzert hat, geht sie mit einer zweiten Strategie zum Angriff über: Sie zieht Ripafratta in den Bann ihrer Fraulichkeit durch eine wohldosierte Abfolge körpersprachlicher Mittel, die in einer gespielten Ohnmacht gipfeln, und bringt zuwege, dass der Cavaliere schließlich »wie ein Hündchen« (III/6) an ihren Fersen hängt.

Die Komik des Vorgangs liegt offenkundig darin, dass beobachtbar wird, wie die beiden Gegenspieler – Mirandolina nur scheinbar, Ripafratta hingegen tatsächlich – von bewusstseinsfernen Impulsen überwältigt und buchstäblich um den Verstand gebracht werden. Als sinnfälligster Ausdruck dieser Reduzierung auf den Körper darf gelten, dass Ripafratta sich in ein »cagnolino« – »Hündchen« verwandelt, und Mirandolina in einen hingestreckten Leib.

Nun ist aber das Hervorkehren und Ausspielen der Körperlichkeit, das seit je die Domäne der Dienerfiguren in der Komödie war, in der *commedia dell'arte* das angestammte Métier der Harlekinfigur geworden. Pointiert gesagt, ist der Harlekin komischer Körper *par excellence*. Ihn beherrschen Kräfte, die zur Erheiterung des Zuschauers vom Verstand, wenn überhaupt, nur höchst unzureichend kontrolliert werden. Das bezeugen in vielen Varianten die gestisch-mimischen *lazzi*, die – mehr noch als die rhetorischen *lazzi* – das Herzstück dieses Rollenfachs darstellen. Sie werden zumeist als Solonummern ausgeführt, beziehen oft jedoch auch einen Partner ein, in Art eines clownesken *pas de deux*. Das legt den Gedanken nahe, dass man die Verführungsszenen in der *Locandiera* in einigen ihrer Facetten besser versteht, wenn man sich zuvor den Blick für die Bauart und den Gehalt von *lazzi* geschärft hat. Diesen Gedanken wollen wir im Folgenden erproben.²

Es bietet sich an, für ein solches Unternehmen erst ein Szenario der *commedia dell'arte* und dann Goldonis *Servitore de due padroni* zu Rate zu ziehen. Einzugehen ist jedoch auch auf Goldonis *Don Giovanni*

2. Der Begriff des *lazzo* taucht in der *Locandiera* in den Szenen mit Ortensia und Dejanira gleich zweimal auf (I/17 und I/21); beide Male verwenden ihn die Schauspielerinnen in einem sehr weit gefassten Wortverstand. Abgelöst von der Harlekinfigur wird der Begriff jedoch unscharf. Wir haben ihn im Titel dieses Beitrags in distanzierender Rede nur anspielend verwendet und lassen ihn bei der Analyse von Stücken ohne Harlekinfigur ganz weg.

Tenorio, begegnet uns doch bereits in diesem frühen Stück aus dem Jahre 1736 die Figur der Verführerin, die sich einer gespielten Ohnmacht bedient. Aber es enthält an unerwarteter Stelle noch ein weiteres, bisher übersehenes Motiv, das in der 1752 uraufgeführten *Locandiera* wiederkehrt und auf einen sehr weit greifenden Zusammenhang aufmerksam macht.

Von einer Szene aus dem 1668 aufgeführten *Festin de Pierre* (es ist die Szene vor dem Besuch des Steinernen Gastes; in Molières *Dom Juan* IV/7) gibt Domenico Biancolelli in seinem Rollenbuch folgenden Bericht:

Après tous les lazzi pour mettre le couvert, [...] je desrobe un morceau de dessus la table, un des vallets me l'arrache, je donne un soufflet à un autre que je crois estre mon escroc; j'essuie une assiette à mon derrière, puis je la presente à Dom Jouan; ensuite je luy parle d'une jeune veuve tres jolie qui m'a tenu des discours tres flatteurs sur son compte, alors il m'ordonne de me mettre à table avec luy; j'obeïs de grand cœur: »Al-lons canaille, – dis-je – que l'on m'apporte un couvert!«, je dis à mon maistre de ne pas aller si vite; je me lave les mains, je les essuie à la nappe; embarrassé de mon chapeau, je le luy mets sur la teste, je retourne la salade avec ma batte, [...] je me mouche avec la nappe, etc. L'on heurte à la porte.³

Nicht von ungefähr erwacht Harlekins quirlige Lebendigkeit im selben Augenblick, in dem die Mahlzeit aufgetischt wird. Er ist der ewig Hungerige. Von harlekinischer Essgier getrieben, stiehlt er einen Brocken, schlägt zu, als ihm jemand die Beute nehmen will, fürchtet, dass sein Herr ihm etwas wegessen könnte, ist so hingegeben mit dem Stillen seines Hungers befasst, dass er den lästig werdenden Hut kurzerhand seinem Herrn aufsetzt, zum Schnäuzen das Tisch-tuch nimmt und in die Salatschüssel mit seiner Pritsche fährt.

Unverkennbar haben die drei letztgenannten *lazzi* eine gemeinsame Struktur: Jeweils greift Harlekin, einer Not des Augenblicks gehorchend, zum Nächstbesten, das in seinem triebbegrenzten Gesichtsfeld auftaucht, und gerät dabei ans Falsche. Aber das Falsche erweist sich unversehens als das Zweckdienliche, vom Druck der Lage Befreiende – der Missgriff ist zugleich ein gelungener Coup.

Verblüffend und erheiternd ist jedoch nicht nur das sozusagen Lebenskünstlerische des Akteurs, sondern auch die Verwandlung der Wirklichkeit, die sein Agieren zuwege bringt. Ein Mensch, ein Tisch-

3. Delia Gambelli: *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Parte Prima, edizione critica, introduzione e note, Rom 1997, S. 305–306; vgl. Gustave Attinger: *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le Théâtre Français*, Paris 1950, S. 51; eine systematische Untersuchung von *lazzi* als Minitexten, die über das von Attinger Gesagte hinausführen würde, gibt es meines Wissens nicht.

tuch und eine Harlekinpritsche gewinnen ein neues Gesicht, indem sie ungeahnte Seiten hervorkehren; Harlekins Handeln beweist: Sie taugen als Kleiderständer, Schnupftuch und Löffel. Statt Metaphern auszusprechen, spielt er sie.

Bei alledem ist nicht zu übersehen, dass fast alle seine *lazzi* normverletzende Übergriffe sind. Stehend, zuschlagend, respektlos und unflätig lässt er außer Acht, was Sitte und Anstand gebieten. Er benimmt sich, mit einem Wort gesagt, höchst unzivilisiert. Freilich steckt selbst darin ein Moment, das man mit zustimmendem Lachen quittieren kann, wird doch hier eine karnevaleske Freiheit von hemmenden Normen und – mit der Degradierung einer Standesperson zum Möbelstück – die triumphierende Aufhebung sozialer Unterschiede vorgelebt. So kann dieser ungehobelte Naturbursche mit einem Hang zu Gewalttätigkeit wohl als eine urbildhafte Verkörperung des Harlekins gelten.

In den *Servitore di due padroni* hat Goldoni eine Harlekinfigur von geradezu entgegen gesetztem Zuschnitt eingeführt.⁴ Von seinem Herrn beauftragt, ein Essen zu bestellen und einen Wechselbrief wegzuschließen, richtet Truffaldino all seine Gedanken unverzüglich auf die Mahlzeit; aber nicht etwa deswegen, weil ihm schon jetzt der Geschmack geahnter Genüsse auf der Zunge läge, sondern weil er seinem Herrn beweisen möchte, dass er guten Geschmack im vornehmsten Sinn des Wortes hat: »vôi farghe veder se son de bon gusto« (II/12) – »Er soll sehen, dass ich ein Mann von Geschmack bin«. Wichtiger als der Inhalt der Schüsseln ist ihm deren »bella disposizion«; und von diesem Schönheitssinn beflügelt, kniet er sich auf den Boden und reißt den Wechsel in kleine Stücke, um mit den Fetzen die harmonische Figur festzulegen, an die sich der Wirt halten soll.

Auch dieser Griff zum Nächstbesten ist ein Griff zum Falschen, und dazu ein zerstörender Eingriff in die Sphäre zivilisatorischer Er rungenschaften. Doch während die humanisierende Wirkung von Manierlichkeit und Höflichkeit außer Zweifel steht, lässt sich die Einführung des Geldverkehrs mit plausiblen Argumenten als Vertreibung aus dem Paradies, philosophisch geredet als Selbstentfremdung beschreiben. Geld, diese gefrorene Lebensenergie, die der geizige Pantalone hortet, nimmt dieses Naturkind achtlos in Empfang und gibt es achtlos weiter (I/8; I/16; I/17); mehr noch: Das bedenkenlose Zerreißen des Wechsels gibt zu der Vermutung Anlass, dass es vielleicht keine natürlichere und schönere Weise des Umgangs mit Geld gibt als die, es verschwenderisch in Lebendigkeit umzusetzen. So lebt Truffaldino die

4. Das Stück ist 1745 als Szenario entstanden und in ausgeschriebener Form 1753 im Druck erschienen. Wir zitieren nach der kritischen Ausgabe in: *Tutte le opere*, Giuseppe Ortolani (Hg.), Mailand, Bd. II (1936).

utopische Möglichkeit einer Rückkehr in den Stand zivilisatorischer Unschuld vor, als eine dem ›edlen Wilden‹ artverwandte Kunstfigur.⁵

Wie sehr diese naturkindhafte Zivilisationsferne mit Herzenskontakt gepaart sein kann, kommt aufs schönste heraus, wenn Truffaldino Smeraldina seine Liebe erklärt. Man kann sich unschwer ausmalen, wie ein Harlekin vom Schlage des von Biancolelli gespielten seinem Liebesdrang nachgeben würde, nämlich mit bocksgeiler Zudringlichkeit, als Variante des Archetyps aller komischen Dienerfiguren, der Verkörperung von Wanst und Phallus, und als Abbild seines mythischen Urbildes, des Satyr. Truffaldino ist da von anderer Art; irgendetwas hemmt ihn, geradeheraus seine Liebe kundzutun. Das ist umso bemerkenswerter, als man auch im Falle Truffaldinos einen durchaus verräterischen Zusammenhang zwischen Essen und sich Verlieben entdeckt. Smeraldina hat ihn im Auftrag ihrer Herrin aus der Locanda, in der er speist, heraufrufen lassen. So tritt er aus der Tür mit einer Flasche und einem Glas in den Händen, eine Serviette vor dem Wanst, und erklärt der sich entschuldigenden Smeraldina: »ho la panza piena, e quei bei occhietti i è giusto a proposito per farne digerir« (II/17) – »Ich hab' den Bauch voll und diese hübschen Äuglein kommen fürs Verdauen gerade recht.«

Doch mit seinem stark gewordenen Liebesverlangen auf das begehrte Wesen einfach loszugehen, ist nicht Truffaldinos Art; seine Verliebtheit ist mehr als bloße Sinnlichkeit, sie kommt vom Herzen, und das ist ein verletzliches Ding. So möchte er vorweg ein Liebeszeichen geben, das eine verschleierte Frage ist, ob er auf Gegenliebe rechnen kann. Truffaldino löst das Problem mit dem harlekinisch ingeniösen Einfall, einen Brautwerber vorzuschicken und diese Person – was läge näher! – selbst zu spielen. Er habe, sagt er Smeraldina, seinerseits eine Botschaft an sie auszurichten, von einem Herrn namens Truffaldino Battochio; ob sie den kenne? Der sei in sie verliebt, und wenn er auf »un tantin de corrispondenza« – »ein klein wenig Gegenliebe« hoffen dürfe, würde er sich zu erkennen geben; wolle sie ihn sehen? Gern, sagt Smeraldina, woraufhin Truffaldino in die Locanda geht, wieder aus der Tür kommt, mit vielen (natürlich harlekinisch zu denkenden) Verbeugungen an sie herantritt und mit einem Seufzer erneut in der Locanda verschwindet. Auf die Straße zurückgekehrt, muss Truffaldino der verwirrten Smeraldina dann noch ein wenig Rede und Antwort stehen, ehe die Identitäten geklärt sind und auf Smeraldinas Frage, warum er ihr nicht gleich gesagt habe, dass er sie liebe, herauskommt: »Perché sono un poco vergognosetto«. – »Weil ich etwas verschämt bin.«

5. Vgl. hierzu das Kapitel »Harlekin als ›edler Wilder‹ (Delisle de la Drevetière)«, in: Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996, S. 67-85.

»Farebbe innamorare i sassi« – »Er würde Steine in sich verliebt machen«, ist da Smeraldinas beiseite gesprochener Kommentar. In der Tat ist das von Truffaldinos *lazzo* zuwege gebrachte Ineinander von Verstellung und Unverstelltheit von herzerwärmender Komik. Vor allem aber ist es der schönste Beweis, dass unbelehrte Natürlichkeit und, wie man damals sagte, Artigkeit vom gleichen Holz sein können.

Wie ist zu verstehen, dass der flegelhafte Arlequin und der artige Truffaldino trotz aller Gegensätzlichkeit doch unverkennbar Ausgestaltungen ein und desselben Figurentyps sind? Die Antwort muss wohl lauten: So sehr Biancolellis Arlequin über die Stränge schlägt, ist er doch nicht einfach ein Flegel. Würde ein purer Flegel seinen Hut Don Juan aufstülpen, wäre das nicht mehr harmlos, und die Sache würde ernst. Die Geste bleibt komisch, weil sie in einer Reihe mit anderen unterläuft, die offenkundig einem unwillkürlichen Impuls entstammen. (Und die Schnelligkeit des Handelns ist die sichtbare Seite der Unwillkürlichkeit.) Dieser szenische Kontext ist jedoch in einen noch weiter greifenden eingebettet. Kostüm, Maske und Pritsche weisen die Figur von vornherein als eine Person mit beschränkter Verantwortlichkeit aus, mit der das Publikum bereits vertraut ist. Dieses Wesen, so weiß man, gehört der Kunstsphäre an und hat in unserer Wirklichkeit nicht seinesgleichen. Es sind also letztlich die Konventionen der Gattung, die soziale Aufmüpfigkeit ausschließen. Und hinzuzufügen ist, dass ebendiese Konventionen dazu anhalten, elementare erotische Triebhaftigkeit nur in der Lebenssphäre der niederen Alltäglichkeit, der des Volkes, auf die Bühne zu bringen.

Unter den Motiven, mit denen Goldoni im *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* den überkommenen Stoff bereichert hat, ist eine Mahlzeit, die den Titelhelden mit Donna Anna zusammenführt.⁶ Der Komtur hat Don Giovanni zu Tisch geladen, wird abgerufen und lässt den Gast mit seiner Tochter allein. Sofort beginnt dieser, mit seinen Liebeswünschen auf Donna Anna einzudringen, und als er die Widerstrebende mit dem Dolch in der Hand gefügig machen will, kann der hinzukommende Komtur zwar das Schlimmste, den Tod oder die Schändung seiner Tochter, verhindern, muss dies jedoch mit seinem Leben bezahlen (IV/1-4). Wenig später hören wir, wie der gefangen ge-

6. Zitierte Ausgabe: *Tutte le opere*, Giuseppe Ortolani (Hg.), Mailand, Bd. IX (1950). Interessante Aufschlüsse über den autobiographischen Hintergrund der Elisa-Carlino-Episode im *Don Giovanni* gibt Goldoni in seinen *Mémoires* (*Tutte le opere*, Bd I, 1935, S. 172-176). In den mir bekannt gewordenen Aufsätzen zum *Don Giovanni* wird die für die *Locandiera* folgenreich gewordene Episode und ihre Vorgeschichte jeweils nur knapp erwähnt; zuletzt in: Thérèse Malachy, »Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto«, une tragi-comédie oubliée de Carlo Goldoni«, in: *Revue de littérature comparée* 67 (1993), S. 361-369.

setzte Don Giovanni vor Don Alfonso sich bemüht, die versuchte Vergewaltigung zu erklären: Schuld an seiner Enthemmung sei die erotisch befeuernde Mahlzeit gewesen!

Wie andere Bearbeiter des Stoffes vor ihm, hat auch Goldoni in die zwischen den Standespersonen spielende Liebeshandlung eine zweite auf der Ebene von Landbewohnern eingelagert (II/1-III/14). Und während dabei der Hauptheld seines Stücks (vor allem im Vergleich mit dem zu mythischer Größe emporgewachsenen Dom Juan Molières) zu einem haltlosen Tunichtgut herabstilisiert wird, geschieht mit der Schäferin der Nebenhandlung das Gegenteil: Sie wird zu einer Art weiblichem Don Giovanni emporstilisiert. Elisa, die notorisch liebesunbeständige, hat endlich dem in sie verliebten Carlino die Ehe zugesagt (II/1). Kaum ist das geschehen, taucht Don Giovanni auf, betört sie und verlässt sie mit so unverbindlichen Versprechungen, dass sie sich erneut Carlino zuwendet. Der jedoch hat ihren Dialog mit Don Giovanni belauscht, sagt sich von der Ungetreuen los, die sich zu entschuldigen versucht, bleibt unbittlich, als Elisa den Dolch auf ihren Busen richtet – und schmilzt dahin, als Elisa in gespielter Schmerz in Ohnmacht sinkt (finge svenire). Während Carlino zu einer Quelle läuft, um Wasser zu holen, triumphiert Elisa: *»Il credulo è caduto. Oh quanto giova/ Saper fingere a tempo! È l'arme questa/ Più felice del sesso«* (II/8).⁷ – *»Er ist zu Fall gebracht, der gutgläubige Tor. Wie hilfreich ist Verstellungskunst zur rechten Zeit! Der Frauen schärfste Waffe!«* Fast wörtlich wird Mirandolina im entsprechenden Augenblick dasselbe sagen.

Sichtlich hat es Goldoni darauf abgesehen, in Elisa nicht so sehr einen bestimmten Charakter als vielmehr einen Frauentyp, den Typ der treulosen Verführerin, in geradezu abstrakter Reinheit auf die Bühne zu bringen und darüber hinaus den Gedanken naheulegen, dass sich in dieser Gestalt ein Wesenszug des weiblichen Geschlechts überhaupt entlarve. Das belegt der weitere Verlauf der Elisa-Carlino-Handlung mit seinen repetitiven Elementen und seinem vielsagenden offenen Schluss. Bei einer nochmaligen Begegnung mit Don Giovanni versucht Elisa vergeblich, ein bindendes Heiratsversprechen zu erhalten, nochmals hat Carlino das Gespräch belauscht und fährt dazwischen, und Elisa muss nun hören, dass Don Giovanni seinen Verzicht auf sie zugunsten des Rivalen erklärt und Carlino sich mit feierlichen Schwüren für immer von ihr trennt. Allein gelassen, zeigt sich Elisa jedoch wenig beeindruckt. Sie weiß: Die Natur gab dem Tiger die Krallen, dem Löwen die Stärke, *»ed alla donna/ I molli vezzi, i dolci sguardi, il*

7. Elisa belebt sich allmählich, während Carlino sie mit Wasser besprengt (la bagna); eine motivische Zutat, deren sexualsymbolische Deutbarkeit am Rande notiert sei.

pianto« (III/14) – »und der Frau das sanfte Schmeicheln, die zarten Blicke, das Weinen«.

Wie unschwer zu sehen ist, hat Goldoni den Kerngedanken des Monologs der Elisa in den Schluss des eingangs erwähnten Monologs Mirandolinas einfließen lassen. In beiden Fällen geht es um die Ankündigung eines Verführungswerks im weiblichen Vertrauen auf die Macht der Natur. Gründlich anders ist jedoch die Konstruktion der Handlung, die nun nichts Repetitives mehr hat, und die Figurenzeichnung, die aus realitätsfernen Typen wirklichkeitsnahe Charaktere macht. Vorsichtiger gesagt: mehr oder weniger wirklichkeitsnahe Charaktere, denn auch dem Personal der *Locandiera* fehlt ein Zug ins Typenhafte nicht ganz. Mehr noch als dem heutigen Betrachter dürfte dies dem damaligen Publikum aufgefallen sein, zumal dem der Erstaufführung, denn da sprach der Darsteller des Fabrizio, und er allein, venezianischen Dialekt. Unterstellt man diesem Publikum ein an der *commedia dell'arte* geschultes Gattungsbewusstsein, muss man vermuten, dass es in Fabrizio einen verkappten Zanni erahnte und in Ripafratta, dem Maulhelden auf den Kampfplatz der Geschlechter, einen Capitano – den fernen Nachfahren des *miles gloriosus* – während es sich angesichts der Hauptheldin (die von einer Soubrette gespielt wurde) etwas ratlos gefragt haben dürfte, ob es sich bei dieser jungen Person eher um eine wohlbehütete Tochter aus bürgerlicher Familie handelte – der Vater hatte ihr auf dem Totenbett gesagt, welchen Mann sie nach seinem Wunsch heiraten solle – oder eher um eine sozial aufgestiegene Colombina – sie heiratet am Ende einen Cameriere.

Den Entschluss zur Heirat mit Fabrizio fasst Mirandolina nicht aus freien Stücken, sondern weil sie sich aus einer Notlage befreien muss, in die sie sich durch die Verführung Ripafrattas selbst gebracht hat.⁸ Ihre Attacke auf den Frauenfeind, so mag man sagen, hat in ihrem Widerpart Kräfte entbunden, mit denen sie nicht rechnen konnte. Aber das ist nur ein Teil der Wahrheit. Hinzuzufügen ist, dass auch in der Verführerin selbst, deren Luzidität man herauszustreichen und zu bewundern pflegt, im Duell mit Ripafratta Kräfte wirksam wurden, die in bewusstseinsfernen Zonen beheimatet sind und in Situationen ar-

8. Diesen Sachverhalt macht Gerhard Regn zum Ansatzpunkt einer überzeugenden Gesamtinterpretation der *Locandiera* in seinem Aufsatz: »Jenseits der ›commedia borghese‹. Komödienspiel, Karnevalisierung und moralische Lizenz in Goldonis ›Locandiera‹«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44 (1994), S. 324–344. Die Figur des ›Störenfrieds‹, der auch Ripafratta zuzurechnen ist, behandelt Konrad Schoell am Beispiel des Don Marzio in *La bottega del caffè* in seinem Aufsatz: »Störenfried und Friedensstifter. Zwei typische Figuren in Goldonis Komödien«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 190–208.

chetyptischen Charakters wachgerufen werden, Situationen, in denen elementare Natürlichkeit sich Bahn bricht.

Man wird dessen gewahr, wenn man sich klarmacht: Nicht viel anders als Mirandolina würde sich eine verliebte junge Frau verhalten, die, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, die körperliche Nähe des geliebten, aber ihrer nicht achtenden Mannes sucht, und sich unbewusst von dem Verlangen leiten lässt, mit diesem Mann Tisch und Bett zu teilen. Natürlich ist Mirandolina von einer Frau dieser arglosen Art gründlich verschieden, aber sie weiß sie mit traumwandlerischer Sicherheit zu spielen – und das Traumwandlerische verdient einen eigenen Akzent. Schon der Umstand, dass sie mit dem verlangten Weißzeug auf dem Arm zu Ripafratta kommt und sich nun zeigt: Es ist Weißzeug für Tisch und Bett (I/15), ist nicht Mirandolinas Kalkül zuzuschreiben. Den Grundriss ihres Handelns hat (nach dem Willen des Autors) der Zufall entworfen, der den Cavaliere feinere Tücher fordern ließ.⁹

Allerdings weiß sie die gegebene Situation auszubenten: Mit vorsichtigen Schritten rückt sie dem Cavaliere auf den Leib, (s'avanza un poco; s'avanza ancor più), indem sie dessen Aufforderung, die Wäsche »da hinzulegen« (Mettetelà lì) überhört, und seine Aufmerksamkeit auf die Wäsche und sich selbst lenkt. (Man wird sich hinzudenken dürfen, dass sie über das feine Tuch mit einer streichelnden Geste hinfährt.) Das bleibt nicht ohne die gewünschte Wirkung: sichtlich wird dem Cavaliere unbehaglich zumute, denn um dem Gespräch ein Ende zu machen, weist er die Wirtin an, sie möge die Sachen dem Cameriere geben oder irgendwo ablegen. So kommt der Verführerin nochmals ein Zufall zur Hilfe, der ihr Handlungsspielraum verschafft. Da ihr die Wahl freigestellt wird, wo sie sich ihrer Bürde entledigt, wählt sie rasch – das Nächstliegende: »La metterò nell'arcova«. – »Ich werde sie in den Alkoven legen.« Unverkennbar ist das ein Liebeszeichen, wie es unverfänglicher und ausdrucksvoller kaum gedacht werden kann, spricht sich doch für den gewitzten Zuschauer in diesem Agieren unversehens eine Metapher aus; das nüchtern sachbezogene Handeln – die Wirtin versorgt das Gästebett – gewinnt die übertragene Bedeutung: Sie richtet das Liebeslager.

9. Handlungsrelevante Objekte sind in der Goldoni-Forschung des Öfteren behandelt worden. Unsere vorangegangenen und die jetzt folgenden Bemerkungen zu diesem Thema reihen sich in diese Untersuchungen ein, geben jedoch teils ergänzende und teils anders geartete Interpretationen. Vgl. Fritz Peter Kirsch: »Zur Funktion der Objekte in Goldonis Komödien«, in: *Italienische Studien* 5 (1982), S. 53-66; Georges Güntert: »Mirandolina o l'arte di persuadere«, in: *Studi Goldoniani* 7 (1985), S. 73-89; Rainer Stillers: »Objekt-Sprache. Zum Doppelsinn szenischer Objekte in Komödien Carlo Goldonis«, in: *Romanische Forschungen* 103 (1991), S. 1-20.

Vom Alkoven zurückkehrend (*ritornando senza la biancheria*), fädelt Mirandolina ihren nächsten Vorstoß auf nonverbaler Ebene mit der Frage ein: »A pranzo, che cosa comanda?« – »was wünschen Sie zum Mittagessen?« Aber bevor sie den Frauenfeind verlässt, hat sie ihn dazu gebracht, die Übereinstimmung zwischen ihm und ihr in Sachen Liebesfeindschaft mit einem Händedruck zu bekräftigen, der ihm sichtlich in die Glieder fährt. Das Hauptgericht lässt sie dem Cavaliere durch dessen Diener bringen, aber sie hat durch entsprechende Botschaften dafür gesorgt, dass Ripafratta zugleich mit dem ersten Bissen, den er in den Mund nimmt, ihre Hände vor Augen hat: »Dice la padrona [...] che l'ha fatta [questa salsa] ella colle sue mani« (II/2). – »Die Herrin sagt, [...] ob Euer Gnaden diese Soße schmeckt, denn sie hat sie eigenhändig angerührt.« – »Ora sta facendo colle sue mani un altro piatto« (II/3). »Nun ist sie dabei, ein weiteres Gericht zuzubereiten«. Ripafratta beginnt, so deutet sich an, »ihr aus der Hand zu fressen«. Wenn sie dann den angekündigten Leckerbissen selbst aufischt, bringt sie ihre Hände zweimal mit der Wendung »colle mie mani« ins Spiel und ein drittes Mal mit den vielsagenden Worten: »ho de' secreti particolari. Queste mani sanno far delle belle cose!« (II/4) – »ich habe so meine Geheimrezepte. Diese Hände hier können wunderbare Dinge anrichten!«, wobei man sich wohl vorzustellen hat, dass Mirandolinas gestisches Spiel mit den vorgewiesenen Händen einiges dazu beiträgt, die Phantasie des Cavaliere zu beflügeln.

Kein Zweifel, dass Mirandolina diese körpersprachlichen Mittel bewusst einsetzt. Die Wiederholungen bezeugen es. Und offenbar bewusst legt sie es darauf an, dass der Cavaliere sie einlädt, mit ihm zu trinken. Mit den Worten: »Il Borgogna è la mia passione« – »Der Burgunder ist meine Leidenschaft« gibt sie einen Wink, den er erwartungsgemäß auffängt. Doch dann ist es wieder ein unvorhersehbarer Zufall, der sie begünstigt. Ripafratta weist seinen Diener an, ein Glas für die Wirtin zu bringen, und das öffnet Mirandolina einen schmalen Zeitspalt für die rasche Geste, mit der sie zum nächstbesten, »falschen« Glas greift: »prende il bicchiere del Cavaliere«. Das kann man ein kalkuliertes, aber ebenso gut ein intuitiv unwillkürliches Handeln nennen. Jedenfalls ist es ein gelungener Coup, der das Glas metaphorisch auflädt und aus dem An-den-Mund-Setzen etwas wie einen symbolischen Kuss werden lässt.

Nachdem Mirandolina dem Cavaliere durch ein gestisches Spiel bedeutet hat, dass sie mit dem Weinglas in der einen Hand und dem Brot in der anderen nicht im Stehen zurecht kommen kann, hat Ripafratta sie zu Tisch gebeten (II/4); und wenn sich Mirandolina am Ende der Mahlzeit wieder erhebt, verschafft sie der erotischen Bewandnis des gemeinsamen Tafelns sinnfälligen Ausdruck, indem sie vor ihrem Abgang eine Art lebendes Bild arrangiert (II/8). Mit dem Glas in der Hand am gedeckten Tisch stehend, singt sie: »Viva Bacco, e viva Amore

...«. Nochmals also flicht Goldoni – wie zuvor schon im *Don Giovanni* und im *Servitore di due padroni* – eine zur Liebe beflügelnde Mahlzeit in die Handlung ein; und spätestens hier, angesichts dieses Tableaus, wird unverkennbar, dass er damit eine zum Topos gewordene antike Spruchweisheit in Szene setzt, die auch das Sujet zahlreicher Werke der bildenden Kunst geworden ist: »Sine Cerere et Baccho friget Venus«.¹⁰

Den zur Abreise entschlossenen Cavaliere bringt Mirandolina schließlich endgültig zu Fall, indem sie die körperlichen Symptome von Abschiedsschmerz simuliert: Tränen, dann, als ihre stärkste Waffe, eine Ohnmacht (II/17-18). Keine der vorangegangenen Verführungsgesten hatte Mirandolina *a parte* kommentiert; hier tut sie es ausgiebig. Goldoni hat es so eingerichtet (wie schon im Fall der Ohnmacht Elisas), dass der Verführte davonstürzt, um ein belebendes Mittel herbeizuholen, und die Verführerin unterdessen Zeit hat für einen Monolog: »Ora poi è caduto affatto [...]« – »Nun aber ist er endgültig gefallen [...]«. Hat Goldoni die Komik eines Vorgangs herausstreichen wollen, der für sich genommen an heikle Dinge rührt? Was sich den Augen des Mannes darbietet, ist verfänglich genug: Handelt es sich doch um einen Augenblick, in dem Ohnmacht und Hingabe einander zum Verwechseln ähnlich sehen.¹¹ – Auch dieses Tableau ist nicht ohne Entsprechung in

10. Vgl. Dirk Kocks: »Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 24 (1979), S. 113-132. Kocks behandelt mythologische Allegorien, macht jedoch (in Anm. 69) darauf aufmerksam, dass oft auch ein als Genreszene dargestelltes Mahl, das auf Liebesfreuden verweist, als bildnerische Umsetzung des Topos verstanden werden will. Übrigens dürfte zur Verbreitung der aus Terenz stammenden Sentenz (*Eunuchus*, V. 735) nicht wenig beigetragen haben, dass Erasmus sie in den *Adagia* (II/3,97) zitiert und kommentiert hat.

11. Hat Goldoni das Motiv der in verführerischer Absicht gespielten Ohnmacht erfunden? Die ernste Variante des Motivs: eine echte Ohnmacht, auf die eine Liebesvereinigung folgt, begegnet in der Erzählliteratur recht häufig. Es findet sich in: Cervantes' *La fuerza de la sangre*; Richardsons *Pamela* und *Clarissa*; Cazottes' *Le Diable amoureux*; Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses*; Kleists *Die Marquise von O...*; Fontanes *Graf Petöfy* und *Effi Briest* (abgeschwächte zu: »Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an«; Kap.19); Joseph Conrads *The Rover*; Ignazio Silones *Fontamara*. Aber auch diese Beispiele, ja vielleicht gerade sie, dürften den gewissermaßen archetypischen Charakter der Situation belegen. Wilhelm Graeber macht mich darauf aufmerksam, dass in Henry Fieldings *Pamela-Parodie, Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741), die echte Ohnmacht der Romanheldin Richardsons in ein erotisches Täuschungsmanöver verwandelt wird. Goldonis *Don Giovanni* entstand jedoch mehrere Jahre vor der *Pamela* und deren Ironisierung.

der bildenden Kunst, erinnert es doch an den oft gemalten Augenblick, in dem eine Schlafende zur Augenweide eines Satyrs wird. Der Fortgang der Handlung, mit der nun einsetzenden Verwandlung des Cavaliere, rechtfertigt diese Assoziation.

Mirandolina kann triumphieren: »Il di lui cuore è in fuoco« – »Sein Herz steht in Flammen«; aber eines steht noch aus: »che si renda pubblico il mio trionfo« – »dass mein Triumph bekannt werde« (II/19). Hat sie nicht Recht? Schließlich hatte Ripafratta sie vor Zeugen gekränkt! So entzieht sie sich, damit er sich vor Zeugen zu seiner Liebe bekenne, dem immer stürmischer sie bedrängenden Cavaliere, bis sie sich schließlich hinter eine verschlossene Türe retten muss, den drohenden Skandal, der ihren guten Ruf ruinieren würde, vor Augen, denn: »[I]l satyro è sulle furie« (III/13) – »der Satyr ist außer sich«. Um die Dinge wieder ins Lot zu bringen, bleibt ihr nur übrig, ihr Spiel mit der Liebe, das ein Spiel mit dem Feuer war, ein für allemal zu beenden, dem Cameriere Fabrizio, wie der Vater auf dem Sterbebett ihr das ans Herz gelegt hatte, die Hand zu reichen und die Herren, die ihr den Hof gemacht hatten, zu verabschieden.

Mirandolina, so zeigt sich, hatte mit ihren körpersprachlichen Verführungskünsten Kräfte triebhafter Natürlichkeit entbunden, über die zu lachen sich am Ende verbietet.¹² In der Welt der *commedia dell'arte* wurden sie durch die ordnende Kraft der Typisierung im Zaum gehalten. In der Welt der Goldonischen Charakterkomödie muss Einsicht und entschlossenes Handeln der Natur Grenzen setzen: die Grenzen eines Zwischenspiels.

Dieter Steland

Tarchettis Gedicht *Memento!* als Groteske.

»Labbro profumato« und »bianco teschio«

Igino Ugo Tarchetti steht heute mit Emilio Praga und Camillo Boito für *La Scapigliatura*, der ersten italienischen Avantgarde, die in den 1860er Jahren in Mailand entstand und seit Beginn des Ottocento zu einem Ort

12. Ein Befund, der Joachim Ritters Analyse der Grundstruktur des Komischen in Erinnerung ruft. Ein bestimmter Lebensstoff, heißt es dort, wird dann komisch, »wenn an ihm die geheime Zugehörigkeit zu der ihn ausgrenzenden Welt sichtbar und greifbar wird«. Joachim Ritter: »Über das Lachen«, in: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 62-92 und 167f., hier S. 77.

des Kulturkontaktes mit der europäischen Moderne avancierte. Die Texte der *Scapigliatura* werden grundsätzlich als Reaktion auf eine Zeit der Krise und des Wertewandels, des intellektuellen Unbehagens, der politischen Desillusionierung im post-risorgimentalen autoritären Italien verstanden, die nur im Bruch mit der italienischen Tradition eine Weiterentwicklung sahen.¹ Tarchetti repräsentierte wie die anderen Mitglieder der *Scapigliatura* einen Exzentriker, einen Bohémien, der mit einer weißen Maus auf der Schulter durch die Stadt spazierte und 1869 dreißigjährig völlig verarmt und krank starb. Ein Großteil seines Werks ist posthum zusammengestellt worden, so z.B. seine Lyrikbände *Canti del cuore* und *Disiecta* (beide 1879 veröffentlicht). Seine zahlreichen Erzählungen und Gedichte sind zwischen Romantik und Dekadenz angesiedelt; Schlüssel zu seiner Wahrnehmung sind das Phantastische, das Pathetisch-Soziale und das Ironische.²

Der menschliche Körper wird in der Literatur von *La Scapigliatura* auf außerordentliche Art und Weise inszeniert und seine Schwächen hyperrealistisch seziert. Tarchettis Roman *Fosca*, der zunächst in der Zeitschrift *Il Pungolo* von Februar bis April 1869 als Fortsetzungsroman erschien,³ legt Zeugnis davon ab: Die Protagonistin Fosca wird zum Inbegriff des häßlichen Körpers und gleichzeitig zum Paradebeispiel eines der Persönlichkeitsdispositive des 19. Jahrhunderts: der Hysterie. Gleichzeitig sind sowohl Foscas Körper als auch der ihres Geliebten Giorgio aufgrund ihrer Hypersensibilität kranke, fiebrige Körper, in die sich Lebensangst und Todessehnsucht eingeschrieben haben. Krankheit wird zum Ausdruck der erschöpften und desillusionierten Seelen und zum Ort des Wahnsinns. Der Roman *Fosca* verweist auch auf eine andere zentrale Facette des Leibs, die der Erotik bzw. Sexualität, die in der Regel durch die Frau symbolisiert wird. Der von der *Scapigliatura* dargestellte Körper ist immer ein verzweifelt liebender und ein vergänglicher zugleich: So durchzieht das Morbide nicht nur Tarchettis Prosaschaffen von *Fosca* und *Paolina* über die *Racconti fantastici*, sondern auch seine Lyrik. Neben *Memento!*, das hier im Mittelpunkt steht, sei auf *M'aveva dato convegno* verwiesen, in dem das lyrische Ich ein Rendezvous mit der toten Geliebten am Friedhof beschreibt, oder auf das Gedicht *Spunta il mattino*,⁴ in dem eine lieblich

1. Vgl. Gaetano Mariani: *Storia della Scapigliatura*, Palermo: Salvatore Sciascia 1967. Alessandro Ferrini: *Invito a conoscere La Scapigliatura*, Mailand: Mursia 1988.

2. Vgl. G. Mariani: *Storia*, S. 383.

3. Der Roman wurde nach dem Tod Tarchettis von seinem Freund Salvatore Farina beendet und unmittelbar nach seinem Tod 1869 veröffentlicht.

4. Igino Ugo Tarchetti: *Tutte le opere* (2 Bde.), Bologna: Cappelli Editore 1967, S. 453, 463.

anmutende Naturbeschreibung von dem Ort der Handlung, einem Grab, konterkariert wird.⁵

Memento!

Quando bacio il tuo labbro profumato
 Cara fanciulla, non posso obliare
 Che un bianco teschio vi è sotto celato.
 Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
 Obliar non poss'io, cara fanciulla,
 Che vi è sotto uno scheletro nascoso.
 E nell'orrenda visione assorto,
 Dovunque o tocchi, o baci, o la man posi ...
 Sento sporger le fredde ossa di un morto.⁶
 – Immer wenn ich Deinen duftenden Mund küsse
 liebes Mädchen, kann ich nicht vergessen,
 dass sich ein weißer Totenschädel dahinter verbirgt.
 Immer wenn ich Deinen anmutigen Körper halte,
 kann ich nicht vergessen, liebes Mädchen,
 dass sich dahinter ein Skelett versteckt.
 Und in dieser schrecklichen Vision versunken
 überall, wo ich berühre oder küsse oder streichle,
 spüre ich wie die kalten Knochen einer Toten hervorstehen.

Was der Körper ist, wird in der Regel nach den Wissens- und Diskursgeschichten der einzelnen Epochen bestimmt.⁷ Auf den ersten Blick jedoch scheinen in *Memento!* die »fundamentalen Schwächen des Kör-

5. Am Rande sei vermerkt, dass der Körper insbesondere in den *Racconti fantastici* auch in seine Grenzen verwiesen wird, da sich hier der Weg in übersinnliche Welten anbahnt.

6. I. U. Tarchetti: *Tutte le Opere* (Bd. 2), S. 459. Das Gedicht ist erstmals in *Il Gazzettino* 30. November 1867 erschienen. Ein paralleles Motiv hat Tarchetti auch im »album giornalistico« von 1867 formuliert: »Vorrei essere un'iena, addentrarmi nei sepolcri e pascermi delle ossa dei morti. A questo mondo io non vedo che teschi e stinchi. Se una donna mi bacia, io non sento che freddo; se mi sorride, vedo i suoi denti muoversi senza gengive, minacciando di uscirle di bocca; se mi abbraccia, non ho che le sensazione di un corpo stringente e pesante come la creta. All'oscuro una fanciulla amante mi sembrerebbe un cadavere che sorge per effetto magnetico come la rana di Galvani, destinato a cadere subito dopo l'esanime peso.« Zitiert nach Enrico Ghidetti: »Introduzione«, ebd. (Bd. 1), S. 5-61, hier S. 34f.

7. Vgl. u.a. die einschlägigen Texte von Michel Foucault: *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976 und Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter der Antike bis Freud* (1990), Frankfurt/Main, New York: Campus 1992.

pers»⁸ vorgestellt: Sexualität und Tod, von denen auch der Mythos von Eros und Thanatos berichtet. Sexualität und Tod sind hier weniger als anthropologische Konstanten gestaltet, sondern es stoßen zwei Wissensdispositive aufeinander, die im Text grotesk verzerrt werden und einen schockähnlichen Effekt erzeugen. Der Leser könnte in seiner Rezeption bestenfalls in das Hohngelächter des lyrischen Ichs einstimmen, falls ihm nicht das Lachen im Halse stecken bleibt.

Der Anfangsvers suggeriert den literarischen Diskurs der Erotik – zum einen evoziert durch die Frische und Vitalität assoziierende Ansprache »cara fanciulla«, zum anderen auch durch »labbro profumato« und »corpo vezzoso«. Der Körper wird im traditionellen italienischen Versmaß des *endecasillabo* weniger besungen als vielmehr narrativiert. Der dreistrophige Aufbau und die Wiederholungen von »cara fanciulla«, die Anaphern »quando« und »che« lassen einen eingängigen Rhythmus entstehen, der den Text von erhabener Liebeslyrik weg zur Volksliednähe (oder vielleicht sogar Erzählung) rückt. Unterstützt wird dies durch die schlichte Sprache, in die mündliche Sprachregister aufgenommen werden (z.B. »posso«, »stringo«, »tocchi«) und die auf Vieldeutigkeit verzichtet. Damit trägt Tarchetti zum Paradigmenwechsel der Lyrik im Ottocento bei, der die klassische literarische Sprache zugunsten einer Sprache des *quotidiano* bzw. des *parlato* abgelöst hat.⁹

Doch die Harmonie wird durch den Gedanken an den Tod durchbrochen, der mit »bianco teschio«, »uno scheletro« und »le fredde ossa di un morto« jeweils am Ende der Strophen thematisiert wird. Der Kuss und die Umarmung der Geliebten lassen den Tod nicht vergessen, im Gegenteil, sie machen ihn sogar physisch spürbar (»sento sporgere le fredde ossa di un morto«).

Während Eros in einer literarischen Sprache Gestalt erhält, erscheint Thanatos nicht im Gewande der literarischen *vanitas mundi* des barocken Topos *memento mori*!,¹⁰ an den der Titel erinnert, sondern das lyrische Ich gibt ihm durch die hyperrealistische Beschreibung eine medizinisch-pathologische Dimension, die paradigmatisch für die *Scapigliatura* ist. Der wissenschaftliche, sezierende Blick, den Tarchetti auch in seinem Roman *Fosca* auf den Körper geworfen hat, findet sich u.a. in Arrigo Boitos *Lezione d'anatomia*, aber vor allem in der Erzäh-

8. Vgl. Dietmar Kamper: »Körper«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 426–450, hier S. 427.

9. Vgl. Antonio Girardi: »La lingua poetica tra Scapigliatura e Versimo«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* CLVIII (1981), S. 573–599.

10. Man denke hier an die Zeilen Tassos »Delle pallide labra i freddi baci,/ che più caldi sperai, vuo' pur rapire;/ Parte torrò di sue ragioni a morte,/ Baciando queste labra esangui e smorte«, zitiert nach Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel* (1930), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1994, S. 53.

lung *Un corpo*, in der Camillo Boito das gleiche kontrastive Prinzip wählt.¹¹ In dieser eher phantastischen Erzählung trifft die romantische Kunst auf die Verwissenschaftlichung des Körpers: Ein Künstler und ein Pathologe kreisen um die schöne Carlotta, wobei sie am Ende bei Letzterem landet.

Die Beziehung von Liebe und Tod erhalten somit einen anderen Stellenwert als bei Tarchettis Zeitgenossen Baudelaire, aus dessen Nähe Tarchetti von der Forschung zu Recht gerückt wird,¹² denn anders als in der deutschen und französischen Romantik ist das Hässliche, Morbide, der Abgrund im italienischen *romanticismo* kaum präsent.¹³ Auch bewegt sich die *Scapigliatura* in ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen bewusst auf die englischen und deutschen, aber vor allem auf andere französische Literaturen zu.¹⁴ In Baudelaire's *Fleurs du Mal* erhält der Tod eine erotische Konnotation, da die Totenblässe und das Morbide zum Vehikel des Erotischen avancieren, sodass eine logische, kausale Einheit zwischen dem Tod und der Schönheit und Erotik entsteht. In Tarchettis Körperbild dominiert vielmehr der wissenschaftlich vermessene Körper des Ottocento. Die von Dietmar Kamper beschriebene Auseinanderentwicklung von Körper und Leib im Prozess der Zivilisation, in der der Körper zur Außenseite des Leibes und damit beschreibbar wird,¹⁵ erhält im Zuge der Verwissenschaftlichung im 19. Jahrhundert eine paradigmatische bürgerliche Ausprägung.¹⁶ Der Aufstieg der Physiologie als Leitdisziplin mit einer eigenen Sprache hat entschieden zur Konstruktion des modernen Körpers beigetragen.¹⁷

11. Vgl. Arrigo Boito: »Lezione d'anatomia«, in: Gilberto Finzi (Hg.): *Lirici della Scapigliatura*, Mailand: Mondadori 1997, S. 147ff. und Camillo Boito: »Un Corpo«, in: Gilberto Finzi (Hg.): *Racconti neri della Scapigliatura*, Mailand: Mondadori 1995, S. 36-69.

12. Vgl. Angelo Mangini: *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Rom: Carocci 2000, S. 171f.

13. Binni spricht sogar von einer völligen Abwesenheit des ironischen Spiels, des Mystizismus und der Sensualität: Walter Binni: *La poetica del Decadentismo* (1936), Florenz: Sansoni 1968, S. 50f.

14. Vgl. G. Mariani: *Storia*, siehe auch die Einzelstudie von Maria Luisa Scelfo: *Théophile Gautier. Una presenza francese nella Scapigliatura*, Catania: c.u.e.c.m. 1989.

15. Vgl. D. Kamper: »Körper«, S. 429, argumentiert hier mit den Ergebnissen von Norbert Elias und Michel Foucault.

16. Vgl. Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 22. Darauf hat natürlich schon Foucault aufmerksam gemacht. Bei Sarasin findet man einen Forschungsüberblick und eine historische Konkretisierung am Beispiel des Hygienediskurses.

17. Vgl. Philipp Sarasin/Jakob Tanner: »Physiologie und industrielle Gesellschaft«, in: Dies. (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissen-*

Es sind demnach nicht die Phänomene Erotik und Tod an sich, die den Schock erzeugen, sondern ihre jeweilige Semantisierung, die an einen raschen Perspektivenwechsel gekoppelt ist. Damit schwankt das Gedicht zwischen Schauern und Lachen. Diese Inkongruenz wird auch auf formal-struktureller Ebene fortgeführt. »Bianco teschio«, »uno scheletro nascoso« und »le fredde ossa di un morto« scheinen nicht in den eingängigen erzählerischen Rhythmus zu passen. Mit anderen Worten: Ein fremder Diskurs dringt plötzlich in die althergebrachte Liebessemantik ein, deren Verlässlichkeit dadurch in Frage gestellt wird. Thanatos mit seinem medizinisch, naturwissenschaftlichen Gesicht wird von Eros getrennt und der Mythos selbst ins Groteske verzerrt.

Als Merkmal der Groteske können somit »narrative[s] Operieren mit Symmetrien, Überkreuzungen, Inversionen und Korrespondenzen«¹⁸ gelten, die Zugehörigkeit in das Reich der Nacht und der Träume (»visione«), das Umschlagen einer heiteren Grundstimmung in etwas Schaurig-Satanisches, die Inszenierung von scheinbar Unvereinbarem.¹⁹ Der Begriff des Grotesken wird demnach nicht in seiner ursprünglichen ornamentalen Bedeutung verstanden und der entworfene Körper steht ebensowenig für die von Bachtin proklamierte Lebensfreude und Maßlosigkeit.²⁰ Vielmehr kommt hier Wolfgang Kayzers Begriff der Groteske zum Tragen, der Victor Hugos Definition des »grotesque buffon« und »grotesque terrible« aufgreift²¹ und als eine Verschränkung von Lächerlichem und Grauenhaftem begreift.²² Indem der geliebte Körper in *Memento!* durch eine neue (grauenhafte) Perspektive anders wahrgenommen wird, gibt das lyrische Ich die Liebe

schaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 12-43.

18. Wolfgang Preisendanz: *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers Der Schmied seines Glückes*, Konstanz: Konstanzer Universitätsreden 1989, S. 13.

19. Grundkonstituenten des Grotesken laut Elisheva Rosen: »Grotesk«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 876-900.

20. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

21. Vgl. Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827), Paris: Larousse 1971, S. 45.

22. Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenbourg: Gerhard Stalling 1957. Auch wenn Kayzers Groteskenbegriff aufgrund seines Absolutheitsanspruchs und der fehlenden gesellschaftlichen Kontextualisierung kritikwürdig ist, hat er wesentliche Züge des Grotesken herausgearbeitet. Vgl. zur Rezeption Kayzers: Christian W. Thomsen: *Das Groteske und die englische Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 142-161.

der Lächerlichkeit preis. »Die groteske Ausdruckswelt setzt die gesellschaftlich als rational definierte Verkettung von Wissen und Tätigkeit außer Kraft.«²³ Geht man davon aus, dass die öffentlichen Bilder des Körpers schließlich nichts anderes sind als »Modell und Versprechen« dessen, was man ist oder was man sein kann,²⁴ sind im Ottocento die verschiedenen Bilder in den Wettstreit miteinander getreten. Die Überlagerung macht ein eindeutiges Bild des Körpers unmöglich und verzerrt ihn im Text zur Groteske. Das deutet weniger auf den Tod des Körpers hin oder auf die Strategien der Zivilisation, den vergänglichen Körper in ein ewiges Bild zu bannen, wie es immer wieder apokalyptisch von Kamper beschrieben wird,²⁵ sondern auf ein Bild des Körpers, dessen der Beobachter aufgrund der Vervielfachung der Diskurse um ihn selbst nicht mehr habhaft wird. Die Unversöhnlichkeit der Diskurse – symptomatisch für die Groteske – führt wiederum zur Ironisierung des romantischen Liebesideals. Dem lyrischen Ich bleibt ein Hohngelächter: »riant affreusement d'un rire sans gencive«²⁶ – »mit einem schrecklichen Hohngelächter aus vollem Halse lachend«.

Sabine Schrader

Totò

EINE VIELSCHICHTIGE GENEALOGIE (1).

VOM »SCUGNIZZO« – »GASSENJUNGEN« ZUM »PRINCIPE« – »FÜRST«

Keine Gleichsetzung scheint in der italienischen Komikerwelt so selbstverständlich wie die von Antonio de Curtis (1898-1967), in arte »Totò«, mit Neapel, wo er am 15. Februar 1898 im *rione Sanità*, in der

23. Erich Kleinschmidt: »Differenzen und Affekte. Kulturelle Energien grotesker Rede«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München: Fink 2000, S. 185-199, hier S. 189.

24. Philipp Sarasin: »Der öffentliche sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ›curiosités physiologiques‹«, in: Ders./Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*, S. 419-452, hier S. 421.

25. vgl. D. Kamper: »Körper«, der letztlich ein Resümee seiner bisherigen Thesen ist.

26. Théophile Gautier: »La comédie de la mort«, in: *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Bd. 2, Paris: Nizet 1970, S. 12f., zitiert nach M. Scelfo: *Théophile Gautier*, S. 120.

Nähe des Hauptbahnhofs, als Kind der ledigen Anna Clemente, einem Mädchen aus einfachen Verhältnissen, geboren wurde. Antonio wuchs bei der Großmutter mütterlicherseits auf. Der Versuch, ihm auf dem *Collegio Cimino* eine höhere Bildung angedeihen zu lassen, schlug fehl. Antonio erreichte kaum ein Klassenziel und musste die Schule vierzehnjährig verlassen. Die einzige bleibende Erinnerung an die Zeit im *Collegio* war, so ließ Totò, vielleicht in bewusster Legendenbildung, später verlauten, ein durch einen Faustschlag gebrochener Kiefer, der seinem Gesicht zeitlebens jene berühmte asymmetrische Form verliehen habe, die er später als einen komischen Effekt zu benutzen wusste, der zur Grundlage seines Ruhms gehörte: dem Kontrast zwischen einem von Ernst und Strenge geprägten Auftreten und einer im konkreten Wortsinn »schrägen« Visage. Gipfel der Ironie des Schicksals sei gewesen, so Totò, dass der unbeabsichtigte und unglückliche Faustschlag, der ihn zu Boden und zugleich lebenslang auf die Bahn des Komikers schickte, von einem der wenigen ihm geneigten und sympathischen Lehrer des *Collegio* gestammt habe. Eine Ironie des Schicksals, wie sie einem gebührt, der so vollkommen die komische Rolle des von allen Getretenen, aber doch in seiner Würde Unverletzbaren spielte? Wie dem auch immer gewesen sei¹: Seine weitere Jugend verlebte Antonio de Curtis als Kellner- und Malerlehrling in den Gassen des *Centro Storico* von Neapel, als neapolitanischer Straßenjunge, als ein »scugnizzo« unter vielen. 1917 meldete er sich, der wohl eher noch schwächlicher war als seine Altersgenossen, zum Kriegsdienst. Es scheint, als hätten ihm die ersten Erfahrungen in der königlich italienischen Infanterie schnell die Augen über das Leben in der Armee geöffnet. Als sein Regiment noch im gleichen Jahr an die französische Front verlegt werden soll, setzt Antonio seinen Körper in einer besonderen Art von komischem Auftritt lebensrettend (jedenfalls für sich) ein: Er simuliert im Güterwaggon des Militärzuges einen epileptischen Anfall, der ihm den Abtransport ins Lazarett von Alessandria einbringt, wo er »zur Beobachtung« verbleibt und mit ersten erfundenen komischen Sketchen seine Kameraden erheitern darf. Mag sein, dass er dort sein dichotomisches Weltbild entwickelte, in dem, wie in seinem vielleicht berühmtesten Film *Siamo uomini o caporali?* (1955), die »uomini« – »Menschen« immer wieder von den »caporali« – »Feldwebeln«, den Mächtigen aller Systeme, geschunden werden. Mag auch sein, dass

1. Diese und alle weiteren Einzelheiten zur Biographie Totòs entnehme ich mit dem gebührenden Respekt, aber auch mit der allfälligen Vorsicht, was ihre letztliche Glaubwürdigkeit betrifft, dem biographischen Bericht seiner langjährigen Lebensgefährtin Franca Faldini in dem von ihr zusammen mit Goffredo Fofi herausgegebenen Band *Totò. L'uomo e la maschera*, Neapel: L'ancora del mediterraneo 2000.

seine Rolle als »buffone serissimo« – »todernster Spassmacher« in diesen frühen, zweifellos traumatischen Lebenserfahrungen begründet ist.

Nach dieser dunklen Episode scheint ihm freilich das Glück zu lächeln. Er kehrt nach Neapel zurück, zu seiner Familie. Sein Vater hatte sich, nachdem das alte Familienoberhaupt gestorben war, endlich dazu durchgerungen, seine Mutter zu heiraten und Antonio als seinen Sohn anzuerkennen. Familienoberhaupt? Nun, wie oben angekündigt – Totò besaß eine doppelte Genealogie: Er war über seine Mutter ein Kind der populären Viertel Neapels, über seinen Vater aber, Giuseppe de Curtis, war er Spross der uradeligen Familie der Marchesi e Principi de Curtis, die ihre Ursprünge bis auf die Zeit der byzantinischen Herrschaft über Süditalien zurückführen konnte. Der alte Marchese de Curtis musste also erst das Zeitliche segnen, bevor jener Giuseppe de Curtis Anna Clemente ehelichen konnte. Nun aber war Antonio de Curtis, vom Kriegsdienst heimgekehrter Infanterist ohne Beruf, zukünftiger Erbe all jener Titel, mit denen sich die de Curtis schmücken konnten. Mit Fug und Recht hätte er sich folgendermaßen anreden lassen dürfen: »Sua altezza Imperiale Antonio Porfirogenito della stirpe Costantiniana dei Focas Algelò Flavio Ducas Comneno di Bisanzio, principe di Cilicia, di Macedonia, di Dardania, di Tessaglia, del Ponto, di Moldava, di Illiria, del Peloponneso, duca di Cipro e Epiro, conte e duca di Drivasto e Durazzo eccetera«. Er zog es freilich vor, Totò zu bleiben oder besser, er wurde nun erst nach und nach zu jener Gestalt, die in den späten 1920er und 1930er Jahren auf den Varieté-Bühnen Neapels und später ganz Italiens vom »burattino di gomma« – »Gummimännchen«, also vom komischen Artisten zum berühmten Komiker aufstieg, dessen neapolitanische Dialektsketche die traditionelle Komik des neapolitanischen Theaters auf eine neue, zeitgemäße und satirische Ebene hoben.² Zweifellos kam Totò die Tatsache zugute, dass er unmittelbar an die große Tradition des neapolitanischen komischen Dialekttheaters, etwa an Edoardo Scarpetta, anknüpfen konnte. Und mit dem bedeutendsten zeitgenössischen Autor, Regisseur und Interpreten von neapolitanischen Dialektstücken, Edoardo De Filippo, verband ihn neben der künstlerischen Zusammenarbeit – beide spielten zusammen in mehreren Filmen – eine lebenslange Freundschaft. Sein Ruhm als komische Figur bot dem faschistischen Regime wenig Angriffsflächen. Allerdings griff die Zensur, vor allem während der Kriegsjahre, nicht selten in die Texte seiner Sketche ein, die nicht zuletzt alltägliche Unzulänglichkeiten (etwa den Versuch, die Versorgungsprobleme zu kaschieren) zum Ausgangspunkt hatten, zuweilen aber auch gefährlichere Themen (etwa die Privilegien für die »gerarchi« – »Bonzen«) ins grelle Licht der

2. Ausgewählte Texte dieser Sketche sind in dem genannten Band von F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 141-233, veröffentlicht.

Komik rückten.³ Mit dem Aufblühen der italienischen Filmindustrie in den 1950er Jahren stieg Totò, der in mehr als 50 Filmen von äußerst unterschiedlicher, oft jämmerlicher Qualität mitwirkte, zum Höhepunkt seines nationalen Ruhms auf. Er kam in diesen Jahren fast notwendigerweise auch in Kontakt mit bedeutenden Vertretern der filmkünstlerisch ambitionierten Strömung des *neorealismo*.

EINE VIELSCHICHTIGE GENEALOGIE (2). PULCINELLA REDIVIVUS

Asymmetrisch wie Totòs Gesicht ist indessen auch Totòs Genealogie: Die Seite des »principe« äußerte sich allenfalls in dem fast liebenswerten Dandytum des erfolgreichen Künstlers Antonio de Curtis der späteren Jahre, mit seiner Liebe zu maßgeschneiderten Hemden und Anzügen. Die konkrete Gestalt des erwachsen gewordenen »scugnizzo« war neben der des »burattino di gomma« vor allem die des »pazzariello«, des volkstümlichen neapolitanischen Spaßmachers. Und doch steckt immer etwas von dem aristokratischen Erbe im Wesen dieser *Figur*, deren Auftreten trotz mancher grober Spaßmachereien von Eleganz und Würde (wenn auch immer mit einem selbstironischen Augenzwinkern) geprägt ist,⁴ gerade wenn Totò, wie in der Überzahl der mir zugänglichen dramatischen und filmischen Textzeugnisse, den armen Teufel zu geben hat.

Ein anderer Vorfahr, der nicht biologisch-genetisch, sondern nur kulturell belegbar ist, drängt sich hier freilich unvermeidlich in den Vordergrund: Es ist die *commedia dell'arte*-Figur des Pulcinella, jene wohl eindrucksvollste Verkörperung des neapolitanischen Volkscharakters. Stets hungrig, ja gierig nach der großen Schüssel, die überquillt von Maccheroni, dem Gericht, dem er alles opfern würde – selbst die Köstlichkeiten der Tafel der »galantommene« (neapolitanisch für »galantuomini«) –, der »feinen Herrschaften«; unterwürfig gegenüber dem »padrone«, feige und opportunistisch wohl auch, aber dann doch wieder tapfer, wenn es um seine Existenz oder die seiner Familie geht; gewitzt und zuweilen hinterhältig; bucklig und doch gelenkig in seinem weißen Gewand, mit der von einer mächtigen Hakennase gezierten schwarzen, wulstigen Halbmaske und dem hohen weißen Röhrenhut.

3. Vgl. etwa Totòs Pinocchio-Sketch *Il paese dei balocchi* von 1942, in dem er zusammen mit der jungen Anna Magnani auf der Bühne stand, in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 196–203.

4. Zum kontrastiven Verhältnis zwischen dem Menschen und »signore« Antonio De Curtis und seiner Kunstfigur, dem »villano« Totò, existiert eine schöne Selbstanalyse des hier Vorzustellenden, formuliert durch den Gewährsmann Maurizio Chierici, in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 134.

Welcher Freund der Komödie erinnert sich nicht an die vielleicht schönsten Darstellungen dieser seit dem 16. Jahrhundert bekannten, aber wohl viel älteren, wichtigsten Komödienfigur Neapels in den Fresken des Giandomenico Tiepolo aus der Villa in Zianigo, die heute im *Museo del Settecento Veneziano* in der Ca'Rezzonico in Venedig aufbewahrt werden? Hoch auf einem zur improvisierten Schaukel umfunktionierten Seil schwingt da artistisch eines dieser grotesken Wesen über einem felsigen Grund; das Seil wird in Schwung gehalten (oder vielleicht bössartigerweise noch mehr in Schwung gebracht) durch einen zweiten weißen Buckligen; zwei weitere betrachten von unten, geduckt, die Szene. So oder ähnlich existiert Pulcinella seit jeher auch im kulturellen Gedächtnis Neapels und der Neapolitaner.

TOTÒS KOMISCHER KÖRPER. TRIUMPH DER ASYMMETRIE

Totò ist Pulcinellas Nachfahre, auch wenn er dessen Gewand und Maske abgelegt hat. Hunger ist auch bei ihm ein Grundmovens. Er ist beherrscht von seinen elementaren Lebensbedürfnissen.⁵ Bewahrt hat er neben der gewaltigen, gebogenen Nase auch die oft maskenhafte Starre des Gesichtsausdrucks, die komisch-groteske Asymmetrie der Erscheinung: Er ist gezeichnet, nicht mehr vom Buckel, aber dafür von seinem deformierten Unterkiefer. Ebenso ist ihm eigen die atemberaubende artistische Fähigkeit zur komisch-grotesken Deformation seines Körpers, aber auch das Unheimliche, Diabolische, das einer solchen deformierten, dezentrierten Erscheinung anhaftet. Eine explosive Komik, die – man denkt unwillkürlich an Totòs rollende, weit aus den Höhlen tretende Augen während seiner Wutausbrüche – jederzeit ins Aggressive umschlagen kann.⁶

Eigen ist dieser Grundfigur Totòs nicht nur das Artistisch-Dynamische der Körpersprache, sondern, im Wechsel damit, auch das im weitesten Sinne Marionettenhafte;⁷ dann spult dieser fragile Körper, scheinbar von einer fremden Kraft in mechanische Bewegung gesetzt, wie eine von außen gesteuerte Maschine eine vorprogrammierte Rolle ab. Psychische Pulsionen werden so in eine ›maschinelle‹ Körpersprache übersetzt, nach außen getragen, zur Expression, ja oft zur Explosion gebracht. Weit über die Variabilität der Register hinausgehend, die

5. Vgl. G. Fofi in: F. Faldini/Ders., (Hg.): *Totò. L'uomo e la maschera*, S. 89-90.

6. G. Fofi spricht in diesem Zusammenhang von »latente, eccentrica follia« – »latentem, exzentrischem Wahnsinn«, ebd., S. 90.

7. Nicht von ungefähr erscheint Totò schon in einem Sketch von 1942 in der Rolle des Pinocchio. Der Text dieses Sketches aus der Revue *Volumineide* von Galdieri ist jetzt wieder zugänglich in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò. L'uomo e la maschera*, S. 196 ff. Als Pinocchio trat Totò nochmals in dem Film von Steno *Totò a colori* (1952) auf.

jedem großen Komiker zu eigen sein muss, steckt darin auch eine fundamentale Dialektik zwischen Selbstbestimmung und Fremdbedingtheit, eine Dialektik, wie sie auch den sozialen Kontext, in der sich viele Rollenfiguren Totòs, vor allem in den Filmen der 1950er Jahre, zu bewegen haben, kennzeichnet: Seine Figuren stoßen in ihrem Streben nach Erfüllung ihrer natürlichen Bedürfnisse (etwa das des Hungers, der Liebe) immer wieder auf Antagonisten (die Mächtigen, das Gesetz, etwa in Gestalt der »caporali«), die sie daran hindern wollen. Ein Beispiel unter vielen wäre etwa die Szene der während des Kriegs um Brot anstehenden Menschenschlange in dem Film *Siamo uomini o caporali?*, in der Totò zunächst, als professioneller Warteschlangenüberspringer, mit einer spielerischen Raffinesse mehrmals die Wartenden und den Wache stehenden Milizionär übertölpelt und bis ans Ziel aller Ausgehungen, den bewachten Lebensmittelladen, gelangt, schließlich aber doch von seinem faschistischen Gegenspieler wiedererkannt wird und Hals über Kopf flüchten muss. Als falscher Blinder mit Stock und schwarzer Brille versucht er darauf, in die Enge getrieben, sich mit marionettenhaften Bewegungen der Verhaftung durch die herbeieilende deutsche Patrouille zu entziehen, wird aber von den von allen Seiten anmarschierenden Uniformierten entlarvt und überwältigt. Körperkomik ist bei Totò also nie Selbstzweck, nie reiner *lazzo*; sie ist vielmehr Zeichensprache des um sein Überleben kämpfenden, geschundenen Menschen.

VERLETZTE WÜRDE UND AGGRESSION

Die verletzte Menschenwürde gehört in der Tat zu den häufigsten und leidvollsten Erfahrungen der Figur Totò. Der aristokratische Zug, der in dieser Figur im Hintergrund präsent ist, reagiert gegen die zugefügten Verletzungen besonders heftig. In der Eingangsszene von *Siamo uomini o caporali?* wird Totò, der als täppischer Komparse einen *shot* im Filmstudio hat platzen lassen, von dem wutschäumenden Regisseur (Paolo Stoppa) brüllend zur Rede gestellt. Als er seine Schauspielerehre zu verteidigen sucht, wird der Regisseur handgreiflich. »Un po' di rispetto!« – »Ein wenig Respekt!«, entgegnet protestierend der vor Angst und Zorn Bebende, wird aber brutal aus dem Studio geworfen. Wenige Bildsequenzen später wiederholt sich in einem anderen Studio von *Cinecittà* die Kernhandlung der genannten Sequenz, leicht abgewandelt und in der komischen Wirkung noch gesteigert durch eine Folge von Slapstick-Szenen mit abschließendem Sturz der Kamera in den Pool. Der Regisseur dringt prügelnd auf Totò ein, doch nun zieht der Bedrängte sein Theaterschwert und stürzt sich wie in einem Wahnsinnsanfall auf seinen Peiniger, um sich und seine Würde zu verteidigen. Die Szene endet im allgemeinen Tohuwabohu, bis Totò schließlich überwältigt und ins Irrenhaus abtransportiert wird, wo ihm der ver-

ständnisvolle Arzt freilich einen völlig klaren Verstand bescheinigt. Ein schönes Beispiel dafür, wie bei Totò die Verletzung seiner Würde den erniedrigten, beleidigten Menschen aus der komischen Figur heraus-treten lässt.

TOTÒ UND DER *NEOREALISMO*

Den Erniedrigten und Beleidigten, denen, die in den dunklen Zonen der italienischen Gesellschaft leben, widmete sich bekanntlich in den Jahren nach der Befreiung vom Faschismus die in der Filmgeschichte inzwischen fest verankerte Strömung des *neorealismo*. Antonio de Curtis war freundschaftlich mit dem bedeutendsten theoretischen Kopf dieser Strömung, Cesare Zavattini, verbunden, der Totò so sehr bewunderte, dass er seinen Bühnennamen auch dem des Protagonisten seines Romans *Totò il buono* (1940) verlieh, der bekanntlich zur Vorlage von Zavattinis Drehbuch für *Miracolo a Milano*, einem der epochalen Werke des filmischen *neorealismo* (1951), wurde.⁸ Freilich war es zu dessen eigenem Leidwesen nicht Zavattini, der als Regisseur Totò in einem künstlerisch ernst zu nehmenden Film einsetzte, sondern Mario Monicelli (zusammen mit Steno) in *Guardie e ladri* (1951). Die Darstellung des kleinen neapolitanischen Diebes, der voller menschlicher Würde ist – komplementär zu der Figur des ebenso menschlich fühlenden Polizisten (Aldo Fabrizi) –, gehört zu den eindrucksvollsten schauspielerischen Leistungen von Antonio de Curtis, dessen *vis comica* hier von Monicelli nur sehr fein dosiert eingesetzt wird, um die Sympathie-lenkung zugunsten dieses *underdog* beim Publikum nicht zu gefährden.

Der Verdacht auf Schönfärbung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch diesen Film, der natürlich auch als gefühlsbetonte Hymne auf die menschlichen Empfindungen, die sich über die Klassenschranken hinwegsetzen, gelesen werden kann, und manche Äußerungen von Antonio de Curtis, die ihn als Vertreter eines unpolitischen Humanismus mit eindeutig konservativen Zügen erscheinen lassen,⁹ brachten der Totò-Figur auch kritische Wertungen von Seiten der marxistisch orientierten Kritik ein. Auch seine definitive Aufnahme in den Olymp

8. So Zavattinis eigene Aussage in seinem Zeugnis über seine Beziehung zu Totò, in: F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 239.

9. Goffredo Fofi stellte für seinen Band zu Totò eine Reihe von Aussagen von Gewährsleuten über Antonio de Curtis' ideologische Einstellung zusammen, die er unter dem Titel »autoritratto del perfetto conservatore« – »Selbstportrait des perfekten Konservativen« (S. 133-139) publiziert. Es muss aber betont werden, dass diese Heranziehung von (von Dritten überlieferten) Selbsteinschätzungen des Menschen de Curtis mit dem ideologischen Kern (falls davon überhaupt gesprochen werden kann) seiner Kunstfigur Totò aus heutiger Sicht sehr problematisch erscheint.

der Filmkunst durch Pier Paolo Pasolini, der Totò in seinem Film *Uccellacci e uccellini* (1966) in der Rolle des *frate francescano* ein einziges Mal aus den Rollenzwängen des Komischen befreite, änderte daran nichts. Im aufgeheizten ideologischen Klima der späten 1970er Jahre kann Goffredo Fofi nicht umhin, in seinem sonst so klugen Essay darauf hinzuweisen, dass Totò einerseits eine unübersehbare Neigung zum »familismo piccolo borghese« – »kleinbürgerlichen Familiarismus« aufweise und dass selbst seine »comicità sottoproletaria« – »subproletarische Komik« drohe, im »qualunquismo« – »für jedermann«, einem ganz besonders übel beleumundeten Ideologem in den Augen der marxistischen italienischen Literatur- und Filmkritik,¹⁰ zu versanden. Totò sei also, so ließe sich Fofi resümieren, doch noch um einiges vom rechten Klassenstandpunkt entfernt. Zum Glück für Totò hat Fofi für die Figur soviel echte Sympathie übrig, dass er sie – etwas bemüht – doch noch rettet: »[...] in questa convivenza ideologica [von »comicità sottoproletaria« und »comicità piccolo-borghese«, R.S.] possono ritrovarsi anche strati proletari veri e propri [...]«¹¹ – »in diesem ideologischen Zusammenspiel kann man jedoch auch wahre und wirkliche proletarische Schichten entdecken [...]«. Damit klettert Totò wieder ein Stück auf der Leiter zur *political correctness* empor.

Solche subtilen ideologischen Sophismen erscheinen aus heutiger Sicht wenig erhellend. Die Figur Totò hat sich jedenfalls über sie hinweggesetzt. Ich denke, sie wird weiterleben als ein Teil des italienischen Selbstverständnisses, als Figur, die sich als Pulcinella redivivus ebenso wie als vom Schicksal getretener »povero diavolo« – »armer Teufel« zum Ziel setzt: »cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio«¹² – »suchen und erkennen können, wer und was, inmitten des Infernos, kein Inferno ist, es andauern lassen, ihm Raum geben«, wie Italo Calvino einmal gesagt hat.

Richard Schwaderer

Monty Python's Flying Circus

Als die BBC am 5. Oktober 1969 eine neue Comedy-Serie startete, war weder damit zu rechnen, dass die Sketche von Monty Python's Flying

10. Vgl. F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 86.

11. Ebd., S. 86f.

12. Italo Calvino: *Le città invisibili*, Turin: Einaudi 1972, S. 170.

Circus Kult-Status erreichen und Mediengeschichte schreiben würden, noch dass das Adjektiv »pythonesque« (*pythonic*; dtsh. »pythonesk«) als Bezeichnung für eine spezielle Art von Humor Eingang in die Wörterbücher finden würde. So ist »pythonesque« zunächst als eine Form absurden und surrealistischen Humors definiert, der ferner die Qualitäten des Unvorhersagbaren und Überdreht-Hanswurstigen beigemessen werden. In einem weiteren Sinne definiert sich das Pythoneske als distinktiver komischer Stil durch die Vermengung von Satire und Parodie, durch Anachronismen und die harten Schnitte, mit denen Intellektualismus und Slapstick, Hochkultur und Trivialkultur, Wortwitz und Körperwitz zusammengebracht werden¹; gemäß dem in diesem Bezug programmatischen Motto – »... and now for something completely different« – werden in surrealistischer Manier zufällige Begegnungen und Verbindungen zwischen disparaten Elementen hergestellt. Dass dieses Motto nicht nur zu einem Schibboleth der Monty-Python-Fangemeinde wurde, sondern als geflügeltes Wort Eingang in die englische Gegenwartssprache fand, ist auch ein Beweis für die Nachhaltigkeit des Monty-Python-Phänomens.

Zu verstehen sind die Anfänge von Monty Python's Flying Circus eigentlich nur aus dem Zeitgeist, der Kultur der 1960er Jahre. Damit ist zunächst die Subkultur der »Swinging Sixties«, die Beatles-Ära,² gemeint, dann auch das Klima des Kalten Krieges (ikonographisch und thematisch angedeutet durch die Motive von Zerstörung, Explosionen, Liquidationen). Unter medien- und einflussgeschichtlichem Aspekt setzt Monty Python die Innovationen von gleichermaßen »kultigen« *radio comedies* (z.B. *Goon Show* oder Spike Milligans Q5) im Fernsehen fort. Zusammen mit *Beyond the Fringe*, einem zwischen 1961 und 1966 höchst erfolgreichen Sketch- und Nonsensprogramm für die Bühne (in der Besetzung: Alan Bennett, Peter Cook, Dudley Moore, Jonathan Miller), ist Monty Python oft als *Oxbridge Revolution*, als Erneuerung der komischen Tradition aus überdrehtem akademischen Humor (*overgraduate humour*), bezeichnet worden.³ Mit Ausnahme des Amerikaners Terry Gilliam (*1940), der für die Cartoons, Zeichentrickelemente, Animationen und sonstigen graphischen Einsprengsel verantwortlich zeichnete, sind die Pythons Absolventen der beiden Elite-Universitäten

1. Vgl. Greg. M Smith: »To Waste More Time, Please click Here Again!«: Monty Python and the Quest for Film/CD-ROM Adaptation«, in: Greg M. Smith (Hg.): *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology*, New York, London: New York University Press, 1999, S. 58-86, hier S. 60.

2. Vgl. Reinhard Gratzke: »Nachwort«, in: Reinhard Gratzke (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Selected Sketches*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 205-211, hier S. 207.

3. Vgl. Anthony Davis: *TV Laughtermakers*, London: Boxtree 1989, S. 104-109.

von Cambridge – Graham Chapman (1941–1989), John Cleese (*1939), Eric Idle (*1943) – und Oxford – Terry Jones (*1942) und Michael Palin (*1943).⁴ Bevor sie bei verschiedenen Arbeiten für die BBC zusammenfanden, hatten die Pythons schon Bühnenerfahrung in studentischen und semi-professionellen Theatergruppen wie den legendären *Cambridge Footlights* sammeln können. Vor diesem Hintergrund ist der akademische ›Ballast‹ zu sehen, aus dem sich große Teile der Sketche speisen bzw. gegen den die Körper-Geist-Dichotomien in den Späßen ausgespielt werden.

Zwischen dem 5. Oktober 1969 und dem 5. Dezember 1974 strahlte die BBC 45 (jeweils 30-minütige) Folgen von *Monty Python's Flying Circus* in vier Staffeln aus.⁵ Drei selbständige Kinofilme fassen verschiedene Sketche zusammen und können quasi als Anthologien betrachtet werden: *And Now For Something Completely Different/Monty Pythons wunderbare Welt der Schwerkraft* (GB 1971), *Monty Python Live at the Hollywood Bowl* (USA/GB 1982) und *Monty Python's The Meaning of Life/Der Sinn des Lebens* (GB 1983).⁶ Als Monty-Python-Produktionen im engeren Sinne müssen auch die Spielfilme *Monty Python and the Holy Grail/Die Ritter der Kokosnuss* (GB 1974), eine parodistische Behandlung des Artus-Stoffes, und *Monty Python's Life of Brian/Das Leben des Brian* (GB 1979), eine Art heroisch-komisches Epos über einen Zeitgenossen Jesu, erwähnt werden.⁷

4. Zu biographischem und bibliographischem Material (d.h. auch zur gesamten Mediendokumentation) siehe insbesondere Kim ›Howard‹ Johnson: *The First 200 Years of Monty Python*, New York: St. Martin's Press 1989; Douglas L. McCall: *Monty Python. A Chronological Listing of the Troupe's Creative Output, and Articles and Reviews about Them, 1969-1989*, Jefferson, NC, London: MacFarland 1991; George Perry: *Life of Python*, Boston, Toronto, London: Little, Brown and Company 1983 (erweiterte Ausgabe: London: Pavilion Books 1999); Robert Ross: *Monty Python Encyclopedia*, London: Batsford 2001.

5. Als Texte sind die Sketche dokumentiert in Colin Chapman u.a. (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Just the Words*, 2 Bde., London: Methuen 1989; Heiko Arntz (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Sämtliche Worte*, Zürich: Haffmans 2000. Vgl. auch R. Gratzke (Hg.): *Monty Python's Flying Circus. Selected Sketches* sowie die Zusammenfassungen bei Andreas Pittler: *Monty Python. Über den Sinn des Lebens*, München: Heyne 1997. Die z.Zt. umfangreichste und informativste Website ist »Monty Python's Flying Circus in Australia« unter <<http://www.stone-dead.asn.au/main.html>>, eingesehen am 16. Juni 2003.

6. Weniger bekannt sind die deutschen Filmproduktionen: *Monty Python in Deutschland* (1972); *Monty Python Bloeden [sic] für Deutschland* (1973); vgl. A. Pittler: *Monty Python*, S. 102–103.

7. Zu den Aktivitäten der einzelnen Gruppenmitglieder nach ›Python‹ siehe Kim ›Howard‹ Johnson: *Life Before and After Monty Python. The Solo Flights of the Flying*

Die komische Wirkung der Monty-Python-Skette ist immer vielfältig und mehrdimensional. In formal-rhetorischer Hinsicht lassen sich fünf Haupttypen isolieren:⁸ Umkehrsketch (*reversal sketch*; eine Grundannahme wird umgedreht und *ad absurdum* geführt), Format-sketch (Parodie und Travestie, bezogen vor allem auf Quizsendungen, Talkshows und Nachrichtenformate der BBC), Eskalationssketch (Wiederholung mit Variation, Listen, Reihung von Absurditäten), *lateral-thinking*-Sketch (eine Art Bewusstseinsstromtechnik, die vor allem in den Cartoon-Sequenzen als Bricolage Disparates zusammenstellt), Meta-Sketch (eine Form von Metadrama bzw. Metafiktion: Die Bewusstmachung der jeweiligen Techniken als *foregrounding/ostranenie* begleitet den Ablauf des Sketches bzw. es wird ganz anti-aristotelisch ein vorzeitiges Ende – vor Erreichen der Pointe – herbeigeführt durch abruptes Einblenden von Zwischentiteln, ein 16-Tonnen Gewicht oder durch den Eingriff von Figuren, die den Sketch als zu albern empfinden).

Die Komik der Monty-Python-Skette wäre aber unzureichend erfasst, wollte man sie lediglich auf Rhetorik und die Strategien der Texte reduzieren. Betrachtet man Monty-Python-Skette an ihren ursprünglichen Medienorten als Fernseh- bzw. Theaterskette, drängen sich Ikonographie und *mise en scène* als komische Potenziale auf, und der komische Körper tritt in den Vordergrund.

Samuel Beckett sprach einmal anlässlich einer Rezension über Sean O'Casey von *dehiscence*, der Dissoziation von Geist und Welt, als dem Kennzeichen von ›Farce‹.⁹ Solche Dehiscenz ist als Struktur-muster auch auf Monty-Python-Skette anwendbar, denkt man nur an die Explosionen, Implosionen, die Techniken des *dismemberment*, die Verselbständigung von Körperteilen. Um mit Michail Bachtin zu reden, es werden bei Monty Python »Akte des Körper-Dramas«, besonders »Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib«¹⁰, inszeniert und es wird uns der »groteske«¹¹ Leib vorgeführt.

Circus, London: Plexus 1993; R. Ross: *Monty Python Encyclopedia*; A. Pittler: *Monty Python*, S. 172ff.

8. Vgl. die Typologie bei Roger Wilmut: *From Fringe to Flying Circus. Celebrating a Unique Generation of Comedy, 1960-1980*, London: Methuen 1982, S. 198-205; zur Ergänzung siehe auch Steve Neale/Frank Krutnik: *Popular Film and Television Comedy*, London: Routledge 1990, S. 196-208.

9. Vgl. Samuel Beckett: *Disjecta*, Ruby Cohn (Hg.), London: John Calder 1983, S. 82-83; lat. *dehiscere*: ›sich klaffend auftun‹, ›aufbrechen‹.

10. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 17.

11. Damit ist eine Spezifizierung des Monty-Python-Humors gegeben, die allerdings auch andere Theorien des Grotesken anspricht, die über Bachtins am Mittelalter

Der komische Körper wird vordergründig am auffälligsten in den Intermezzi der Cartoons und Zeichentrickssequenzen verhandelt. Hier findet die Demontage des grotesken Leibes statt, der in der Tradition von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d.Ä. fantastisch-albtraumhaft und karikaturistisch-überzogen gestaltet ist. Das konkrete Material für seine Körperwelten, mit dem auch wesentlich der atmosphärisch-ikonographische Eindruck der gesamten graphischen Sequenzen von *Monty Python's Flying Circus* geprägt wird, fand T. Gilliam hauptsächlich in amerikanischen Warenhauskatalogen der 1920er Jahre (Sears and Roebuck).

Zu einer Art Markenzeichen oder Logo der Serie wurde ein im Sinne der grotesken Tradition verselbständigter Körperteil, ein Fuß, den Gilliam einem Gemälde Agnolo Bronzinos (1503-1572) mit dem Titel *Allegorie der Liebe/Venus and Cupid* (National Gallery, London) entnahm – quasi als seziiertes Zitat.

In den szenischen Darstellungen fungiert das Körperliche strukturell als Bathos, als humoristische Wende und Auflösung einer im Geistig-Intellektuellen verorteten Erwartung (so wird der erste Preis im Finale des nationalen Proust-Zusammenfassungswettbewerbs einer beliebigen Kandidatin allein aufgrund ihrer Oberweite zugesprochen). In thematischer Funktion ist das Körperliche in seiner extremen Form grotesk und mit einem Grauen (an der Grenze des guten Geschmacks) verbunden, das unter anderen Vorzeichen, d.h. ohne die intertextuellen und selbstreferentiellen Bezüge, sich zum Horror gestalten könnte. Als Beispiel wäre der Sketch »Salad Days« – »Salat-Tage« (Staffel III, Folge 7, 30. November 1972) zu nennen, eine Satire auf die Blutorgien in den Western von Sam Peckinpah. »Salad Days« wird als Peckinpahs neuester Film vorgestellt: Eine Gartenparty und Tennisgesellschaft der Oberschicht ergeht sich in Smalltalk, bis es zu einer Eskalation von Gewalt kommt und das Sprudeln von (Theater-)Blut aus Stümpfen und Eingeweiden kein Ende nehmen will. Der Sketch endet auf der Meta-Ebene mit einer im Abspann eingeblendeten Entschuldigung der BBC, gefolgt von einem Dementi zu eben dieser Erklärung. Er zeigt auf modellhafte Weise die Verflechtung verschiedener komischer Strategien, die ebenso charakteristisch ist für Monty Python wie die Lust am Körper-Drama der Zergliederung, an der (natürlich ironisch gemeinten) Darstellung körperlicher Gewalt.¹²

und an François Rabelais geschulten Definitionen hinausgehen; vgl. das Dossier theoretischer Texte bei John O. Thompson (Hg.): *Monty Python. Complete and Utter Theory of the Grotesque*, London: British Film Institute 1982.

12. Die Geschichte von Mr. Creosote, dem dicksten Mann der Welt, der ein Minzplätzchen zuviel zu sich nimmt und daraufhin explodiert, ist eine Parallele aus dem Spielfilm *Monty Python's The Meaning of Life* (vgl. A. Pittler: *Monty Python*, S. 168-169)

In Ergänzung zur Körper-Komik als Manifestation des Grotesken wird eine zweite Traditionslinie von Theorien des Komischen besonders an einem Sketch deutlich, der vielleicht zum bekanntesten der ganzen Serie avancierte, zumindest aber so fest mit der Person von John Cleese assoziiert wurde, dass er diesem buchstäblich zum Fluch wurde: Gemeint ist »The Ministry of Silly Walks/Das Ministerium für alberne Gangarten« (Staffel II, Folge 1, 15. September 1970). Der Minister (John Cleese) bewegt sich mit einem übertriebenen militärischen Stehschritt und mit akrobatischen Verrenkungen fort, die extrem unnatürlich und mechanistisch wirken. Damit ist das Stichwort gegeben, und es scheint, als sei der Sketch wie eine Illustration zur Bergson'schen Theorie des Lachens geplant: »*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maß komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.*«¹³ Das »Mechanische als Kruste über Lebendigem«¹⁴ hat eindeutig Verweiskarakter, und die Karikatur dieser militärischen Gangart ist zugleich ein Lächerlichmachen jeglicher Autoritätsfiguren. John Cleese war sich dieses besonderen Ausdeutungspotenzials immer bewusst¹⁵, und hierin liegt auch – mehr als in der grotesken Komik des Leibes – eine sozialkritische, wenn nicht gar aggressiv-anarchische Einstellung gegenüber dem Establishment¹⁶, signalhaft repräsentiert durch die BBC und die verschiedenen Oberschicht-Typen, die der satirischen Behandlung unterzogen werden, wie z.B. in »Upperclass Twit of the Year«/¹⁷127. Meisterschaft zur Ermittlung des Obertrotzels der feinen Gesellschaft« (Staffel I, Folge 12, 4. Januar 1970).

Der komische Körper wird selbstironisch inszeniert in einem (Meta-)Sketch, der unter verschiedenen Titeln bekannt ist: »Lecture on Humour/Slapstick/Hey Vance/Custard Pie Sketch«.¹⁷ Ein Dozent gibt

und thematisiert ebenfalls diesen infantilen bzw. zivilisationsgeschichtlich tabuisierten Destruktionstrieb.

13. Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948, S. 21.

14. Vgl. ebd., S. 26.

15. Vgl. David Nathan: *The Laughtermakers*, London: Peter Owen 1971, S. 186. »Calling Henri Bergson« heißt interessanterweise das Monty-Python-Kapitel in Jonathan Margolis' Cleese-Biografie: *Cleese Encounters*, London: Chapmans 1992, vgl. besonders S. 125-127.

16. Robert Hewison: *Monty Python. The Case Against*, London: Eyre Methuen 1981 dokumentiert die Schwierigkeiten der Pythons mit jeglicher Form von Zensur und mit dem Medien-Establishment.

17. Der Sketch wurde lediglich in die Bühnenprogramme aufgenommen (z.B. *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*); vgl. K. H. Johnson: *The First 200 Years*, S. 190;

einen pseudo-wissenschaftlichen Überblick über diverse Formen von körperbetonter Komik – von einfachen ›Präzipitations‹-Scherzen (Sturz über eine Bananenschale oder einen weggezogenen Stuhl) zu Slapstick-Späßen mit Variationen über Techniken des Sahnetorte-Werfens in Laurel-and-Hardy-Manier. Diese Parodie von Gelehrsamkeit stellt quasi eine Summa typischer Monty-Python-Motive dar, die vornehmlich auf dem Kontrast zwischen intellektuellem Pathos, hier der hochgestochenen Diktion, und elementaren, ›primitiven‹ Formen von Körperkomik beruhen.

Werner Huber

Die Comics von Claire Bretécher

Für eine bestimmte Art von Bildgeschichten hat sich im Deutschen die Bezeichnung des Comics eingebürgert, was – entgegen der ursprünglichen Bedeutung – heute nicht immer heißen muss, dass diese Geschichten komisch sind.¹ Während der Comic in Amerika unter *popular culture* figuriert, preisen die Franzosen die *bande dessinée* als 9^e art, als neunte Kunst. Selbst als Genre der Kunst ist der Comic jedoch schwer einzuordnen, denn er enthält durch die Zeichnung Bestandteile der Malerei und durch den Text Bestandteile der Literatur. Trotz aller Vorbehalte und Widerstände findet die Gattung seit den 1970er zunehmend das Interesse der Forschung, nicht zuletzt durch den Erfolg bei einem breiten Publikum.

Wegbereiter und Vorläufer der Comics sind vor allem im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts zunächst Karikaturisten wie William Hogarth, Honoré Daumier, Gustave Doré, später auch Zeichner von Bildgeschichten wie der Schweizer Rodolphe Töpfer, der ab 1830 sieben Alben (*Histoires en estampes*) veröffentlichte, in denen er bereits einzelne mit einem Untertext versehene Bilder aneinander reihte. Da er als erster die entsprechende Technik anwandte, um Bild und Text ge-

ders.: *Life Before and After Monty Python*, S. 8, 12; G. Perry: *Life of Python*, S. 50; A. Pittler: *Monty Python*, S. 164.

1. Der Begriff wird seit etwa 1900 in den USA und Großbritannien verwendet. In Frankreich war zunächst der Begriff *illustrés* üblich, seit etwa Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hat sich der Begriff *bande dessinée* – »gezeichneter Streifen« durchgesetzt. Das »Komische« ist möglicherweise deshalb lexikalisch nicht Bestandteil des französischen Begriffes, weil es zu dieser Zeit schon eine Vielzahl von auch ernsthaften Comicgattungen gab.

meinsam zu drucken, gilt Töpfer auch als Erfinder des *Comicalbums*, eine Publikationsform, die vor allem in Frankreich verbreitet ist. Auch Wilhelm Busch und mit ihm seine satirischen Bildgeschichten für Kinder gehören in die Ahnengalerie des Comic wie ebenso der Franzose Christophe (Georges Colomb), dessen Bildgeschichten ab 1887 in Fortsetzungen in Kinderzeitschriften erschienen.

Die Gattung des »Massen«-Comic entstand im ausgehenden 19. Jahrhundert in den USA, als in den Sonntagsbeilagen der großen Tageszeitungen auf einigen Seiten – sie wurden »comics« genannt –, humoristische Zeichnungen erschienen, zunächst Einzelbilder, später Folgen von mehreren Bildern: Der »comic strip« war geboren. Erste Vertreter dieser neuen Gattung waren Richard Felton Outcault, der die Figur des *Yellow Kid* (ab 1895 in der *New York World*) schuf und Rudolf Dirks mit der Serie *The Katzenjammer Kids* (ab 1897 im *Morning Journal*). Im Comic wird eine »Erzählung [...] durch eine Bildfolge dargeboten, ein und dieselbe Person tritt in mehreren Folgen einer solchen Zeitungs- oder Zeitschriftenserie auf und Bildinnenbeschriftungen oder Bildunterschriften bilden die Rede der Personen ab.«² Die Sprechblase ist kein Bestandteil dieser Definition, in vielen Comics ist der Text unter dem Bild angeordnet (z.B. in der französischen Serie *Bécassine*) oder ist, wie bei Claire Bretécher, ohne jede Rahmung in dem oberen Teil des Bildes abgebildet.

Der Comic erlebte dank des Wettbewerbs der Eigentümer von *New York World* und *Morning Journal*, die sich gegenseitig die besten Zeichner abwarben, einen schnellen Aufschwung. Die *strips* hatten großen Erfolg bei der Leserschaft und trugen dazu bei, die Auflagen zu steigern. Der Comic galt bereits in seinen Entstehungszeiten als »die demokratischste aller Kunstformen, weil jeder ihn lesen und verstehen kann. Seine Zielgruppe war immer die Masse.«³ Auch Einwanderer, die die englische Sprache noch nicht beherrschten, konnten die Comics »lesen«. Im Unterschied zu der amerikanischen Verbreitung über das Massenmedium der Tagespresse erreichte der europäische Comic ein weniger großes Publikum durch seine Veröffentlichung in Alben und Zeitschriften.

Die französische Satirikerin Claire Bretécher hat unter diesem Aspekt ihren Erfolg auf dem amerikanischen Weg erreicht: Seit 1973 arbeitet Bretécher für die Presse; über einen langen Zeitraum erscheinen ihre Serien wöchentlich im *Nouvel Observateur*. Ihre Comics sind in der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs komisch: »Elle est l'une des rares femmes de l'univers BD et humour. Depuis les années 70, elle porte un œil inquisiteur et teinté de dérision sur nos contempo-

2. Roman Gubern: *Comics*, Reinbeck: Rowohlt 1978, S. 12.

3. Andreas Platthaus: *Im Comic vereint*, Berlin: Alexander Fest 1998, S. 11.

rain(ne)s«⁴ – »Sie ist eine der seltenen Frauen im Universum des Comics und des Humors. Seit den 1970er Jahren wirft sie einen inquisitorischen und spöttisch gefärbten Blick auf unsere Zeitgenossen und Zeitgenossinnen«, schrieb Laure Garcia im *Nouvel Observateur* anlässlich des Erscheinens von Claire Bretéchers Album *Agrippine et l'ancêtre* im November 1998.

Seit Beginn der 1960er Jahre arbeitete Bretécher zunächst als Illustratorin, dann als Comiczeichnerin für französische Jugendzeitschriften wie *Spirou*, *Tintin* und *Pilote*, bevor sie 1972 mit zwei anderen Zeichnern, Gotlib und Mandryka, die eigene Zeitschrift *L'Echo des Savanes* gründet. Nach dem Mai 1968 wird der Comic »rebellischer«, eine Entwicklung, die sich zuvor schon durch neue Serien in der Zeitschrift *Pilote* angekündigt hatte⁵, und zunehmend wendet er sich an Erwachsene. Alle Autoren der in *L'Echo des Savanes* veröffentlichten Comics äußern sich kritisch und hemmungslos über die Zustände in der bürgerlichen Gesellschaft. Die Leserschaft honoriert das durch zunehmendes Interesse, schon nach einigen Monaten erreicht die Zeitschrift eine Auflage von 100 000 Exemplaren. Claire Bretécher verlässt jedoch *L'Echo des Savanes* bereits 1973, um für den *Nouvel Observateur* die Serie der *Frustrés* zu zeichnen, in der sie dem Lebensgefühl einer Generation von Franzosen ihren Ausdruck gibt, die zwischen materiellem Wohlstand und existenziellen Zweifeln hin und her gerissenen ist. »Der Erfolg ist so groß, dass dem Hörensagen nach die Auflagen steigen oder fallen, je nachdem ob die *Frustrierten* sich in der jeweiligen Nummer befinden oder nicht.«⁶ Zur gleichen Zeit erscheinen die ersten Alben von Claire Bretécher bei Dargaud und sie beginnt, ihre Serien im Eigenverlag herauszubringen. Anders als das arbeitsteilige Team von Zeichner und Szenarist Goscinny und Uderzo der *Asterix*-Serie ist Claire Bretécher sowohl Szenaristin als auch Zeichnerin aller ihrer Comics. Nach fünf aufeinander folgenden Alben der *Frustrés* erscheint 1982 das Album *Les mères* und schließlich 1988 der erste Band von *Agrippine*, die mit dem spröden Charme einer Halbwüchsigen bis heute das Publikum in und außerhalb Frankreichs für sich einnimmt. Auf dem Zehnten Festival des Comics in Angoulême erhielt Claire Breté-

4. Laure Garcia: »Les écrivains de l'obs: Claire Bretécher«, in: *Nouvel Observateur*, Nr. 1777 vom 26. November 1998.

5. Claire Bretécher veröffentlichte ab 1969 in *Pilote* die Serie *Cellulite*, die für ein erwachsenes Publikum gedacht war. Die Heldin ist eine Prinzessin, unabhängig, sehr energisch, unternehmungslustig und auf der Suche nach ihrem Traumprinzen. Mit dieser Serie löste sich Claire Bretécher von den Einflüssen amerikanischer Zeichner und fand zu ihrem eigenen Stil.

6. Dominique Paillarse (Hg): *Der französische Comic*, Berlin: Elefanten Press 1988, S. 12.

cher 1982 als erste Frau den großen Preis der Stadt Angoulême, für das Album *Agrippine et l'ancêtre* erhielt sie 1999, ebenfalls in Angoulême, den Preis für das beste Album *d'humour*.

Wie erklärt sich der Erfolg der Serien Bretéchers in Frankreich und in Europa? Warum wirkt die Serie der *Frustrés*, die von den Enttäuschungen und Widersprüchen der Intellektuellen des linken Seineufers in Paris nach 1968 handelt, noch heute so anziehend auf ein internationales Publikum, obwohl sich seither so viel verändert hat? Die Comics von Bretécher spiegeln sowohl bestimmte zeitliche Perioden wieder wie auch alle Lebensalter angesprochen werden: Kinder (*Les Gnans-gnans*, 1967), Halbwüchsige (*Agrippine*, 1988), werdende Mütter (*Les mères*, 1982), die Vierzigjährigen (*Les frustrés*, 1973) und die noch Älteren in einer der Episoden von *Agrippine* (*Agrippine et l'ancêtre*, 1999). Die dargestellten Schrullen zeigen ein stereotypes Verhalten von Personen, die erkennbar sind, jede der beschriebenen Personengruppen gehört einer bestimmten Zeit an: unmittelbar nach 1968, den 1970er Jahren, schließlich den 80er und 90er Jahren usw. Jeder Typus repräsentiert damit eine eigene Lebensform mit ihren Träumen, ihrem Vokabular, ihren Erkennungszeichen und Erkennungsmerkmalen, ihrer Art sich zu kleiden und zu verhalten.

Claire Bretécher wurde oft vorgeworfen, allein die »Pariser« Gesellschaft, ein rein städtisches und zu sehr auf sich selbst konzentriertes Milieu zu beschreiben. Dennoch beschränkte sich der Erfolg ihrer Serien nicht auf in Paris lebende linke Intellektuelle. Bretécher ist es nicht nur gelungen, das Publikum außerhalb der französischen Hauptstadt, in der »Provinz« zu erreichen, sondern auch jenseits der Grenzen von Frankreich, indem sie »universelle« Personen und Themen darstellt, für die sich ein großes Publikum unabhängig von Alter, Herkunft oder Nationalität interessiert. Die oft grotesken Zwischenfälle im täglichen Leben, die »Probleme« der sich emanzipierenden Frauen, die Ängste und Enttäuschungen einer gesamten, alternativen Generation, die Schwierigkeiten von Eltern – voller pädagogischer Ideale – ihre Kinder zu erziehen, die »existenziellen« Probleme einer Halbwüchsigen von heute – ihr Aussehen, ihr Erscheinungsbild, ihre Schulzeit, ihre erste Liebe, ihre Familie, ihre Freunde ... – sind Inhalte, die durch ihre Alltäglichkeit nicht nur ein frankophones Publikum ansprechen.

Die Nähe zur Karikatur, und damit zum Genre der Satire (frz. *humour* oder *album d'humour*), wird in Bretéchers Art zu zeichnen deutlich. Die Ausstattung ist oft minimal und gibt kaum Details wieder, das gilt vor allem für *Les frustrés* und *Les mères*. Das erste Bild gibt meist die Umgebung vor, die in den folgenden verschwindet, um dem Gesichtsausdruck und der Körpersprache der Figuren Platz zu machen. Die Beschränkung auf das Wesentliche wird unterstrichen durch die Ausführung der Zeichnungen in schwarz-weiß – der Strich ist das wichtigste Ausdrucksmittel Bretéchers. In der Serie *Agrippine* kommt

schließlich die Farbe ins Spiel. Aber Bretécher koloriert nicht einfach ihre Zeichnungen, sondern nutzt die Farbe auch als Stilmittel; so nimmt Agrippine je nach Stimmung verschiedene Farben an, oder die Hauptpersonen einer Episode sind von Kopf bis Fuß in Rot dargestellt und werden so im Bild hervorgehoben.

Bretéchers Helden betreiben gern Nabelschau, lieben es über sich selbst zu reden, sich anzuschauen, sich zu bewundern und Selbstkritik zu betreiben. Bretécher zeichnet bevorzugt Frauen, weil diese »veränderbar« seien und weil sie meint, »Männer nicht rüberbringen«⁷ zu können. In der Serie *Les frustrés* und auch im Album *Les mères* sieht man oft entblößte Körper, Männer und Frauen, die sich im Spiegel anschauen oder die Sport treiben, um die Figur zu erhalten. Was Agrippine anbetrifft, so ist sie in ihren Körper zwar verliebt – sie möchte Mannequin werden – und liebt es, sich in allem anzuschauen, was ihr Bild widerspiegelt, hat aber andererseits Komplexe, wie alle Jugendlichen ihres Alters und wie die Frustrierten vor ihr.

Bei näherer Betrachtung der von Bretécher geschaffenen Personen ist eine Entwicklung hin zur Bewegung in der Haltung und in der Art sich zu geben deutlich zu erkennen. Während die Frustrierten hauptsächlich eine statisch unbewegte Haltung zeigen, oftmals auf einem Sofa oder an einen Tisch sitzend, und meist in der gleichen Position dargestellt sind (mit übereinander geschlagenen Beinen), ist Agrippine eine Person, die sich viel bewegt, sich von einem Ort zum anderen begibt, mit Armen und Beinen »schlenkert« und gestikuliert, um ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen. Natürlich spielt der Gesichtsausdruck immer eine wichtige Rolle in Bretéchers Zeichnungen. Sie konzentriert sich dabei auf das Wesentliche, auf die treffenden Gesichtszüge, um die von ihren Helden empfundenen Gefühle auszudrücken.

Die Einzelbilder sind in einen von Hand gezeichneten Rahmen eingeordnet und ohne Zwischenräume aneinandergereiht, häufig mit der gleichen Anzahl Zeichnungen pro Streifen, meist erzählt ein Blatt eine vollständige Geschichte (frz. *gag*). Dabei kann der Rhythmus der Erzählung sehr langsam sein. Es gibt Geschichten, in denen die einzelnen Zeichnungen sich nur geringfügig voneinander unterscheiden, der Betrachter muss genau hinschauen, um in der leicht veränderten Körperhaltung der Figuren oder in zunehmenden Bewegungslinien den Fortschritt der Handlung festzustellen. Hintereinander betrachtet wirken Bretéchers Streifen wie bewegte Bilder.

Aber die Wirkung von Bretéchers Comics beruht nicht nur auf dem Zeichenstil, sondern auch auf dem Wortwitz der Dialoge und der

7. Interview mit Claire Bretécher unter <www.etudiant.lefigaro.fr>, eingesehen am 20. Juli 2003.

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 délires! 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.

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 Wölfli, 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 verschwiegene Gebrülls. Das Kino bewahrt zu oft nur einen Ausschnitt des Bildes seiner Kunst, indem es nur die akuten Krisen filmt: Der Grimasenanfall, 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 zerteiligt zittern muss durch eine Kraft, die es nimmt und hinausstößt.

Acteur Nul et Parfait, toujours Louis de Funès entrainé 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 Zwillingsstatuen 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 Verwundung, 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, lädt 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: 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 Karnevalszenen 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, Erschlafften 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. Angesichts der von blutleerer Vernunft geprägten kanadischen Gesellschaft wird Brasilien als Ort der Unvernunft, der Krankheit und der Sinnlichkeit 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 dessen 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 Verkleidungen 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 Übrigen 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

Autorinnen und Autoren

Günter Berger: Professor am Lehrstuhl für Romanistische Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Universität Bayreuth

Vincent Brignou: Lektor für Französisch am Sprachenzentrum der Universität Erfurt

Peter Brockmeier: Professor emeritus für französische und italienische Literatur sowie für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin

Martin Brunkhorst: Professor für Englische Literatur am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Potsdam

Anna Dal Negro: Lektorin für Italienisch am Sprachenzentrum der Universität Erfurt

Cora Dietl: Wissenschaftliche Angestellte am Deutschen Seminar der Universität Tübingen

Ottmar Ette: Professor für französisch- und spanischsprachige Literaturen an der Universität Potsdam

Helga Finter: Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Gießen

Wilhelm Graeber: Apl. Professor für Französische und Italienische Literatur an der Universität Göttingen

Ralf Haekel: Literaturwissenschaftler in Berlin, Promotion über Englische Komödianten in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert

Werner Helmich: Professor für Romanistik an der Universität Graz

Ludwig Hochgeschwender: Studiendirektor a.D. in Hofgeismar

Werner Huber: Professor der Anglistischen Literaturwissenschaft an der Universität Chemnitz

Wim Hüskens: Senior Lecturer für European Studies an der Universität Auckland, Neuseeland

Ursula Jung: war Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Romanistik der Pädagogischen Hochschule Erfurt und arbeitet an einer Habilitation über Autorinnen des spanischen Barock

Alan E. Knight: Professor emeritus für Französisch der Pennsylvania State University, USA

Alexandra König: Promovendin an der Universität Erfurt mit einer Arbeit über französische Romanschriftstellerinnen 1930-39

- Jelle Koopmans:** Professor für französische Literatur an der Universität Amsterdam
- Wolfram Krömer:** Professor für Romanistik an der Universität Innsbruck
- Renate Krüger:** Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Sprachlehr- und Sprachlernforschung an der Universität Erfurt
- Marion Linhardt:** Theaterwissenschaftlerin und Lehrbeauftragte der Universität Bayreuth
- Francesc Massip:** Professor für katalanische Philologie an der Universität Tarragona, Spanien
- Charles Mazouer:** Professor für französische Literatur an der Universität Bordeaux, Frankreich
- Bettine Menke:** Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt
- Fritz-Wilhelm Neumann:** Professor für Anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt
- Claudia Ortner-Buchberger:** Privatdozentin und Oberassistentin der Romanistischen Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Universität Bayreuth
- Didier Plassard:** Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Theaterwissenschaft an der Universität Rennes, Frankreich
- Gerd Rohmann:** Professor für Anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Kassel
- Cornelia Ropers:** Studentin im Studiengang M.A.-Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Französisch an der Universität Erfurt
- Dietmar Schmidt:** Wissenschaftlicher Assistent der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt
- Sabine Schrader:** Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Romanistik an der Universität Leipzig
- Joachim Schultz:** Wissenschaftlicher Angestellter der Literaturwissenschaft: berufsbezogen an der Universität Bayreuth
- Katrin Schumacher:** Stipendiatin der Friedrich-Ebert-Stiftung, arbeitet an einer Promotion über die *femme fantôme* und die Wiedergängerin in der Literatur an der Universität Hamburg
- Richard Schwaderer:** Professor für Italianistik an der Universität Kassel
- Franziska Sick:** Professorin für Romanistik an der Universität Kassel
- Leif Søndergaard:** Mitarbeiter am Zentrum für Literaturwissenschaft an der Universität Odense, Dänemark
- Jürgen von Stackelberg:** Professor emeritus der Romanischen Philologie und Komparatistik der Universität Göttingen
- Dieter Steland:** Professor emeritus für romanische Philologie der Universität Göttingen
- John E. Tailby:** Mitarbeiter am Institut für Deutsch an der Universität Leeds, England

Wolfgang Theile: Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Bamberg

Sylvia Tschörner: Literaturwissenschaftlerin, Dramaturgin und Schauspielerin; Bühnen-Ausbildung in Innsbruck und Venedig am *Teatro all'Avogaria*

Ingo Uhlig: Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung, arbeitet an einer Promotion über Perspektiven des Ereignisses bei Gilles Deleuze an der Universität Weimar

Hans Rudolf Velten: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen« an der Humboldt-Universität Berlin

Abbildungsnachweise

- S. 9 »Les Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne: Turlupin, Gaultier et Gros-Guillaume en action«, Stich von Abraham Bosse (1735), Bibliothèque Nationale, Paris.
- S. 71 Prinz Karneval, Detail aus *Der Kampf zwischen Fasching und Fasten* (1559), Kunsthistorisches Museum, Wien.
- S. 143 Rugendas: *El Palacio de Torre Tagle en Lima*. 1843-01 (Das Haus von Torre Tagle), Öl auf Leinwand, Banco Itaú, Sao Paulo.
- S. 203 Monty Python's *silly walk*, in: Andreas Pittler: *Monty Python. Über den Sinn des Lebens*, München: Heyne 1997, S. 72f.
- S. 253 Antonio de Curtis *in arte Totò*, in: »Siamo uomini o caporali?«, auf der Seite Omaggio a Antonio Curtis unter <www.antoniodecurtis.com>, eingesehen am 22. August 2003.

transcript: Kultur- und Medientheorie

Annette Keck,
Nicolas Pethes (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als
Medienprojektionen

2001, 456 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-76-9

Georg Christoph Tholen,
Gerhard Schmitz,
Manfred Riepe (Hg.)
**Übertragung – Übersetzung –
Überlieferung**

Episteme und Sprache in der
Psychoanalyse Lacans
2001, 442 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-74-2

Susanne Gottlob
Stimme und Blick
Zwischen Aufschub des Todes
und Zeichen der Hingabe:
Hölderlin – Carpaccio – Heiner
Müller – Fra Angelico

2002, 252 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-97-1

Torsten Meyer
Interfaces, Medien, Bildung
Paradigmen einer
pädagogischen Medientheorie

2002, 266 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., inkl.
Begleit-CD-ROM, 26,80 €,
ISBN: 3-89942-110-8

Christian Bielefeldt
**Hans Werner Henze und
Ingeborg Bachmann: Die
gemeinsamen Werke**
Beobachtungen zur
Intermedialität von Musik und
Dichtung

April 2003, 308 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-136-1

Georg Jongmanns
Bildkommunikation
Ansichten der Systemtheorie
August 2003, 268 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-162-0

Tanja Nusser,
Elisabeth Strowick (Hg.)
Rasterfahndungen
Darstellungstechniken –
Normierungsverfahren –
Wahrnehmungskonstitution
September 2003, 322 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-154-X

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

transcript: Kultur- und Medientheorie

Marianne Schuller, Gunnar Schmidt

Mikrologien

Literarische und philosophische Figuren des Kleinen

September 2003, 182 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-168-X

Jörn Rüsen (Hg.)

Zeit deuten

Perspektiven – Epochen – Paradigmen

September 2003, 402 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-149-3

Timo Skrandies

Echtzeit – Text – Archiv – Simulation

Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft

September 2003, 416 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-151-5

Meike Wagner

Nächte am Puppenkörper

Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters

Oktober 2003, 254 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-158-2

Nikolaus Müller-Schöll,
Marianne Schuller (Hg.)

Kleist lesen

Oktober 2003, 271 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-105-1

Christoph Ernst,

Petra Gropp,

Karl Anton Sprengard (Hg.)

Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie

Oktober 2003, 334 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-159-0

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)

Ereignis

Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung
Anspruch und Aporien

Oktober 2003, 336 Seiten,
kart., 26,00 €,
ISBN: 3-89942-169-8

Saskia Reither

Computerpoesie

Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer

September 2003, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-160-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de