

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 seltsamen Kombination von dramatischer Effektivität und körperlichen Obsessionen herleiten.

Dass die französische Farce ein Theater des Zubehörs, »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 Kafkakeskes, und durch den bevorstehenden Tod am Schluss scheint die Farce eine Präfiguration des Einzelvortrags *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 rétrécy*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 rétréci* 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 Anwaltsschaft 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 zu folge 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 metaphorischer 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.