

Komik als Kampf: Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires Les mamelles de Tirésias und Vitracs Victor ou les enfants au pouvoir)

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2004. "Komik als Kampf: Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires Les mamelles de Tirésias und Vitracs Victor ou les enfants au pouvoir)." In *Avantgarde und Komik*, edited by Rolf Lohse and Ludger Scherer, 187–209. Amsterdam ; New York: Rodopi.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Komik als Kampf: Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires *Les mamelles de Tirésias* und Vitrac's *Victor ou les enfants au pouvoir*)

Hanno Ehrlicher, Heidelberg

Apollinaire's Mamelles de Tiresias (1917) and Roger Vitrac's Victor ou les enfants au pouvoir (1928) are considered to be milestones in the theatre of the avant-garde. In these plays, comical and violent parts are closely related antagonists. Apollinaire's play culminates in a carnivalesque feast, where ethical values are jubilatorily expelled. The negative turns into a positive by comic devices. The violence gets at peace in a double sense: not only is the real background of war covered up in a joyful play, but the gender-struggle is suspended as well, through an 'act of procreation' in a new fantastic reality.

However, Vitrac's piece includes far more pessimistic views on its time. The play unfolds in such negative manner that even the comic elements get spoiled. Domestic light theatre with its 'harmless' transgression of norms is dumped in the abyss of a cruel laughter, closely linked to the power of death.

The two pieces employ extreme and even opposed possibilities to put comic potential into art-practice of the avant-garde.

Komik, Lachen und Gewalt

Komik als Kampf: Die im Titel durchgeführte Assoziation von Komik und Gewalt muß begründet werden, sind doch beide Bereiche in der langen und komplexen Tradition der Theorien des Komischen meist in ein Ausschluß-Verhältnis zueinander gesetzt worden (eine Übersicht der Theorietradition bietet u.a. Schwind 2001). Schon Aristoteles hatte bekanntlich in seinem Definitionsversuch das Lächerliche (geleion) als einen "mit Häßlichkeit verbunde(n) Fehler" (hamartema) bezeichnet, "der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht" (1982: 17) und damit erstmals ein Unschädlichkeitspostulat aufgestellt, das für die Bestimmungen des Komischen bis in die Gegenwart hinein weitgehend Gültigkeit bewahrt hat.¹ Das Komische ist demzufolge zwar eine Abweichung, aber letztlich gewaltlos, da ein potentiell transgressiver Akt der Normverletzung in den Rahmen einer Spielsituation versetzt wird, die das zerstörerisch-aggressive Potential des Aktes einhegt und zivilisatorisch befriedet. Das Komische beginnt demnach erst dort und genau dann, wo die Gewalt aufgehoben ist in einem Spiel, das als Gegenwelt fungieren kann, jedoch keinen direkte Folgen in der Wirklichkeit zeitigt. Komik betreibt mit dieser Aufhebungsleistung eine Positivierung von Negativität (dazu insbesondere Warning 1975) und ist damit eine eminent zivilisatorische Leistung, die ein Austesten von Normen und ihren Grenzen ohne direkten Bruch mit ihnen ermöglicht.

Dieser optimistischen Betonung der zivilisierenden Leistung des Komischen als erfolgreiche Verarbeitung potentieller Gewalt steht jedoch das Phänomen des Lachens entgegen, in dem eine Spur des Transgressiven im Körper präsent bleibt. Lachen scheint ein symptomatischer Fall, in dem die Gewaltsamkeit, die das Komische fundiert, nicht aufgehoben ist, sondern sich zeigt und als ein möglicher Abgrund des Menschlichen erfahrbar bleibt. Daher stehen der aristotelischen Linie der Komiktheorie besonders diejenigen Ansätze einer Reflexion des Komischen entgegen, die es von seinem körperlichen Ausdruck her zu verstehen versuchen. Am entschiedensten gegen die Einschätzung von der fundamentalen Harmlosigkeit des Komischen argumentierte wohl Charles Baudelaire, der im Komischen eine durchaus diabolische Versuchung ausmacht, einen Widerstreit im Inneren des Subjekts,

in dem das Wissen einer gefallenen Menschheit um ihre eigene Sündhaftigkeit mit dem Drang zur luziferischen Selbstüberhebung aufeinanderprallt. Baudelaire geht vom Phänomen des Lachens aus, von der unkontrollierten Bewegung des Leibes, die nicht harmonisch, sondern vielmehr spasmodisch und abrupt erfolgt ("un spasme involontaire", cf. Baudelaire 1923: 377), und erkennt in dieser zitternden Körperbewegung eine psychische Erschütterung, die letztlich von der widersprüchlichen existentiellen Stellung des Menschen zwischen Gott und Tier herrühre. In der Bewegung des Lachens wird das Komische von Baudelaire als Ausdruck einer regelrechten Seelenspaltung gelesen ("la puissance d'être à la fois soi et un autre", 396) und kann damit zum ideologie- und kulturkritischen Angriffsmittel gegen ein Bürgertum werden, das nach der Epoche der Aufklärung im Ideal des ‚ganzen‘, dank seiner Vernunft sich selbst gewissen Menschen, einen stabilen anthropologischen Mittelpunkt gefunden zu haben glaubte.

Dieser subjekt-dezentrierenden Theorie des (komischen) Lachens, die Baudelaire weitgehend spekulativ formulierte, steht die induktiv verfahrenende triebökonomische Diagnostik nicht allzu fern, die dann von der Psychoanalyse entwickelt wurde. Wobei weniger an Freud selbst zu denken ist als an seinen viel unbekannten Schüler Theodor Reik, der nach dem Ersten Weltkrieg in einer Reihe von Studien, die 1929 unter dem bezeichnenden Titel *Lust und Leid im Witz* erschienen, nicht mehr nur vorrangig den unbewußt erfolgenden Lustgewinn des Lachens betonte, sondern zugleich dessen latent destruktiven Charakter hervorhob. Auch für Reik besitzt Lachen eine Schock-Qualität, allerdings hat sich der moralisch-existential gemeinte "chock perpétuelle", von dem der französische Dichter 1855 sprach, zum regelrechten Trauma konkretisiert. Reik geht in der Tat soweit, zwischen dem physischen "Abzittern" des Kriegsneurotikers und dem enthemmenden Ablachen der Triebimpulse eine nicht nur metaphorische, sondern strukturelle Vergleichbarkeit zu behaupten (Reik 1929: 113).

Die hier nur sehr andeutungsweise entwickelte Linie von Lachtheorien von Baudelaire bis Reik durchkreuzt die eher dominierende Einschätzung vom Komischen als harmloser Grenz- oder Normverletzung durch mehrere entscheidende Perspektivwechsel, ohne einen direkten Widerspruch zu ihr zu bilden. Komik wird hierbei nicht vom Objekt aus konzipiert, von dem, was als komisch erscheint, sondern vom Subjekt her, vom Lachen als der Wirkung des Komischen. Damit kommt aber zugleich der Körper ins Spiel, den ein idealistischer und rein kognitiver Ansatz ausschließen muß, will er das Komische, in der Nachfolge Hegels, lediglich als ein geistiges Phänomen begreifen. Bindet man jedoch, wie es Baudelaire und in ganz anderer Absicht auch die Psychoanalyse unternahmen, das Komische an seinen körperlichen Ausdruck zurück und versteht es als Symptom, so wird das Verhältnis von Komik und Gewalt durchaus ambivalenter, denn in der unkontrollierten Bewegung des Lachens bleibt im Subjekt eine Spur von der Gewaltsamkeit des Transgressionsaktes. Die Distanz zum komischen Objekt, die der bloße Blick ermöglicht und welche die Voraussetzung zum Genuß des Komischen als reines, sanktionsfreies Spiel darstellt, findet in diesem körperlichen Rest ihren Widerspruch.²

Ohne die hier angedeutete theoretische Problematik im weiteren systematisch zu entfalten, soll sie uns den Hintergrund für den folgenden Vergleich zweier Beispielfälle bilden, in denen Gewalt und Komik in Beziehung gesetzt und in unterschiedliche Richtungen gegeneinander ausgespielt werden. Mit Guillaume Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (1917) wird ein Stück analysiert, in dem das Theater als ein Spiel-Ort erscheint, an dem nicht nur die reale Gewalterfahrung des Krieges erfolgreich überspielt, sondern auch der Kampf zwischen den Geschlechtern in der polyphonen Ambivalenz karnevalistischer Festlichkeit aufgelöst wird. Der Einsatz komischer Mittel dient dabei dem Übersteigen der Wirklichkeit in der 'Zeugung' einer künstlichen, metaphysischen zweiten Natur. Roger Vitrac's gut zehn Jahre später erstmals aufgeführtes "drame bourgeois" *Victor ou les enfants* konnte und wollte einen derartig optimistischen *esprit nouveau* nicht mehr teilen.³ Es verhält sich ungleich

pessimistischer zu seiner Zeit und kann nicht mehr an die Möglichkeit einer, wie partiell auch immer gedachten, Überwindung der bürgerlichen Zivilisation glauben, sondern lediglich auf die messianische Sprengung eines als katastrophisch empfundenen Geschichtslaufs hoffen. Beide Stücke zusammengekommen markieren den Spielraum des Komischen im Theater der Avantgarde, indem sie es auf mögliche Extreme hin zuspitzen: Bezeichnet die jubulatorische Relativierung der Werte im Fest bei Apollinaire das Extrem einer komischen Positivierung des Negativen, die noch die reale Gewalterfahrung des Krieges ins lustvolle Spiel mit einzubeziehen vermag, so arbeitet Vitrac in umgekehrter Richtung an der Negativierung des Komischen, indem er die bürgerliche Boulevardkomödie in den Abgründen eines grausamen, mit der Gewalt des Todes sympathisierenden Lachens versenkt.

***Les mamelles de Tirésias*– Apollinaires Lust-Spiel mit dem Krieg**

Guillaume Apollinaires einziges noch zu seinen Lebzeiten aufgeführtes Theaterstück wurde zum weithin beachteten Modellfall für eine avantgardistisch erneuerte Theaterpraxis, als es am 24. Juni 1917 das Licht der Bühne im Pariser Konservatorium Renée Maubel erblickte. Obgleich die Genese von weiten Teilen des Werkes möglicherweise bis ins Jahr 1903 zurückreicht, wie zumindest der Autor in seinem Vorwort behauptet (Apollinaire 1965: 865), trägt das Stück bei seiner Aufführung deutlich die Spuren des unmittelbaren historischen Kontextes.⁴ Apollinaire litt zu diesem Zeitpunkt bereits an einer Kopfverletzung, die er sich durch einen Granatsplitter an der Kriegsfront im März 1916 zugezogen hatte. Er hatte nach seinem Wechsel von der Artillerie zur Infanterie die Gewalt von "Obus-Roi", wie er den Krieg in einem Gedicht an André Billy in Anspielung auf das berühmte Skandalstück seines Freundes Jarry nannte⁵, am eigenen Leib erfahren müssen. Trotzdem optiert er mit seinem Schauspiel für ein phantasievolles Über-Spielen des Schmerzhafte, ja er hielt einen komischen Optimismus für das beste Mittel zur moralischen Stärkung in schwerer Zeit und geradezu für eine patriotische Bürgerpflicht. "Il faut exalter l'homme et non pas le diminuer, le déprimer, le démoraliser. Il faut qu'il jouisse de tout, même de ses souffrances. À cet égard je suis anti-baudelairien" gab er in diesem Sinne in einem Interview am Tag der Aufführung zu Protokoll (Apollinaire 1966: 939). Damit lag er ganz auf der Linie seines Freundes Pierre-Albert Birot, der mit seiner Zeitschrift *SIC* nicht nur den Willen zu einer innovativen Kunst bezeugte, sondern das Gebiet des Ästhetischen zu einer Art von parallelem Schlachtfeld stilisierte, auf dem ein Sieg des französischen *esprit* über den Ungeist des Feindes kaum weniger wichtig sei als im Militärischem. So feiert etwa ein Manifest in der Ausgabe vom Dezember 1916, in Vorwegnahme des Ehrenbanketts für Apollinaire, das am 31. des Monats stattfand, den "esprit moderne" als den eigentlichen Faktor eines nach der Einstellung der Verdun-Offensive durch die Deutschen bereits sicher geglaubten Sieges und den erst seit seiner Verwundung zum französischen Staatsbürger nationalisierten Dichter polnisch-italienischer Abstammung als dessen Inkarnation:

L'esprit moderne
 Retardataires!
 Êtes-vous vaincus ?
 Qu'est-ce qui nous a vaincus à Charleroi ?
 L'esprit moderne
 Qu'est-ce qui les a vaincus dans la Somme et à Verdun ?
 L'esprit moderne
 Allons cachez-vous néfastes troglodytes
 et merci Guillaume⁶

Die Aufführung der *Mamelles*, die Pierre-Albert Birot als "Manifestation Sic" organisierte, war bei der zivilen ästhetischen Schlacht gegen die Kunstbanausen natürlich als ein weiterer triumphaler Etappensieg vorgesehen, wobei man allerdings nicht mehr auf eine direkte Parallele zu den Kriegsereignissen setzen konnte, denn nach dem Scheitern der französischen Offensive am Chemin des Dames im April 1917 war die Moral der militärischen Truppe auf einem Tiefpunkt angelangt (am 20.5. war es, wohl auch in Reaktion auf die vom CDS und CGT organisierten Mai-Demonstrationen hinter der Front, zu ersten Meutereien im französischen Heer gekommen). Angesichts dieser eher deprimierenden Stimmungslage, zu der noch die persönliche Trauer über den Tod des Freundes René Dalize hinzukam, schien es Apollinaire und seinen Kollegen umso wichtiger, mit Nachdruck ihre Fähigkeit zur Schöpfung anderer Wirklichkeiten unter Beweis zu stellen und sich spielerisch über die aktuelle Realität hinwegzusetzen. Wie wichtig dem Autor dieses Festhalten an einem vitalistischen Optimismus *malgré tout* war, zeigt dabei schon die Tatsache, daß die zunächst geplanten, in ersten Regieanweisungen onirisch und durchaus albraumartig wirkenden Referenzen auf das Kriegsgeschehen beseitigt wurden (ein Artillerist sollte im Hintergrund des Stückes regelmäßig einen "coup de canon" abfeuern, dem Schreie folgten; die wiederkehrende Szene sollte schließlich mit dem Tod des Soldaten enden – "vingt baïonnettes le transparent", zit. nach Read 2000: 122f).

Im für die Aufführung neu ausgearbeiteten, an Goethe gemahnenden Vorspiel auf dem Theater (das frühesten nach der Entlassung Apollinaires aus dem Krankenhaus, also ab August 1916 entstanden sein kann) inszeniert sich der Autor des Stückes jedenfalls in Gestalt des "directeur de la troupe" als einen "revenu" (Apollinaire 1965: 881), der aus dem Dunkel der Todeszone ins Leben der Öffentlichkeit zurückkehrt (symbolisiert im plötzlichen Auftauchen des Schauspielers aus dem "trou du souffleur", das die Regieanweisung explizit festschreibt), um dort auf geistiger Ebene jene Licht-Schlacht zu wiederholen, die er als Artillerist an der Front geschlagen hat. Künstlerische Produktion und Kriegsgeschehen werden vom theatralisch-militärischen Truppenleiter über die Metaphorik des Leuchtens zueinander in Beziehung gesetzt und dabei zugleich metaphysisch wie biologisch aufgeladen und zu einem Kampf um Anfang und Ende, Leben und Tod stilisiert. Die Artillerieschlacht wird in ihrer optischen Dimension aufgegriffen und mit dem Bild vom Leuchten, Erlöschen und erfolgreichem neuen Entzünden der Sterne ins Universell-Kosmische transponiert, wobei diese metaphorische Bewegung ins Übersinnliche von Beginn an mit der Geburtsmetaphorik korrespondiert, denn aus den Augen des Himmels, die später vom Geschütz des Feindes bedroht werden, blickt – trotz des zuvor ins Spiel gebrachte christlich-religiösen Vokabulars ("péché", "rédempteur") – nicht etwa Vater Gott, sondern eine Schar "nouveau-nés" (879). Dem Kampf, der dem Theaterstück in der Rede des "directeurs" vorangestellt und damit zugleich als dessen eigentlicher Gehalt proklamiert wird, soll somit eine existentielle Dimension im physischen wie im metaphysisch-spirituellen Sinne zukommen, er wird zum Kampf ums ganze Leben. Und was auf dem Schlachtfeld mit explosiver Munition erreicht wurde, muß im Bereich des Ästhetischen die Einbildungskraft leisten: "et depuis ce soir-là j'allume aussi l'un après l'autre/ Tous les astres intérieurs que l'on avait éteints" (880). Der Theaterdirektor inszeniert sich auch im folgenden Teil seiner Ansprache an die Schauspieler und das Publikum, in denen er seine ästhetischen Grundüberzeugungen preisgibt und einige technische Anleitungen zu deren Realisierung liefert, als Lichtbringer und Lebensspender, als Modell einer unbändigen Zeugungsfähigkeit, die er über das Medium des Theaters auf sein Publikum übertragen will: "Écoutez ô Français la leçon de la guerre/ et faites des enfants vous qui n'en faisiez guère" (881).

Trotz der scheinbaren Eindeutigkeit dieser Botschaft funktioniert Apollinaires Stück keineswegs als "erotische Propaganda", wie Scott Bates (1983) in einem Aufsatz behauptet hat, der politisch korrekt motiviert sein mag, aber philologische und argumentative Standards vermissen läßt.⁷ Derartige Versuche, die Bedeutung von *Les mamelles* auf ideologisch

eindeutigen Klartext herunterzubrechen, sind dazu gezwungen, von der spezifischen sprachlichen und inszenatorischen Form abzusehen, in die Apollinaire seinen patriotischen Aufruf zur Geburtensteigerung gekleidet hat und verfehlen den Eigenwert des ästhetischen Mediums, in dem der Autor eben nichts deklamatorisch verkündet, sondern seine Meinung und die ihn umgebende politisch-soziale Wirklichkeit verfremdet zur Schau stellt. Schon das Requisit des Megaphons, durch das Thérèse im ersten Akt ihren Widerstand gegen die ihr zugemutete weibliche Rolle verkündet, beweist mit seiner "forme de cornet à dés et orné de dés" (so die Regieanweisung, 883), daß Apollinaire nicht auf semantische Transparenz abzielt, sondern auf eine aleatorische Phantastik, die jeder eindeutigen Intentionalität Hohn spricht.⁸ Es genügt eine Durchsicht der in sich widersprüchlichen Pressereaktionen auf das Stück, die in *SIC* dokumentiert wurden, um festzustellen, daß die Propagandaaktion, falls sie wirklich geplant gewesen sein sollte, gründlich schief ging: Der Rezensent von *L'Œuvre* behauptet sogar, daß die Zuschauer in ihrem Bemühen "de comprendre cette fantaisie outrancière" fast handgreiflich geworden wären im Streit darüber, ob das Stück nun gegen oder für die Politik der "repopulation" gerichtet gewesen sei (cf. *SIC* 19-20, Juli-August 1917, 150f.). Wenn es auch nicht in Frage stehen konnte, daß Apollinaire mit seinem Stück auf die spätestens seit der Niederlage gegen Deutschland 1870 in Frankreich brisante bevölkerungspolitische Debatte Bezug nahm (cf. Pavlovic 1969), so war offensichtlich für die Zeitgenossen nicht klar entscheidbar, wie Apollinaires Position politisch zu werten sei. In seiner nach der Aufführung für die Buchpublikation verfaßten *Préface* insistierte der Autor – die Reaktionen auf sein Stück noch vor Augen – auf dem ambivalenten Charakter seines Lust-Spiels ("Il m'est impossible de décider si ce drama est sérieux ou non", 866), das die "question vitale" eben nicht politisch-monologisch beantwortet, sondern sie in einer polyphonen Komödie aufgreift, um sie mit einer ganz und gar un-glaublichen Utopie, die als Bühneninszenierung dennoch ihren Ort im Sozialen besitzt, zu beantworten. Mit dem Verweis auf Aristophanes⁹ gibt Apollinaire auch gleich ein ästhetisches Vorbild an, das zum Verständnis für die spezifische Verknüpfung von Komik und Krieg und die Rolle des Erotischen in seinem "drame surréaliste" genutzt werden kann. Umso erstaunlicher, daß dieser von Apollinaire selbst gelegten Spur bisher noch nicht systematisch nachgegangen wurde, obwohl die Anspielungen auf Aristophanes eigentlich ins Auge springen. Dabei ist weniger an direkte Ähnlichkeiten in thematisch-stofflicher Hinsicht zu denken, obwohl die Komödie *Lysistrata* in ihrer Verbindung von Kriegsthematik und Geschlechterkampf durchaus als ein (parodistisch behandeltes) Strukturmodell für Apollinaire gelten könnte – vielmehr gibt Aristophanes grundsätzlicher ein Modell komischer Theatralik vor, das didaktischen Anspruch mit burlesken Inszenierungsformen verbindet und damit Politik nicht als monologische Sinnstiftung, sondern als polyphones Spiel betreibt, das auf Ambivalenz und Veruneindeutigung hinausläuft. Obwohl Apollinaire der pazifistischen Gesinnung Aristophanes denkbar fern steht, folgt er ihm mit den *Mamelles de Tirésias* in der Feier eines grenzüberschreitenden Eros, der zur Versöhnung des Gegensätzlichen fähig sein soll. Schon das Zischen und Niesen, das Thérèses Bekenntnis zum Feminismus und ihren Entschluß, eine männliche Karriere als Soldat zu beginnen, in der ersten Szene immer wieder unterbricht, kann als typisch aristophanische Geste gelten, als burleske Störung diskursiver Vernunft durch die Eigenlogik des Körpers – schon Platon führte Aristophanes in diesem Sinne in seinem *Symposion* als von Schluckauf und Niesen geplagten wenig seriösen Gesprächsteilnehmer vor (cf. Platon 1982: 20f. u. 25.). Apollinaire betreibt eine ähnliche Karnevalisierung des Diskursiven wie Aristophanes mit allerlei ingeniosen Mitteln, wobei er einige direkt der antiken Komödie entnommen haben könnte (auf die er zudem durch die Verwendung von Chorliedern verweist), andere dem allgemeinen Repertorium sprachlichen Humors: der Einsatz dialektalen Sprechens (Thérèses Ehemann spricht teilweise mit belgischem Akzent), plötzliche Registerwechsel ins Umgangssprachliche oder Vulgäre, sinnlose Wortwiederholungen und wiederkehrende sprachliche Ticks (so antwortet der

Ehemann nach seiner Niederlage im Kampf gegen Thérèse stereotyp mit "par exemple" und dann mit "adiousias", 887f), Verwendung von Homonymen und Homophonen, die zu absurden Verwechslungen führen (man denke nur an die Reihung "Merdecin" – "mère de seins" – "mer de cygne", 894), um nur die wichtigsten Verfahren zu nennen. Auch der Einsatz allerlei unerwarteter Geräuscheffekte dient der Störung sprachbasierter Handlungsabläufe: Neben dem schon erwähnte Zischen und Niesen und anderen ,natürlichen' Geräuschen kommen laut Regieanweisung auch Revolver, Dudelsack, Pauke, Akkordeon, Trommel und Kindertrompete, Theaterdonner, Glöckchengebimmel, Kastagnetten und Geschirrtrümmer als Geräuscherzeuger zum Einsatz (883). Im Unterschied zur Praxis der futuristischen *Intonarumori* bzw. zum ihr zugrunde liegenden Konzept einer Geräuschästhetik geht es Apollinaire jedoch nicht um systematische Überwältigung durch ein multimediales akustisches und optisches Bombardement der Sinne, sondern um punktuelle Überraschungsmomente. Bei allen Knalleffekten bleibt sein Theaterstück auf einem erkenn- und nachvollziehbaren dramatischen Handlungsstrang fundiert – und diese logisch-narrative Basis trennt es sowohl von den dadaistischen Experimenten, die fast zeitgleich im *Cabaret Voltaire* stattfanden¹⁰ als auch vom mobilisierenden Kriegstheater des Futurismus. Apollinaires Sprachkomik diene letztlich nicht einer radikalen Desemiotisierung, die den totalen Zusammenbruchs von Bedeutung intendierte, sondern einer spielerischen semantischen Hybridisierung, einer polyphonen Stimmvermischung. Diese Differenz war selbst zum Zeitpunkt maximaler Annäherung an den Futurismus ersichtlich geblieben, wie das von Apollinaire in Abstimmung mit Marinetti verfaßte Manifest *L'antitradition futuriste* vom Sommer 1913 beweist. Dort ist zwar auch von einer "guerre continuelle" die Rede, doch in Verbindung mit den "droits des gens". Die ,befreiten Worte' Apollinaires zielen weniger auf eine beschleunigte Syntax, die den destruktiven *élan mortel* der Moderne ins Sprachliche überträgt, sondern münden in einen kalauernden, die nationalen Sprachgrenzen überschreitenden und doch semantische Grundeinheiten wahren Kinderreim:

Analogies et calembours tremplin lyrique et seule science des langues calicot Calicut
 Calcutta tafia Sophia le Sophi suffisant Uffizi officier officiel ô ficelles Aficionado Dona-Sol
 Donatello Donateure donne à tort torpilleur (zit. nach Asholt/Fähnders 1995, 45).¹¹

Les Mamelles de Tirésias setzen eine derartige spielerische Aufhebung der destruktiven Impulse der Avantgarde fort, auch und gerade in Bezug auf das Thema des Geschlechterkampfes. Die Vorstellung von der männlichen Zeugungsfähigkeit, die im Stück in der Geburt von 40.050 Kindern in nur einer Nacht (908) ihren hyperbolischen Ausdruck findet, war ja keineswegs eine Erfindung Apollinaires, sondern ein altes abendländisches Phantasma, das Allgemeingut der Avantgarden war und in Marinettis Roman *Mafarka le Futuriste* eine besonders aggressive und misogyne Zuspitzung gefunden hatte. Während *Mafarka* dabei jedoch abendländische Parthenogenesemythen literalisiert und sie zur Selbstermächtigungsvision einer 'ganzen' Männlichkeit weitertreibt, die das ausgeschlossene weibliche Andere vernichten muß (cf. Vinken 2000), läuft der hyperbolisch-groteske Kampf um die Zeugungsfähigkeit in den *Mamelles* umgekehrt auf die Utopie friedlicher Versöhnung der beiden Geschlechter hinaus: Nachdem der Ehemann von seiner rebellischen Frau besiegt und in weibliche Kleidung gesteckt worden ist und in diesem Aufzug das erotische Begehren des Gendarmen geweckt hat, beweist er mit seiner nächtlichen Massenreproduktion zwar männliche Unabhängigkeit von der weiblichen Natur, doch wirkt dieser Vorgang kaum als heroischer Autarkiegewinn, ist er doch explizit als reaktive Substitution eines von der Frau willentlich und souverän produzierten Mangels gekennzeichnet. Thérèse erbringt im gleichen Zeitraum überdies eine kaum weniger beeindruckende Leistung und usurpiert unter männlicher Namensidentität erfolgreich angestammte patriarchale Rollen, vom General über den Abgeordneten bis hin zum weisen Seher. Die Auflösung des Geschlechterkonflikts am

Ende des Stückes läuft auch nicht auf die Wiederherstellung einer 'natürlichen' Ordnung oder die Suprematie des Männlichen hinaus, sondern vielmehr auf die Reversibilität von Normen, einschließlich der geschlechtlichen. Während Thérèse zu Beginn des Stückes noch ganz auf die Rolle der dienenden 'Nährenden' reduziert war und die Befreiung von ihren Brüsten die Loslösung von dieser Rollenzuschreibung symbolisierte, bedeutet die Wiederversöhnung mit ihrem "mari", der sich schon aufgrund seines fehlenden Eigennamen kaum zum Helden männlicher Autonomie eignet, keineswegs eine bruchlose Rückkehr zum Ausgangspunkt, wie bisweilen behauptet.¹² Der Vorschlag des Ehemanns, gemeinsam die Suppe auszubrocken ("allons tremper la soupe", 913) und zum friedlichen, weniger "komplizierten" Zusammenleben zurückzukehren, zeigt keine Spur mehr von seinem tyrannischen Verhalten am Anfang des Stückes. Und die "mamelles", mit denen er seine Frau gerne wieder ausgestattet sähe, damit sie nicht platt bleibe wie eine Reißzwecke ("Chère Thérèse il ne faut plus que tu sois plate comme une punaise", 912), bleiben am Ende auch nicht etwa als biologische Geschlechtsmerkmale am Körper der Frau fixiert, sondern werden dem Publikum übergeben als eine Aufforderung zur Partizipation an der ganz und gar wunderbaren und übernatürlichen Zeugungsfähigkeit der Einbildungskraft. Der Chorgesang des Volkes von Sansibar verstärkt diesen Einbezug des Publikums und versucht, die im Lied erklingende karnevaleske Aufhebung der Normen zu universalisieren: "Et puis chantez matin et soir/ Grattez-vous si ça vous démange/ Aimez le blanc ou bien le noir/ C'est bien plus drôle quand ça change/ Suffit de s'en apercevoir" (913).

Apollinaire beschwört mit diesem burlesken Schlußfest auf der Theaterbühne noch einmal Kunst als Medium einer spirituellen und übersinnlichen Potenz, als veritablen Schöpfungsakt, in dem sich alte Mythenträume realisieren sollen. Sansibar, der in sich selbst mehrsinnige Handlungsort des Lust-Spiels (als Name eines Inselstaates vor der Ostküste Afrikas und Name eines beliebten Würfelspiels), an dem noch die grundsätzlichsten Grenzen biologischer Existenz spielerisch aufgehoben sind, wie das Duell zwischen Presto und Lacouf mit Pappkarton-Brownings zeigt (I.4, 888 ff.), ist dennoch nicht als Utopie konzipiert, sondern bezieht seine spezifische Gestalt gerade aus dem ständigen Bezug auf die Topoi der aktuellen Wirklichkeit. Das Spiel, das Apollinaire aufführt, erscheint nicht als Gegenwelt zum Agon des Krieges, sondern steht selbst in einem agonalen Verhältnis zu ihm, indem es mit und gegen den Krieg spielt und *agon* zu *alea* zu transformieren versucht.¹³ Die Hoffnung, daß ein kreativer *esprit nouveau* letztlich als Sieger aus diesem Ringen hervorgehen werde, gab Apollinaire noch einmal emphatisch in seiner berühmten Konferenz im Théâtre du Vieux-Colombier am 26. November 1917 als sein ästhetisches Vermächtnis an die Nachkriegszeit weiter– vielleicht sogar ein wenig *contre cœur* und wider besseren Wissens.¹⁴

***Victor ou les enfants au pouvoir* – Eskalation des Komischen**

Wenn unsere Interpretation richtig ist und Apollinaire mit *Les Mamelles de Tirésias* an einer Verwandlung von *agon* zu *alea* arbeitete, dann wirkt es wie ein unfreiwillige Ironie der Geschichte, daß ausgerechnet dieses Lustspiel zu dem Ort wurde, an dem sich der militante Pessimismus des Surrealismus ankündigte. Ich beziehe mich auf die handfeste Drohung Jacques Vachés, auf das Publikum zu schießen vielzitierte Schuß-Drohung Jacques Vachés gegenüber dem Publikum] bei der Erstaufführung des Stückes¹⁵, die wie ein Vorbild der späteren Definition des "acte surréaliste le plus simple" wirkt (cf. Breton 1988b, 782f.). André Breton, der schon in seiner kurzen Besprechung zu Apollinaires Stück im Oktober 1918 Tragik und Ernst daran vermißt hatte¹⁶, stilisierte das Verhalten Vachés jedenfalls in seinen *Entretiens* zur Vorankündigung einer neuen Künstler-Generation und Beginn einer ungleich radikaleren ästhetischen Avantgarde, bei der von Apollinaire kaum mehr beiben sollte als der 'Markenname' Surrealismus.¹⁷ Die von Breton auch der Kunst auferlegte ethische

Verantwortlichkeit machte die phantastische Hyperbolie Apollinaires und ihre politische Ambivalenz suspekt. Dazu kam die generelle Abneigung des Surrealistenchefs gegenüber dem Theater, in dem er eine durch und durch bürgerliche Institution sah. Surrealistische Lust-Spiele in der Nachfolge Apollinaires wird man daher vergeblich suchen. Im *Théâtre de la cruauté*, das Antonin Artaud und Roger Vitrac gemeinsam konzipierten – wobei sie beide schon aufgrund dieses Engagements für die 'falsche' Kunstgattung bald aus der Bewegung ausgeschlossen wurden¹⁸ –, verflüchtigte sich die optimistische Heiterkeit des "esprit nouveau", um einer neuen Tragik Raum zu geben, die die Tiefenschichten der menschlichen Psyche auszuloten begann. Dennoch sahen sich die beiden Autoren zunächst durchaus noch in der Tradition der Theatermoderne der Vorkriegszeit, als sie gemeinsam mit Robert Aron 1926 das Théâtre Alfred-Jarry gründeten. *Victor ou les enfants au pouvoir* war die dritte Aufführung des Ensembles dar, für die man die Bühne der Comédie des Champs-Élysées mietete. Das Datum der Aufführung, der 24. 12. 1928, mag auch der Tatsache geschuldet gewesen sein, daß man einen Zeitpunkt wählen mußte, an dem kein regulärer Spielbetrieb herrschte, doch handelt es sich bei diesem Zusammentreffen der Aufführung und des heiligen Abends ganz sicher um einen *hazard objectif*, denn das Stück ist ein veritables Familiendrama, das sich von Anfang an polemisch mit dem Modell der heiligen Familie auseinandersetzt: Schon der erste Satz des neunjährigen Victor, "Et le fruit de votre entaille est béni" (Vitrac 2000: 33) betreibt eine provokative Entstellung der Marienanbetung. Dementsprechend korrigiert Lili, das Stubenmädchen der Paumelles, das neunjährige Geburtstagskind: "D'abord, c'est le fruit de vos entrailles, qu'il faut dire".

Vom Schoß (entrailles) zur Wunde (entaille): In dieser initialen semantischen Verschiebung durch Auslassung eines einzigen Buchstabens liegt *in nuce* der Entwicklungsgang des gesamten "drame bourgeois", das sich im weiteren entfalten wird. Die bürgerliche Kleinfamilie wird sich in einer regelrechten Selbstzerstörungssorgie am Ende ausgelöscht haben, der Geburtstag endet mit dem unerklärlichen Tod Victors in der Folge eines Bauchleidens und einem für den Zuschauer ebenso rätselhaft bleibenden (weil nicht direkt auf der Bühne repräsentierten) anschließenden Doppelselbstmord von Vater und Mutter Paumelle. Während die extradiegetische Aufführungszeit des Stückes ausgerechnet an Heiligabend somit überaus motiviert erscheint, wirkt die Datierung der intradiegetischen Zeit zunächst arbiträr: "La scène se passe à Paris, le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelles, continûment de 8 heures du soir à minuit" heißt es in der Regieanweisung nach Auflistung der dramatis personae, und auch in der Figurenrede von Victor wird schon im ersten Akt das Datum 12.9. erwähnt (37).

Wenn man Vitrac's Begeisterung für Kabbalistik und Zahlenmystik in Rechnung stellt, wird man vermuten dürfen, daß auch dieses Datum nicht willkürlich gewählt wurde und eine Bedeutung besitzt, die über die Funktion exakter historischer Situierung hinausreicht. In der Tat verstärkt das Datum die schon mit dem Einleitungssatz eröffneten marianischen Bezüge, da am 12. September nach katholischem Kalender der Gedenktag Maria Namen gefeiert wird. Die 'Störung', die Victor durch seinen kleinen linguistischen Fehler in die spirituelle Logik der Marienfrömmigkeit bringt, wird sich im Laufe des Stückes verstärken bis zur Invertierung der jungfräulichen Geburt, die zum Abtreibungs- und Tötungsvorgang mutiert: Am Ende liegt das Kind in Bauchkrämpfen, der Geburtstag ist in die Szenerie einer diabolischen Gegen-Geburt umgekippt, und Victors paradoxer Hinweis an die Mutter "Maman, tu es enceinte d'un enfant mort" (II.5, 107) hat seinen Sinn erhalten.

Mit dem willkürlichen Zerbrechen der Sèvres-Vase im ersten Aufzug wird der moralische Fall des neunjährigen Victors aus dem Stande kindlicher Unschuld bereits deutlich¹⁹ und zum regelrechten Sündenfall stilisiert, der allerdings willkürlich und in vollem Bewußtsein ausgeführt ist. Das frühreife Geburtstagskind verwandelt mit diesem Akt reiner Bosheit das Paradies der Kindheit zum Reich eines ungezügelter, pervers-polymorphen Begehrens und folgt damit dem Modell seines Freundes, der in fast schon penetranter Namenssymbolik

ausgerechnet Lucien Paradis heißt. Auf diesen ersten diabolischen Abfall aus der Ordnung folgt Victor systematischer Kampf gegen die geheiligten Werte Familie, Vaterland und Religion im Inneren des Bürgertums, wobei der ‚Sieg‘, den der Protagonist des Stückes im Namen führt, in einem Akt der Selbstvernichtung liegt, der die genealogische Filiation unterbricht und die Reproduktionskette stillstellt. Aus der offenen Rebellion Victor, der zunächst aktiv agiert und seine Mitmenschen herausfordert und nach seinem Belieben zu manipulieren versucht, ist eine passive, nach innen gerichtete Gewalt geworden, die Verweigerung der eigenen Existenz. Der Umschlagspunkt von dieser aktiven zur passiven Gewaltsamkeit Victor liegt dabei genau in der Mitte des Dramas und ist direkt mit dem rätselhaften Auftritt der Figur der Ida Mortemart in der fünften Szene des zweiten Aktes verbunden.

Im ersten Akt, der im Speisesaal der Familie Paumel situiert ist, folgte die Handlung noch der hyperbolischen Logik aggressiver, aber durchaus noch im Rahmen der Burleske zu situierender Ordnungsstörung. Durch systematische Tabuüberschreitungen legt Victor das latente Triebleben und gleichzeitig die Traumata des französischen Bürgertums frei. Er bringt Antoine Magneau, den ebenso patriotischen wie geistig verwirrten Vater seiner Freundin Esther aus der Fassung, indem er den Namen des Marschall Bazaine ausspricht und so an die militärische Schmach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg erinnert; er stellt mit Esther den von ihr belauschten Liebesdialog zwischen seinem Vater und Frau Magneau nach und hält den beiden so den Zerrspiegel ihres ehebrecherischen Verhaltens vor; und er bringt General Étienne Lonségur dazu, ihm als Pferdchen zu dienen und stellt mit diesem Spiel dessen latente masochistisch-pädophilen Neigungen zur Schau.

Im zweiten Akt, der einen Schauplatzwechsel vom Speisezimmer in den Salon des Hauses bringt, wird diese Eskalation zunächst weitergetrieben. Als Victor seinen Vater Charles mit Thérèse Magneau in flagranti entdeckt, will das Familienoberhaupt das ‚Spiel‘ seines Sohnes endgültig beenden und die Ordnung wiederherstellen, indem er ihn ins Bett verweist (‘Il n’y a pas de raison pour que ce petit jeu finisse et je vais y mettre un terme. Victor, dis bonsoir à tout le monde et va te coucher’, II.4, 93). Das Geburtstagsfest hat die bürgerliche Normalität bereits derart nachhaltig aus den Fugen gebracht, daß er nur noch auf offene Gewalt zurückgreifen kann. In einem den Ausgangs-Bruch des Sohnes wiederholenden Gestus zerbricht er selbst, als sein Befehl wirkungslos bleibt, eine Vase und kann nur noch hilflos an eine andere Autoritätsinstanz wenden: ‘Lonségur, la stratégie, ça vous connaît. Trouvez quelque chose... je ne sais pas moi ! n’importe quoi. Et, s’il le faut, allez cherchez un canon’ (98). Auf das transgressive böse Spiel Victor kann das Oberhaupt der Familie nur mehr seinerseits mit einer gewaltsamen Reetablierung der Normen reagieren.

Ida Mortemart taucht genau an diesem Punkt, als sich die Geburtstagsfeier zum Machtkampf zwischen Vater und Sohn zugespitzt hat, als Figur des Wunderbaren auf, als ein ‘miracle’ jenseits aller Wahrscheinlichkeit, das damit auch die Normen ‘klassischer’ Theaterkunst sprengt. Vitrac betont diese metatheatralische Funktion der Figur ausdrücklich in einem Kommentar von Charles.²⁰ Mit ihr tritt in das Stück ein Über-Sinn ein, ein Bezug zum Tod, der auch die Logik spielerisch-gewaltsamer Grenzüberschreitung durchbricht und die Aufführung, die bisher noch im Rahmen der Boulevardkomödie verblieben war, weniger ins Absurde denn ins Allegorische umschlagen läßt.²¹ Schon im Namen *Mortemart* klingen Fäulnis und Verwesung an (‘mare’ = Tümpel) und diese Namenssymbolik wird in der Figurenrede von Charles Paumelle schließlich explizit hervorgehoben (‘Ida, dada. Ida, dada, Morte? Mortemart? J’en ai marre, marre, marre, marre...’, III.1, 125). Die charakteristischste Eigenschaft der Figur, die unkontrollierbaren Darmblähungen ihres Körpers, denen sie nur durch lautes Furzen Erleichterung verschaffen kann, läßt diese Todesverfallenheit zum körperlichen Symptom werden. Mit dem Auftritt von Madame Mortemart wird das Geschehen auf der Bühne vom Zufall der Sterblichkeit kontaminiert. Dies schließt insbesondere Victor ein, der bis dahin als Hauptakteur gewirkt hatte und alle Fäden fest im Griff zu halten schien,

nach seiner Begegnung mit Ida jedoch erkrankt und von da an in die Rolle des leidenden und schließlich sterbenden Sohns tritt.

Zusätzlich zu dieser allegorischen Funktion als Figur des Todes, gewinnt Ida Mortemart eine sehr konkrete politische Bedeutung, die in der Forschung seltener erwähnt und meines Wissens zuerst von Sven Åke Heed aufgewiesen wurde, der berichtet, daß es im Krieg von 1870 eine Geschützatterie dieses Namen gab, die im *Journal* der Brüder Goncourt explizit Erwähnung findet (cf. Åke Heed 1983: 28). Daß Vitrac diesen Sachverhalt kannte, ist zumindest wahrscheinlich, wenn Ida nach ihrem 'wunderbaren' Erscheinen zunächst als komische Erfüllung des vom Vater ausgesprochenen Wunsches nach der rettenden Kanone inszeniert wird:

Le Général: Oui. Et, figurez-vous, madame, qu'on me demandait un canon.

Ida : Un canon ! *Elle pète. Moment de stupeur et de gêne. On croit avoir mal entendu. Ida rougit jusqu'au front. Esther ne peut réprimer un éclat de rire. Sa mère l'attire et la calme. Victor ne bronche pas.*

Le Général: Oui, un canon. Mais c'était une plaisanterie, n'est-ce pas?

Ida, *qui ne comprend pas, qui ne peut pas comprendre* : Non, monsieur, c'est une infirmité. *Longue gêne. Ida se cache la tête dans les mains :*

Quelle confusion! quelle honte ! (II.5, 102f.)

Die erste laute Darmblähung Idas gemahnt so an den "son de canon", den Victor und Esther zuvor in ihrem Spottlied auf den Vater besangen. Diese groteske Verkörperlichung des Krieges, die an sich noch kein origineller Einfall ist, sondern dem Standardrepertoire der Burleske entspricht, löst ein Gelächter aus, in dem sich die Spannung des Inkongruenten lösen soll, die zwischen Idas schönem und großbürgerlich gepflegten Äußeren und ihrem aufsässigen Körperinneren herrscht.²² Vitrac rechnet freilich mit dieser therapeutischen Funktion des Lachens, das er auch beim Publikum unterstellt, um sie sofort zu sabotieren und in ihre Grenzen zu verweisen. Obgleich Ida zunächst noch ausdrücklich zum Lachen als einzigem "remède" aufgefordert hat, erzählt sie anschließend die traurige Geschichte ihres Leidens und damit vom nicht zu bewältigenden Eigensinn des Körpers, der ihre materielle Erfolgsgeschichte untergräbt. Dabei verstummt das Lachen nicht nur der Dramenfiguren, sondern auch der Zuschauer, wenn es nach dem Willen der Regieanweisung geht ("Graduellement les rires s'arrêtent. On attendra que ceux de la salle s'arrêtent aussi pour continuer la scène", 104). Was beim ersten Mal lustig ist, ist auf Dauer unerträglich und genau diese Unerträglichkeit spielt Vitrac im folgenden aus, wenn er nunmehr definitiv das Register des Boulevards verläßt und die Krankheit zum Tode, die mit Ida Mortemart ins Innere des bürgerlichen Salons gelangt ist, zu ihrem fatalen Ende führt: "Elle répresente la douleur morale et l'empoisonnement de la matière par son pire côté" schrieb Artaud in diesem Sinne über die Figur der Mortemart in seinem Brief an die Schauspielerin, welche die Rolle übernehmen sollte (Artaud 1961c: 72). Das Lachen, das von dieser Stelle an von den Figuren des Stückes angeschlagen wird, ist nicht mehr wirklich komisch-positivierend, sondern wird eher als Zeichen des Grauens oder der Gewalt eingesetzt, als "rire absolu [...] qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes" (Artaud 1961b: 44). So läuft General Lonségur "en riant bruyamment" (108) aus dem Zimmer, um wie alle anderen mit Ausnahme Victors der vor Ida entflohenen Esther folgen; so ertönt ein weiteres 'absolutes' Lachen als Reaktion auf die Schilderung Victors, der behauptet, Madame Mortemart grausam vernichtet zu haben (116), und so wirkt auch der Lachausbruch Antoin Magneaus nach seinem gelungenen 'Spiel' mit dem Grauen (er kündigt an, Frau und Kind zu beseitigen, 117) nicht als therapeutische Beruhigung, sondern stellt als aggressives Verlachen der Angst der anderen selbst eine Form der Gewalttätigkeit dar.

Seinen bildlichen Ausdruck erhält die durch Mortemart eingetretene allgemeine Infizierung mit einem nicht mehr zu stoppenden Todestrieb in den mysteriösen ständigen Blutungen der Mutter Vectors im dritten Akt, der ins Schlafzimmer der Paumelles führt und damit ins intime Zentrum der bürgerlichen Familie. Spätestens hier wird auch der marianische Leitfaden wieder explizit aufgegriffen, wenn Émilie in der dritten Szene zur Jungfrau Maria betet (133), bevor ihr Mann ihr endlich gesteht, ein Verhältnis mit Thérèse Magneau zu haben. Der ganze Akt ist von Bildern der Destruktion und von religiösen Anspielungen durchzogen, die im extatischen Gebet Émilies in der 13. Szene einen ersten Höhepunkt finden. Wie weit es mit ihrer dort zur Schau gestellten christlichen Nächstenliebe und der Empfindsamkeit der "entrailles d'une mère" (162) her ist, zeigt sich jedoch schon bald darauf, als sie den kranken Victor schlägt, nachdem sie ihn irrtümlich schon für tot gehalten hat und über seine unerwartete Lebendigkeit erschrickt. Spätestens hier wird deutlich, daß auch im Innenleben der Paumelles der "vent puant" von Ida Mortemart zu spüren ist (141) und der Todestrieb auch im Schoß der 'heiligen' bürgerlichen Kleinfamilie haust. Ironischerweise wechselt Victor, der als Aggressor die Auflösung der familiären Ordnung initiiert hatte, dabei die Seite: er wird vom Agens zum Patiens und zum Opfer der Gewalt stilisiert, wobei er zunehmend mit der Christusfigur assoziiert wird, um am Ende gar mit den messianischen Zügen eines Graalsritters auf der Suche nach dem "Uniquat" ausgestattet zu werden (Bacholle 1997 interpretiert daher das Stück insgesamt als Kontrafaktur der Graalssuche).²³ Seine geheime Mission erfüllt sich in einer Selbstausschöpfung, der das Verlöschen der ganzen Familie folgt, und die zum heilsgeschichtlichen 'Sieg' über einen als katastrophisch empfundenen (bürgerlichen) Geschichtsverlauf erhöht wird. Der "pouvoir", der Victor zu eigen ist, zeigt sich nicht in der Überwältigung eines konkreten Gegners, sondern wird vielmehr im Akt eines totalen *réfus* manifest, der noch die Grundlagen der Existenz negiert. Wenn man bedenkt, daß Vectors Lebensspanne genau mit der des 'neuen', 20. Jahrhunderts zusammenfällt (er feiert im Jahr 1909 seinen neunten Geburtstag), darf man in der Wendung des Stückes von der forcierten Boulevardkomödie zur allegorischen Untergangsvision jedenfalls auch einen Kommentar des Autors zur eigenen Epoche sehen. Dem Fortschrittsglauben einer Moderne, die von der Hoffnung auf das Neue beseelt war, den auch Victor zu Beginn seines Dramas noch teilt ("je suis décidé à être quelque chose [...] Oui, quelque chose! Quelque chose de neuf, nom de Dieu", 37) stellen Vitrac und Artaud 1928 eine "cruauté" entgegen, die weniger auf direkte Veränderung des Gegebenen zielt als vielmehr auf eine Gewalt zweiten Grades, die auf das Innerste des Zuschauers, sein Verhältnis zum eigenen Leben zielt.²⁴ "La vie pue" hatte Artaud schon in seiner "Lettre aux recteurs des universités européennes" in der *Révolution surréaliste* unmißverständlich deklariert (1925, 11), und *Victor ou les enfants au pouvoir* inszeniert diesen melancholischen Ekel gegenüber dem 'bloßen' Leben als tragische Selbstausschöpfung des Bürgertums. Einen Teil seiner Radikalität gewinnt das Stück dabei durch seinen Verzicht auf Aktualität und den bewußten Rückschritt in die Vorkriegszeit, ins Jahr 1909. Mit dieser Entscheidung zum Unzeitgemäßen wird der Pessimismus, mit dem der Surrealismus auf den Ersten Weltkrieg reagiert hatte, universalisiert und dem Bürgertum als eine Krankheit zum Tode bereits in die Wiege des Jahrhunderts gelegt. Der 'Kampf', den Victor führt und bei dem er auch die Grenzen des Komischen hinter sich läßt, ist daher nicht in seinem vollen Umfang erfaßt, wenn man ihn ausschließlich als eine chiffrierte Auseinandersetzung des verstoßenen Surrealisten mit dem "verlorenen Vater" Breton beschreibt (cf. Plocher 1981). Daß Vitrac mit seinem Stück auch eine Positionsbestimmung gegenüber der zeitgenössischen Avantgarde betrieben hat, ist freilich nicht von der Hand zu weisen. Das zeigen schon die zahlreichen expliziten Anspielungen auf den Dadaismus, die das Stück durchziehen (selbst Ida Mortemart wird ja mit Dada assoziiert und dabei zu einer Art allegorischer Erfüllung des dadaistischen Spiels mit dem Nichts, 125), und das bekräftigt der Verweis auf Apollinaire, den Vitrac in maskierter Form gibt, durch allzu auffällige Verdeckung. Das Geburtsdatum Vectors, der

12.9, ist ja – anders als von ihm selbst behauptet – nicht der Tag, an dem Saint-Léonce gefeiert wird, sondern (zumindest in Frankreich allgemein üblich) Saint Apollinaire.²⁵ Und wenn man bedenkt, daß Apollinaire ausgerechnet 1909 seinen Erstlingsroman *L'enchanteur pourrissant* veröffentlichte, in dem das Thema der Verwesung sogar titeltragende Funktion erlangt, kann man behaupten, daß zum 'verlorenen' Vater Breton mindestens noch der verborgene Vater Apollinaire hinzukommt. Als reine Ehrenbezeugung zugunsten des von Vitrac durchaus als Vorbild geschätzten Dichters²⁶ kann das Stück dabei nicht gelten. Zu deutlich sind die Distanzsignale gegenüber der von Apollinaire betriebenen Apologie des Neuen und seiner burlesken Spielfreude. Apollinaire, der in den *Souvenirs sans fin* von A. Salmon in einer Anekdote aus der Jugendzeit als "réincarnation [...] du pétomane de la fête à Neu-Neu" erscheint (zit. nach Cornille 2000: 62), hatte im Gedicht *La Victoire* 1917 "de nouveaux sons" gefordert und dabei die Befreiung der Sprache mit der Akustik von Darmblähungen zusammengebracht:

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
 Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire [...]
 On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
 On veut des consonnes sans voyelles
 Des consonnes qui pètent sourdement
 Imitez le son de la toupie [...]
 Habituez-vous à roter à volenté [...]
 La Victoire avant tout sera
 De bien voir au loin
 De tout voir
 De près
 Et que tout ait un nom nouveau. (Apollinaire 1966: 309 ff.)

Solcher zukunftsorientierten Siegesgewißheit steht der Sieg Victors diametral entgegen, der nach dem Ende des Weltkrieges nicht nur die traumatische Niederlage der französischen Nation wieder in Erinnerung ruft, sondern sich gänzlich aus der Geschichte verabschiedet. Wo Apollinaire in seiner Spielfreude noch angesichts der Gewalt des Ersten Weltkrieges aus einem Furz Kanonendonner zu machen und darin die Fanfare für den Sieg der Imagination zu hören vermochte, wittert Vitrac nur mehr den Fäulnisgestank der Bourgeoisie. Er setzt das Theater dementsprechend nicht weiter als komisches Lust-Spiel phantastischer Befreiung ein, sondern läßt das Komische selbst zum Bestandteil eines (im Benjaminschen Sinne allegorischen) Trauerspiels werden, zur Bühne eines grausamen und absoluten Lachens, das auf den Tod als nicht mehr positivierbaren letzten Grund des Lebens verweist.

Anmerkungen

- 1 Siehe Lohse, der im Anschluß an Überlegungen von Joachim Ritter das Komische als eine sanktionsfreie Transgression bestimmt. Das Komische bleibt hier, gut aristotelisch, eine "fundamentale Harmlosigkeit" (Lohse 2001: 38).
- 2 Ich sympathisiere bei dieser Positionierung mit Klaus Heinrich (1986), ohne dessen Erkundung des Katastrophischen im Lachen direkt zu folgen.
- 3 Mit der Genrebezeichnung "drame bourgeois" wurde das Stück nicht nur bei der Erstaufführung versehen, sondern auch bei der Erstauflage des Textes im Jahr 1929. In späteren Editionen fehlt dieser Gattungshinweis zumeist.
- 4 Eine gut dokumentierte Kontextualisierung des Stückes leistet die Monographie von Peter Read (2000). Apollinaires Behauptung, das Stück sei ein Jugendwerk, ist wohl nur *cum grano salis* richtig. 1903 mag schon eine Ausgangs- und Grundidee existiert haben, die erhaltenen Manuskriptskizzen und Varianten zum Stück zeigen jedoch, daß an einer konkreten sprachlichen und szenischen Ausarbeitung erst in der Kriegszeit mit Blick auf die bevorstehende Aufführung gearbeitet wurde und daß dabei noch erhebliche Veränderungen

- stattfanden. Weitere Detailveränderungen nahm Apollinaire dann nach der Erstaufführung des Stückes vor. Cf. das entsprechende Kapitel bei Read, 121-131.
- 5 "Je te le dis André Billy que cette guerre/ C'est Obus-Roi/ Beaucoup plus tragique qu'Ubu mais qui n'est guère/ Billy crois-moi/ Moins burlesque ô mon vieux crois-moi c'est très comique" (Apollinaire 1965: 773). Von der freundschaftlichen Verbindung Jarrys zu Apollinaire, den er 1903 persönlich kennenlernte, zeugt beispielsweise folgende persönliche Buchwidmung in einem Exemplar von *Minutes de sable mémorial*: "À Guillaume Apollinaire *hérésiarque et enchanteur pourrissant*, son admirateur et son ami Alfred Jarry" (zit. in Read: 56).
 - 6 SIC 12, Dezember 1916. Zit. nach dem Faksimilenachdruck der Zeitschrift, Paris 1973, 90. Das Gedicht ist im Original von dem für die Proklamationen der Zeitschrift charakteristischen Einsatz unterschiedlicher Typographien geprägt.
 - 7 Unabhängig von der Frage, ob Bates' Ideologiekritik zutrifft, wird man als Philologe nicht damit zufrieden sein können, daß er sie schlicht verkündet, anstatt sie auf einer entsprechenden überprüfbaren Quellenarbeit basieren zu lassen und sich wenigstens ansatzweise mit der Forschung auseinanderzusetzen. Hinweise auf Sekundärliteratur sucht man in seiner Studie vergebens, mit Ausnahme eines vom Autor selbst verfaßten *Petit glossaire des mots libre d'Apollinaire* (Sewanee 1975), das in deutschen Bibliotheken allerdings nicht aufzufinden war.
 - 8 Im Rahmen dieses Artikels muß auf eine Handlungssynopse des Stückes verzichtet werden. Ich verweise dazu auf die Darstellung von Jürgen Grimm (1982: 79 ff).
 - 9 "J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les Français comme Aristophane composait ses comédies pour les Athéniens" (867). Schon in einem Interview mit Gaston Picard einen Tag nach der Aufführung des Stückes hatte Apollinaire den Hinweis auf Aristophanes gegeben: "Je dis à Apollinaire que je préférais ses poèmes si merveilleusement émouvants, aux *Mamelles de Tirésias*. Il me répondit : 'Aristophane écrivait pour les Athéniens. J'ai écrit pour les Français. Si je ne vous secoue pas un peu, avec une pièce comme celle-là, si je ne vous tire pas de l'ornière, qui donc vous sauvera ?'". Gaston Picard : "La Première des Mamelles de Tirésias", in: *Gazette des Lettres*, 31.5.1947, zit. nach Read, 203.
 - 10 Zu denken ist dabei etwa an die Formen des *Poème simultané* oder des *poème bruitiste*, wie sie seit Frühjahr 1916 im Cabaret Voltaire aufgeführt wurden. Als konkretes Beispiel sei *L'admiral cherche une maison à louer* genannt, das simultan in drei unterschiedlichen Sprachen verlesen und zusätzlich von Trommel- und Pfeifenlärm begleitet wurde und damit von den Zuhörer wohl nur mehr als reines, undifferenziertes Rauschen wahrgenommen werden konnte. Ein Abdruck des im März 1916 aufgeführten Gedichtes erschien in der Zeitschrift *Cabaret Voltaire*, Zürich, Juni 1916, 6-9.
 - 11 Zum distanzierten Verhältnis Apollinaires dem destruktiven und pathetischen Avantgardegestus des Futurismus gegenüber vgl. auch den Beitrag von Paul Geyer in diesem Band. Zur Entstehungsgeschichte des Manifestes und dem Verhältnis zwischen Apollinaire und Marinetti außerdem Barbara Meazzi 1997.
 - 12 Schon einige zeitgenössische Interpreten haben im Schluß des Stückes eine 'reaktionäre' Botschaft vermutet, so z. B. Guillot de Saix, der in seiner Besprechung resümiert: "Elle reprendra sa robe et ses mamelles. Et l'homme à nouveau portera la culotte. Au fond, Guillaume Apollinaire est traditionaliste et sous l'apparent désordre des idées, sous sa fantaisie tintamarresque, clownesque, guignolesque, il demande le retour à l'ordre", zit. nach Read, 175f. Ich selbst folge eher der Auffassung Reads, der dem Stück einen durchaus transgressiven Umgang mit tradierten Genderkonzeptionen bescheinigt.
 - 13 Der anthropologischen Spieltheorie Roger Caillois' folgend, lassen sich *Agon* (Wettkampf) und *Alea* (Zufall) neben *Ilinx* (Rausch) und *Mimikry* (Maskerade) als Grundformen des Spielens bezeichnen, wobei den Verfahren von Wettkampf und Zufall grundsätzlich gemeinsam ist, daß sie den Bezug zu einem fest vorgegebenen Spielrahmen benötigen, um sich entfalten zu können. Cf. Caillois 1967: 45-91. Apollinaires Wechsel der Spielform zeugt dabei auch von seiner endgültigen Abwendung vom Futurismus, der in seinem Kriegstheater ganz auf die Inszenierung des Konflikthaften setzte.
 - 14 In der Manuskriptfassung stand der Vortrag, der in gedruckter Version im *Mercure de France* unter dem Titel *L'esprit nouveau et les poètes* erschien, bezeichnenderweise noch unter dem Motto "De la victoire il naît un esprit nouveau". Zur Konferenz und den unterschiedlichen Fassungen des Textes vgl. Margareth Wijk 1982.
Die Apologie des Spielerischen blieb dabei nicht Apollinaires letztes Wort. *Couleur du temps*, das wenige Tage nach dem Tod des Dichters am 24.11.1918 zur Uraufführung kam, endet ungleich pessimistischer in einem allgemeinen Mord einer Gruppe von Personen, die zur Gründung einer neuen Gesellschaft auf den Südpol geflüchtet sind.
 - 15 Vaché soll während der Pause zwischen den beiden Akten einen Revolver gezogen und das Publikum bedroht haben. Breton gab in den *Entretiens* folgende Schilderung des Vorfalles: "La pièce avait commencé avec un retard de près de deux heures sur l'horaire. Assez décevante par elle-même, elle était en outre médiocrement interprétée et les spectateurs, déjà énervés par l'attente, avaient accueilli le premier acte par des clameurs. Une recrudescence de l'agitation en un point précis de l'orchestre ne tarda pas pour moi à s'expliquer : c'était Jacques Vaché qui venait d'entrer, en uniforme d'officier anglais : pour se mettre

immédiatement au diapason, il avait dégainé son revolver et paraissait d'humeur de s'en servir. Je le calmai de mon mieux et réussis à lui faire endurer, non sans grande impatience, la fin de la représentation. Jamais comme ce soir-là je n'avais encore mesuré la profondeur du fossé qui allait séparer la nouvelle génération de celle qui la précédait. Vaché, qu'exaspéraient en l'occurrence autant le ton lyrique assez bon marché de la pièce que le ressassage cubiste des décors et des costumes, Vaché en posture de défi devant le public à la fois blasé et frelaté de ces sortes de manifestations, fait, à ce moment, figure de révélateur. Entre les deux mondes de pensée qui entrent ici en opposition, encore quelques années, trois ou quatre, et la rupture sera consommée" (Breton 1999: 441).

- 16 "Les Mamelles de Tirésias m'ont paru une pièce de bonne humeur où j'ai trouvé soulageant de rire sans arrière-pensée. Je sais qu'Apollinaire tient le secret d'une gaieté moderne, à la fois plus profonde et tragique, et que c'est volontairement qu'il ne l'a pas engendrée" (André Breton 1988a: 203).
- 17 Breton mußte sich dabei heftig um die von Apollinaire hinterlassene Marke streiten, als er nach seiner dadaistischen Phase 1924 eine eigene Avantgardebewegung gründete. Mit Ivan Goll, der eine Zeitschrift mit dem Titel *Surréalisme* plante, und Paul Dermée, der seine Zeitschrift *Interventions* als *Interventions surréalistes* zu einem internationalen Avantgarde-Forum ausweiten wollte, mußte er sich gegen zwei direkte Konkurrenten durchsetzen. Zu diesen Auseinandersetzungen vgl. Michel Décaudin 1974. Apollinaire selbst hatte die Bezeichnung "Surrealismus" bereits als Label mit Abgrenzungsfunktion gegenüber anderen Avantgardeströmungen eingesetzt. Es ist jedenfalls auffällig, daß er *Les Mamelles* erst nach der Auseinandersetzung mit den kubistischen Malern, die mit heftiger Ablehnung darauf reagiert hatten, als "drame surréaliste" bezeichnete. Zur Kontroverse mit den Kubisten vgl. Read: 203-218
- 18 Vitrac's problematische "passage surréaliste" ist ausführlich bei Henri Béhar (1966: 90-130) dargestellt, dessen Pionierstudie nach wie vor grundlegend für jede Beschäftigung mit dem Autor und seinem Werk ist.
- 19 Der Verweis auf Kleists Lustspiel *Der zerbrochene Krug* an dieser Stelle ist fast schon obligatorisch und längst ein Topos der Forschung.
- 20 "Eh bien, madame, si un auteur dramatique s'était servi de ce stratagème pour vous faire apparaître ici, et, à ce moment, on eût crié à l'invraisemblance" (II.5, 102).
- 21 Damit möchte ich mich nicht pauschal gegen Versuche wie den von Jürgen Grimm (1977) wenden, in Vitrac einen Vorläufer des absurden Theaters zu sehen. Allerdings leuchtet mir im Falle der Figur Ida Mortemarts nicht ein, warum es sich um eine Nivellierung des Zufallsprinzips handeln soll (Grimm 1977: 48). Vielmehr scheint sie allegorisch konzipiert im Sinne Walter Benjamins, der in seiner Abhandlung zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Allegorie bekanntlich als ein Schema zerstörerischer Verwandlung gefaßt hat. Mit Ida Mortemart wird intentionaler Sinn nicht ins Absurde getrieben, sondern durchbrochen, um auf eine 'andere', nicht historisch zu erfassende Sinnesebene wechseln zu können.
- 22 Diese Inkongruenz ist vom Autor ausdrücklich in der Figurenrede Idas festgeschrieben, die sich als "belle" bezeichnet (104). Wie dieser Kontrast konkret visualisiert wird, entscheidet sich natürlich in jeder Inszenierung neu.
- 23 Zumindest maß sich Victor diese Züge selbst an, wenn er nach einem kurzen Monolog mit nach oben gerichtetem Finger den Raum verläßt ("Il sort le doigt levé", 137) und damit einen Gestus vollführt, der zum festen ikonographischen Bestand der Heiligendarstellungen gehört.
- 24 "Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair son en jeu" formulierte in diesem Sinne Artaud (1961a: 14).
- 25 Diesen Hinweis entnahm ich dem Kommentar von Marie-Claude Hubert in der von mir benutzten Ausgabe des Stücks (196) und verifizierte ihn mit Hilfe eines aktuellen (bretonischen) Festtagskalenders.
- 26 Dies zeigt etwa Vitrac's Aufsatz aus Anlaß des 5. Todestages Apollinaires (Vitrac 1974).

Literaturverzeichnis

Åke Heed, Sven

1983

Le Coco du Dada. Victor ou les Enfants au pouvoir de Roger Vitrac: texte et représentation.

Lund: CWK Gleerup.

Apollinaire, Guillaume

1965

Œuvres poétiques. Hg. von Marcel Adema/ Michel Décaudin. Paris: Gallimard.

1966

Œuvres complètes. Bd. III, hg. von Michel Décaudin. Paris: André Balland et Jacques Lecat.

Aristoteles

1982

Poetik. Griechisch-deutsche Ausgabe. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.

Artaud, Antonin

1925

”Lettre aux recteurs des universités européennes”. In: *La Révolution surréaliste* 3, 15.4.1925, 11.

1961a

”Le Théâtre Alfred Jarry” (1926). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard, 11-14.

1961b

”Le théâtre Alfred Jarry en l’hostilité publique”. In: ebd., 35-70.

1961c

”Lettre à Ida Mortemart alias Domenica”. In: ebd., 71-73

Asholt, Wolfgang/ Fähnders, Walter (Hg.)

1995

Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde. Stuttgart: Metzler.

Bacholle, Michèle

1997

”Roger Vitrac: Victor ou le chevalier messianique”. In: *Romanic Review* 88, 305-313.

Bates, Scott

1983

”Erotic Propaganda in Apollinaire’s ‘Les Mamelles de Tiresias’”. In: *French Literature Series* 10, 32-41.

Baudelaire, Charles

1923

”De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques (1855)”. In: *Œuvres complètes*. Hg. C. Pichois. Paris: Editions Louis Conard. Bd. 2, 371-396.

Béhar, Henri

1966

Un réprouvé du surréalisme. Paris: A.G.Nizet.

Breton, André

1988a

”Guillaume Apollinaire”. In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard, 203-215

1988b

”Second Manifest du Surréalisme”. In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, hg. von Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard, 775-833.

1999

”Entretiens 1913-1952”. In: *Œuvres complètes*. Bd.3, hg. von Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1999

Caillois, Roger

1967

Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige. Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

Cornille, Jean-Luis

2000

Apollinaire et Cie. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Décaudin, Michel

1974

”Autour du premier manifeste”. In: Jannini, P. A. (Hg.): *Surréalisme/Surrealismo*, Roma, 29-47.

Grimm, Jürgen

1977

Roger Vitrac: Ein Vorläufer des Theaters des Absurden. München: Fink.

1982

Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930. München: Beck.

Heinrich, Klaus

1986

”’Theorie’ des Lachens”. In: Kamper, Dietmar/ Wulf, Christoph (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln: Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt/ M.: Syndikat, 17-38.

Lohse, Rolf

2001

”Pour lire sous la douche“. *Das Komische in den Werken des Humoristen Pierre Henri Cami*. Bonn: Romanistischer Verlag.

Meazzi, Barbara

1997

”Le manifeste de l’antitradition futuriste: Apollinaire et le Futurisme” In: *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*. 17^e colloque Apollinaire Stavelot 30 août – 2 septembre 1995, Roma: Bulzoni, 139-167.

Pavlovic, Mihailo

1969

”La repopulation et *Les Mamelles de Tirésias*”, in: *Revue des lettres modernes* 166-169 [= Reihe Guillaume Apollinaire 6], 133-150.

Platon
1988

Das Gastmahl (Symposion). In: *Sämtliche Dialoge*, hg. von Otto Apelt, Bd. III, Hamburg: Felix Meiner.

Plocher, Hanspeter
1981

”Der verlorene Vater. Roger Vitrac’s ‘Victor ou les Enfants au pouvoir’ (1928) als Parodie des Ersten Surrealistischen Manifests”. In: *Romanistisches Jahrbuch* 32, 117-132.

Read, Peter
2000

Apollinaire et les Mamelles de Tirésias. La revanche d’Éros. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Reik, Theodor
1929

Lust und Leid im Witz. Sechs psychoanalytische Studien. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Schwind, Klaus
2001

”Komisch”. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler. Bd. 3, 332-384.

Vinken, Barbara
2000

”Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis Mafarka”. In: Asholt, Wolfgang/ Fähnders, Walter (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/ Atlanta [=AvantGarde Critical Studies 14], 183-204.

Vitrac, Roger
1974

”Le Théâtre d’Apollinaire” (1923). In: *Champ de Bataille*. Précédé de ‘Une poétique de combat’ par Jean-Pierre Han, Paris: Rougerie, 79-83.

2000

Victor ou les enfants au pouvoir. Hg. Marie-Claude Hubert. Paris: Gallimard.

Warning, Rainer
1975

”Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel Molière und Marivaux)”. In: Weinrich, Harald (Hg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink, 341-366.

Wijk, Margareth
1982

Guillaume Apollinaire et l’esprit nouveau. Lund: Gleerup.