

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 ciera«), die seine Frau Gnua 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 scheintote 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 Betía*, V, v. 1244-1249.

23. Als Ziel von Ruzantes Komödien definiert von dem Humanisten Piero 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 Tournée 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 Tournée durch die »französische Zone« an. Ursprünglich sollte ich als Cellist bei der Ballettmusik von Lulli mitwirken, in welche die Aufführung 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 Rockschößen 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 absurdeweise in eine Grundsatzzerklärung 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 Sganrelles (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 fahriegen Gesten auch körperlich wie eine Illustration zu Bergsons Komikdefinition »du mécanique plaqé 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. Henri 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 Hohnäsigkeit. Dachte Sganarelle anfangs, dieser Philosoph höre, im Gegensatz zu Pancrace, wenigstens zu, so bringen ihn die ausweichen-den 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 be-fragen, 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 be-lehren lassen. Die fortgesetzten Unentschiedenheitsbekundungen, das »vielleicht ja, vielleicht nein«, das »es ist nicht unmöglich« und ähnli-che 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 Lebenspra-xis 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 »Fachsimpelei«. 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 kuckucke 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 schätzt 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).