



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 34

Franz Anton Cramer

Der unmögliche Körper

Etienne Decroux
und die Suche nach dem theatralen Leib

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2001



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Cramer, Franz Anton:

Der unmögliche Körper: Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib / Franz Anton Cramer. – Tübingen: Niemeyer, 2001
(Theatron; Bd. 34)

ISBN 3-484-66034-1 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

Vorbemerkung

Que M. Gérard Lebreton me veuille permettre de lui dédier cet ouvrage
auquel il a contribué sans le savoir il y a bien de temps.

Keine akademische Arbeit kann entstehen ohne die moralische oder materielle, jedenfalls aber tatkräftige Unterstützung anderer. All den Personen und Institutionen, die zum Gelingen dieser Arbeit (auch in ihrer publizierten Form) beigetragen haben, gilt an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank: Herrn Prof. Dr. Arno Paul vom Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin für die Offenheit gegenüber einem Thema, das erst im Laufe der Zeit Gestalt annahm; dem Land Berlin, vertreten durch die Freie Universität Berlin, für die großzügige Gewährung eines Promotionsstipendiums; Frau Inneke Austen und dem Theaterinstitut Nederland, Amsterdam, für die hervorragende und effiziente Unterstützung bei meinen Archivrecherchen; der Bibliothèque de l'Arsenal sowie der Bibliothèque Gaston Baty, beide Paris, für die Hilfe beim Beschaffen seltener Quellen; Herrn Thomas Leabhart vom Pomona College, Ca., der mir Manuskripte und Literatur zur Verfügung stellte; dem Mime Centrum Berlin für die Öffnung seines Videoarchivs; den Herausgebern der Reihe Theatron sowie dem Max Niemeyer Verlag, Tübingen, für die Annahme zur leider nicht ganz unkomplizierten Publikation; meinen Freunden, die Teile des Manuskriptes gelesen und immer wieder kritisch kommentiert haben sowie Frau Maria Stadler-Fiawoo, München, ohne deren Einsatz eine Drucklegung überhaupt nicht mehr zustande gekommen wäre. Schließlich gebührt ein besonderer Dank Frau Magdalena Pietruska vom Institutet för Scenkonst, Stockholm, für wertvolle Hinweise sowie die großzügige Erlaubnis, Photomaterialien aus dem Nachlaß des Institutsgründers Ingemar Lindh zu veröffentlichen.

Die Arbeit wurde in ihren wesentlichen Teilen 1997 abgeschlossen. Da sich die Veröffentlichung hingezogen hat, sind insbesondere im dritten Teil einige seither erschienene wichtige Literaturtitel und konzeptionell einschlägige Bühnenproduktionen unberücksichtigt. Die Ausführungen zu Biographie und Werk von Etienne Decroux dagegen unterliegen einer solchen Einschränkung nicht. Hier ist die Materiallage weitgehend unverändert geblieben.

Berlin, im Herbst 2000

Franz Anton Cramer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
TEIL I Mime corporel zwischen Geschichte und Biographie, Bühne und Theorie	5
1. Wider die Pantomime: Begriffsklärung	6
2. Grundzüge des <i>mime corporel</i>	11
2.1. <i>Mime corporel</i> als Technik	12
2.1.1. Im Inneren des Körpers	13
2.1.2. Der Körper im Raum	19
2.2. <i>Mime corporel</i> als Darstellung	21
2.2.1. Szenik	22
2.2.2. Gestaltung	24
2.3. Zusammenfassung	26
3. <i>Mime corporel</i> und Decroux: eine Geschichte des Scheiterns	29
3.1. Jean-Louis Barrault	33
3.2. Gaston Baty	36
3.2.1. Das reine Theater	37
3.3. Edward Gordon Craig	39
3.4. Marcel Marceau	43
3.5. Ins Ausland	46
3.6. Im Keller	48
4. Zusammenfassung	50
TEIL II Über Mime sprechen – <i>Paroles sur le mime</i>	51
5. Zur Quellenlage	53
5.1. Editorischer Kontext	54
5.2. Textcorpus	56
5.2.1. Struktur	56
5.2.2. Andere Quellen	57
6. Vom Leib zum Werk: Decroux-Lektüren	59
6.1. Das Paradox des Körpers nach Decroux	60

6.2.	Bewegung, Größe und Wahrheit: Die Überwindung des Leibes im Geiste der Technik	65
6.3.	Das verschwundene Referential	69
6.4.	Abbildung: Mime als Mimesis	72
6.4.1.	Ethos der Arbeit, Pathos der Kunst	72
6.4.2.	Bewegung zum Stillstand: Der Akteur als Skulptur	78
6.4.3.	Gewalt und Schmerz	81
6.5.	Der spurlose Schauspieler	86

**TEIL III Im Schatten der Bühne: Decroux' Scheitern
als theaterwissenschaftliches Lehrstück 91**

7.	Rezeption	92
7.1.	Überblick	92
7.2.	Die Stimme der Wissenschaft	92
7.3.	Decroux und die Avantgarde(n)	98
8.	Hintergrund: Die Bannung von Körper und Sprache	100
8.1.	Sprachkörper	100
8.2.	Verkörperlichung der Sprache	103
8.3.	Weder Sprache noch Körper	104
9.	Körperbild und Eigensinn	109
9.1.	Theatralität des Körpers	111
9.1.1.	Gesten	113
9.1.2.	Der zerlegte Körper	114
9.2.	Ikonographie	117
9.3.	Das geleugnete Andere	119
9.4.	Die Krise der Dichotomien	122
9.5.	Offenheit	125
9.6.	Decroux' paradigmatisches Scheitern	128

Schlußbemerkung 131

Quellen und Literatur 133

1.	AV-Dokumente und Archivmaterialien	133
2.	Interviews mit Decroux	134
3.	Verzeichnis der publizierten Schriften Decroux'	134
4.	Literaturverzeichnis	134

Abbildungen 141

Einleitung

»... und es ist stadtkundig, daß sie, weil sie aufgehört hatte, zur schönen *Natur* zu gehören, sich unter die Werke der schönen *Künste* warf und sich aus einem Modell durch Schminke in ein *Gemälde* veredelte, durch Pantomime in eine *Aktrice*, durch Ohnmachten in eine *Statue*.«

Jean Paul, *Die unsichtbare Loge*

»In unserer Gesellschaft bezeichnet Theater etwas so Weites und Unbestimmtes, daß unter diesem Namen die unterschiedlichsten Dinge verstanden werden. Zuweilen reicht es schon, wenn jemand etwas sagt und sich dazu bewegt.« (Barba 1985: 93). Was der Theateranthropologe und Regisseur Eugenio Barba hier nüchtern für die Theaterszene konstatiert hat – die Ungebundenheit szenischer Formen –, ließe sich heute noch erweitern: Zuweilen reicht es auch, daß jemand nichts sagt und sich statt dessen nur bewegt. Und sogar, daß jemand weder etwas sagt noch sich bewegt. Das Theater scheint immer weniger Verbindlichkeiten zu kennen. Eines aber bleibt, auch bei Barba, unbenommen: *Jemand*, der Schauspieler, der Akteur, der Performer. Was auch immer er tut oder unterläßt, in ihm, in seinem Körper treffen sich zwei grundlegende Bereiche des Theaters: die materielle Erscheinung und die künstlerische Überformung, Schauwert und Symbolik.

Das szenische Verhältnis von körperlicher Dynamik und diskursivem Sinn, von Leiblichkeit und Fiktionalität ist analytisch wie methodisch schwer zu fassen. Darstellende Kunst ist eine unstete Bewegung zwischen beiden Polen, eine historisch je spezifisch ausgeprägte Vermittlung zwischen Leib und Werk des Schauspielers. Die daraus entstehende formale Offenheit des Theaters ist eine der zentralen Herausforderungen an die Theaterwissenschaft: Die ästhetischen Produkte der Bühne müssen in ihrer unmittelbaren Eigenart erfaßt und in ihrer übergreifenden Bedeutsamkeit verstanden werden. Dem Versuch der Hervorbringung von Sinn, der gesteuerten Vermittlung zwischen den Bereichen des Leiblichen und des Semantischen, steht in der Reflexion die Suche nach Sinngesetzen gegenüber.

Dieses schwierige Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit des Körperlichen durchzieht seit je die Entwicklung des Theaters. Es bildet auch den Mittelpunkt im Lebenswerk des französischen Schauspieltheoretikers, Pädagogen und Theatermenschen Etienne Decroux (1898–1991). In seinem fast 65 Jahre währenden Schaffen bemühte er sich darum, die körperlichen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten des Schauspielers zu systematisieren und in ein verbindliches Regelwerk zu gießen. Er entwickelte den *mime corporel*, eine körperliche Bewegungslehre, die sich von den ästhetischen Prämissen des Sprechschauspiels ebenso wie vom Tanz oder der Pantomime abgrenzte und als eigenständige Bühnenkunst behaupten wollte. Mit dem von ihm begründeten Darstellungsstil des *mime corporel* wandte er sich den komplizierten Abbildungsverhältnissen der Darstellenden Künste zu, deren ästhetischen, werkhaften Hervorbringungen stets das Leibliche eingeschrieben bleibt.

Doch ist Decroux zugleich in jedem Sinn ein Solitär in der Theaterlandschaft. Aus dem Umfeld des *Théâtre du Vieux-Colombier* und des *Cartel des Quatre* hervorgegangen sowie geprägt von den Manifesten Edward Gordon Craigs, suchte Decroux nach einer künstlerischen Reform des Theaters. Doch mit seiner fast wahnhaften Bündelung des Blickes und der Kräfte auf die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Schauspielers geriet er schon früh in Differenz zum allgemeinen Theaterbetrieb. Er fand kaum breite Anerkennung und ist – im Gegensatz zu anderen radikalen Theaterschaffenden dieses Jahrhunderts wie etwa Meyerhold, Artaud, Grotowski oder Lecoq – vor allem in Deutschland bis heute nur einem Fachpublikum bekannt. Für diesen Umstand ist allerdings Decroux zu großem Teil selbst verantwortlich, denn er ließ keine Maßnahme aus, um sich und den *mime corporel* ›unmöglich‹ zu machen. Zwar lebte er von seinem Schauspielberuf und später von seiner Lehrtätigkeit, überwarf sich aber regelmäßig mit seinen Lehrern, Mitarbeitern und Schülern, zu denen Jean-Louis Barrault und Marcel Marceau zählen. Aus dem Theaterleben zog er sich nahezu vollständig zurück, um sich ausschließlich mimischer ›Grundlagenforschung‹ zu widmen. Zwischen 1945 und 1962 reiste er als Lehrer und Missionar des *mime corporel* durch die Welt, um dann den Rest seines Lebens sein Geburts- und Wohnhaus bei Paris praktisch nicht mehr zu verlassen. Er beklagte allenthalben mangelnde Loyalität und bevormundete doch jedermann, der ihm über den Weg lief.

Ob in seinem darstellerischen Werk, seinen Schriften oder seiner Biographie: Immer herrscht eine eigentümliche Spannung zwischen Mitteilungsdrang und Verschlüsselung, zwischen Pamphlet und Meditation, zwischen Mißtrauen und Emphase. Decroux war besessener Schöpfer und grämlicher Nörgler, er verfügte über beeindruckende Eloquenz und verwickelte sich zugleich in höchst aporetische Theoriegebäude, er verkörpert einen geradezu kartesischen Anspruch des Rationalen ebenso wie gewaltige, doch immer wieder ins Leere laufende revolutionäre Energie. Kurz, Etienne Decroux ist, wo nicht ein Rätsel, so zumindest eine Gestalt, die schon in ihrer Widerständigkeit und Selbstinszenierung Neugierde weckt.

Das gilt auch und in noch weit stärkerem Maße für Decroux' theoretisches Werk. In seinen Schriften sind ästhetische Positionen formuliert, die sich heute, im Lichte einer Konstellation aus Krise des Theaters und Versuchen einer Neubestimmung und ästhetischen Selbstvergewisserung der Darstellenden Künste, statt als zwanghafte Fixierung auf eine letztlich defizitäre Stilfigur als visionäre Vorwegnahme aktueller Diskussionen lesen lassen. Was Decroux in idiosynkratischer Besessenheit für die Darstellenden Künste versuchte – das Ungebundene theateraler Praxis in einem hieratischen System körperlicher Bewegungsgestalt zu bannen –, gewinnt am Ende des 20. Jahrhunderts an Prägnanz, und zwar in dem Maße, wie das Körperliche der Kultur auf den Bühnen ein letztes Refugium zu finden scheint. Zwar muß festgestellt werden – und dies ist möglicherweise das erstaunlichste Ergebnis einer Beschäftigung mit Decroux –, daß er niemals selbst diese thematischen Positionen konstruktiv umzusetzen vermochte. In ihrer Problemorientierung jedoch, d. h. in ihrem spezifischen Blick auf den Schauspieler in seiner Ambivalenz zwischen Leib und Werk, sind sie hochaktuell.

Ob im Umkreis der Medien-Theorie(n), der Tanz- oder der Theaterwissenschaft: Die Bedeutung von Rolle und Funktion des Körpers und seiner spezifischen Wirkungsmacht als gemeinsames Paradigma der Darstellenden Künste tritt in allen Ar-

ten neuer und neuester Diskussion transversaler Theaterkonzeptionen immer dränger zutage. Sich mit dieser Wirkungsmacht durch einen erweiterten, neuen Blick auf die leibliche Präsenz auf der Bühne und ihre spezifische Funktion für theatrale Kommunikation näher zu beschäftigen, stellt daher ein Desiderat der theaterwissenschaftlichen Forschung dar. Decroux' *mime corporel* und das exemplarische Scheitern seines Projektes bieten für diese Auseinandersetzung exzellentes Material.

Anlage der Untersuchung

Vor diesem Hintergrund soll Decroux' Oeuvre kritisch aufgearbeitet und vom gängigen Verdikt »des genialen Unsinn« befreit werden. Sein Werk ist zu beschreiben und auszuwerten, seine Schriften, die bis heute nicht in deutscher Übersetzung vorliegen und bislang kaum eingehend untersucht wurden, sind einer kritischen Lektüre zu unterziehen und in eine erweiterte theaterwissenschaftliche Perspektive einzuordnen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Der erste widmet sich anhand der in Archiven zugänglichen Text- und AV-Materialien zu Decroux' Biographie und künstlerischen Prämissen zunächst den technischen Grundlagen des *mime corporel* und dem biographischen/theaterhistorischen Kontext seiner Entstehung.

Im zweiten Teil wird versucht, das Widersprüchliche in Decroux' Einlassungen aus seinen Schriften herauszuarbeiten und daraus dessen radikale und auch radikal verhindernde Theoriebildung nachzuzeichnen und Decroux' theaterpraktisches Scheitern als verzwickte Einlösung seiner Theoriebemühungen zu benennen.

Im dritten Teil wird Decroux' zielstrebiges Scheitern als modellhaft für eine bestimmte Richtung der Körperarbeit in diesem Jahrhundert untersucht. In einen theaterwissenschaftlichen Bezugsrahmen gestellt, der sich aus dem Kontext aktueller Diskussionen um das Körperliche des Theaters im Bereich der Theateranthropologie, Aufführungsanalyse und Tanzwissenschaft ergibt, soll anhand des *mime corporel* die klassische Aufteilung theaterwissenschaftlicher Analyse kritisch hinterfragt werden, die vom authentischen Leib einerseits, dem szenisch stilisierten (Rollen-) Körper andererseits ausgeht. Dabei bleibt die Frage nach dem künstlerischen Bildwert des Körpers und dem darin eingepägten, natürlichen Eigensinn des Leibes offen. Es zeigt sich, gerade im Vergleich zwischen Decroux' hieratischem System und neueren Ansätzen der Darstellenden Künste, daß weder die von Decroux gesuchte vollkommen neutrale, rein instrumentelle Auffassung vom Körper, der sich im theatralen Werk transzendiert, noch die etwa vom Tanz postulierte, vermeintlich rein somatische Sinnhaftigkeit des Leibes im energetischen Bewegungsprozeß dem »Problem Körper« gerecht werden kann. Daß Etienne Decroux dieses Problem in besonders radikaler Weise aufgeworfen, daß er sich ihm so unnachgiebig gestellt hat, darin liegt jenseits der bloßen historischen Anekdote Decroux' Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Darstellenden Künste dieses Jahrhunderts.

Die Beschäftigung mit dem Werk von Etienne Decroux begegnet zwei methodischen Schwierigkeiten. Zum einen stellt sich das Problem der Beschreibung. Denn wenn Decroux mit dem *mime corporel* eine letztlich unmögliche Bühnenkunstform gesucht hat, die sich nicht oder nur im Scheitern verwirklichen ließ und deren Ergebnisse er selbst in der Regel als unfertig und vorläufig betrachtete: Darf man dieses nicht-existente Bühnenkunstwerk dann durch »objektivierende« Beschreibung ins Leben rufen? Kann man es überhaupt? Wo aber solche Versuche – auch in vorliegender Arbeit – dennoch vorgenommen werden, bleibt das Ergebnis spröde und von dürftigem Erkenntnisgewinn. *Mime corporel* ist eben im wesentlichen als abstrakte Bewegungslehre entworfen worden, die sich zwar sozusagen gymnastisch darstellen, aber kaum als Sinnganzes plastisch erfassen läßt. Die beschreibende Analyse szenischer Aufführungen im Stile des *mime corporel* ist daher nur in sehr begrenztem Umfang Gegenstand vorliegender Arbeit.

Die zweite Schwierigkeit, die eine Beschäftigung mit Decroux leicht ins Spekulative ableiten zu lassen droht, liegt in den kulturhistorischen Bezügen und diskursiven Anspielungen innerhalb von Decroux' Schriften. Je genauer man liest, desto mehr meint man Spuren und Reminiszenzen anderer Autoren und Theoriegebäude erahnen zu können. Die Assoziations-Palette reicht von Diderot über Kant und Nietzsche (ich danke Herrn Prof. Peter Brockmeier für wertvolle Hinweise) bis zu Appia, dem Bauhaus, Valéry, Duchamp (dessen Vortrag »Der kreative Akt« bei Decroux fast wortgleich auftaucht, wie Thomas Plischke in seiner facettenreichen Produktion *Events for Television* [1999] gezeigt hat), und Camus. Unmittelbar und eindeutig belegen läßt sich solches aber nicht. Sollte Decroux tatsächlich diese und andere Autoren gelesen und verarbeitet haben, so gibt er jedenfalls nirgends auch nur den kleinsten Hinweis darauf. Man könnte daher ebensogut vermuten, daß er sich derartige Theoreme gleichsam neu erfunden hat, daß sie sich an der Prägnanz seines Themas entzündet haben. An einigen Stellen weise ich auf solche möglichen Anknüpfungspunkte hin; solange, bis sich entsprechende Vermutungen stützen lassen, habe ich es jedoch vorgezogen, mich strikt auf eine textimmanente Lektüre von Decroux' Schriften zu beschränken. Sie bietet genug Stoff zur Auseinandersetzung.

TEIL I *Mime corporel* zwischen Geschichte und Biographie, Bühne und Theorie

Über 60 Jahre lang hat Etienne Decroux an der Grundlegung und Verfeinerung des *mime corporel* gearbeitet. Als rettende Alternative zu einem vermeintlich dem Text verfallenen Theater konzipierte Decroux das System des *mime corporel* als Bewegungslehre und eigenständige Darstellende Kunstform, die jenseits von Fabel, Erzählung oder Rollenpsychologie den Körper als Material bestimmt und dessen plastische Möglichkeiten im Sinne der »bewegten Statue« (*statuaire mobile*) zu definieren versucht. Handlungs- und Erzähldramaturgie galten demgegenüber als vernachlässigenswert, ja abträglich. Insofern handelt es sich beim *mime corporel* nicht um eine Schauspielmethode im Sinne der bruchlosen Verkörperungslehren etwa in der Tradition Stanislawskis oder Strasbergs. Wo diese die kennzeichnende Paradoxie der Schauspielkunst – Vermittlung zwischen der realen Individualität des Darstellers mit der fiktionalen Individualität des Dargestellten – über psychologische Entäußerung, Rollenmimikry und in letzter Konsequenz Realismus zu meistern versuchen, will *mime corporel* einen anderen Weg gehen. Nicht der Schauspieler als Medium einer mehr oder weniger konsistenten Fiktion, ja nicht einmal eine Fiktion soll gezeigt werden.

Decroux' Lehre thematisiert statt dessen gerade jenen Zusammenhang zwischen materieller Erscheinung und künstlerischer Überformung, der – noch vor jeder Erzählhaltung – den Status des Körpers auf der Bühne ausmacht. Diese Fragestellung und dieses Anliegen bildeten von Anfang an den Kern von Decroux' Schaffen. Die daraus hervorgegangenen technischen Ergebnisse des *mime corporel* müssen in ihrer Analytik des menschlichen Bewegungspotentials und den daraus abgeleiteten Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung als Pionierleistung gelten. Vergleichbare Kodifizierungsarbeit hat im Bereich der westlichen Bühnenkünste allenfalls das klassische Ballett hervorgebracht, allerdings in einer sehr viel längeren Geschichte und entlang ganz anderer Zielsetzungen.

Mit *mime corporel* als Technik theatralen Körpereinsatzes soll es im Prinzip möglich werden, die Darstellungs- und Gestaltungsvorgänge auf der Bühne von der individuellen Erscheinung des Darstellers wie auch von dramatischen Vorgaben abzulösen und den Leib zum vollgültigen und alleinigen Instrument szenischer Gestaltung zu machen.

Ehe die Grundzüge dieser Bewegungslehre näher vorgestellt und kritisch untersucht werden, erscheint es jedoch geboten, jene Traditionslinie vorzustellen, gegen die sich Decroux – neben seiner Gegnerschaft zu einem künstlerisch vermeintlich verkommenen Theaterbetrieb – vor allem richtete: die Pantomime. Die Unterscheidung zwischen *mime corporel* und Pantomime ist in vielen Punkten der einschlägigen Diskussion ebenso unklar wie entscheidend zum Verständnis von Decroux' Œuvre. Auch ist es nützlich, die unpräzise Terminologie zu durchforsten und einen für diese Arbeit einheitlichen Gebrauch festzulegen.

1. Wider die Pantomime: Begriffsklärung

Decroux selbst setzte seine Forschungen zum *mime corporel* dezidiert von einer Tradition ab, die in Frankreich noch bis in die 1920er Jahre lebendig war: die Jahrmarktspantomime. In Frankreich wird mit diesem Begriff ein Genre bezeichnet, das seit dem ausgehenden 18., insbesondere jedoch dem frühen 19. Jahrhundert Teil der Populärkultur war.

Die spezifisch französische Form der Pantomime verdankt ihre Entstehung einer skurrilen historischen Situation. Durch staatliche Privilegienpolitik während und auch noch nach dem Absolutismus sollte den offiziellen, staatlichen Bühnen, insbesondere der »Académie Royale de Musique« (aus der die heutige Oper hervorging) und dem »Théâtre-Français« (bzw. der »Comédie Française«) das wirtschaftliche Überleben gegen die Konkurrenz der Jahrmarkts- und privat betriebenen, nicht subventionierten Unterhaltungstheater gesichert werden. So durften Musik, Gesang und gesprochene Dialoge grundsätzlich nur von den privilegierten Häusern verwendet werden, die jedoch gegen teils hohe Zahlungen dieses Recht an andere Theaterbetriebe verpachten konnten.

Zur Umgehung insbesondere des Sprechverbots und damit letztlich nur als Notbehelf entstanden so zahlreiche neue Bühnengenres. Sie bedienten sich neben aus dem Off gesprochenen oder in Monologform dargebotenen Dialogen zahlreicher Tricks, um dennoch Sprache verwenden zu können. Wo dies durch immer neue Repressalien durch die Behörden, Androhung von Zwangsgeldern und Klagen der großen Häuser verhindert wurde, griff man auf reine Schauwerte, d. h. Zirkensik, Akrobatik und eben gemimte Schauerstückchen und Melodramen zurück. Gelegentlich behalf man sich auch mit gemalten Schildern, auf denen Stichworte oder knappe Dialoge zusammengefaßt waren – ähnlich, wie es 100 Jahre später der Stummfilm praktizierte.¹

Aus dieser Notlage hat sich die bis um 1850 reiche, danach erstarrende, aber immer populäre Kultur der Jahrmarktspantomime mit ihren pittoresken Subformen wie pantomime féérique, pantomime pyrotechnique, pantomime mélodramatique etc. entwickelt.² Durch Jean-Gaspard Debureau (1796–1846)³ am »Théâtre des

¹ Zur französischen Privilegienpolitik des 18. Jahrhunderts als Katalysator für die Entstehung neuer Bühnengenres vgl. Isherwood (1986), Lever (1987: 43ff.) sowie Hillmer (1997).

² Zur Geschichte der Pantomime vgl. das Standardwerk von Hera (1981). In seiner etwas läßlichen, dafür aber farbenfroheren Darstellung bietet Gascar (1980) faksimilierte Programmzettel dieser Zeit. Darin wird etwa »L'Oiseau bleu. Pantomime-Arlequinade-Féerie en 14 tableaux et à grand spectacle, avec changements à vue, trucs, transformations, surprises etc.« (Gascar 1980: 113) angekündigt. Und das »Grand Théâtre des Funambules« verheißt eine »[...] brillante représentation du/SIEGE du CHATEAU/Pantomime militaire et pyrotechnique ornée d'un décor neuf qui représente une montagne; [...] avec marches, fanfares, évolutions militaires et explosion au tableau final.« (ebd. 150)

Funambules« zu mythischen Höhen popularisiert, blieb die Gattung Pantomime bis in die Belle Epoque lebendig. Insbesondere im südlichen Frankreich, namentlich in Marseille wurde Debureaus Erbe gepflegt. Hier arbeiteten Debureau fils, Louis Rouffe, Paul Legrand sowie Séverin Cafféra und entwickelten die Pantomime weiter bis zu jenen Formen, die Decroux als Kind noch kennenlernen sollte.

Allerdings war die Pantomime zu dieser Zeit bereits aus den festen Häusern ausgegliedert und zur international gefragten Variété-Attraktion geworden. Inszenierungen zeichneten sich, wie zu Anfang des Jahrhunderts, durch aufwendige Dekoration und Aufbauten sowie üppige Kostüme aus.⁴ Inbegriff dieser Form der Pantomime ist die Figur des Pierrot mit weitgeschnittenem weißem Kostüm und weißer Maske geworden. Aufgrund des melancholisch-weißen Pierrot hat sich die Bezeichnung *pantomime blanche* eingebürgert. In Marcel Carnés und Jacques Prévert's Film »Les enfants du paradis« (1943/44) wird eine historisch sehr genau recherchierte, poetisierende Rekonstruktion der Blütezeit der weißen Pantomime und ihres Protagonisten Debureau geboten. Sie prägt die heute geläufigen Vorstellungen von diesem Genre.

Eigentlich nur als Notlösung zur Umgehung des Sprechverbots und als Reaktion auf staatliche Lenkungspolitik entstanden, hatte sich in der Folge die Spracherzeugung verselbständigt. Es entstand ein differenziertes Vokabular von Gesten und Bewegungen, in dem eine Vielzahl von Worten und Begriffen, vergleichbar der Taubstummensprache, semantisch festgelegt war. Gebärden und Haltungen waren in ihren Bedeutungen streng kodifiziert und mußten vom Publikum erlernt werden. Auf diese sprachähnliche Strukturierung gestischen Ausdrucks war man durchaus stolz, die Gebärdensprache galt keineswegs als Manko oder billiger Ersatz für die dramatische Sprache. In Wortlosigkeit, Schweigen und Stille wurde vielmehr ein eigenständiger poetischer Wert gesehen. Die Pantomime und deren Hauptfigur Pierrot wurden zu einer Art Chiffre des Subjekts auf der Suche nach universeller künstlerischer Kommunikation.⁵ In seinen äußerst aufschlußreichen Lebenserinnerungen feiert und fordert der letzte große Vertreter dieser Tradition, Séverin Cafféra (gen. »Le mime Séverin«, 1863–1930), als höchstes Ideal pantomimischen Ausdrucks eine »grammaire universelle des gestes-mots«, eine »expression universelle qui est le plus haut idéal de la pantomime«, denn wer sich ihrer bedient, »ser[a] lisible à tous.« (Séverin 1929: 218ff., Herv. i. O.).

Die *pantomime blanche* war für etwa einhundert Jahre eine äußerst populäre Theaterform ganz eigener Prägung, und Decroux hat in seiner Jugend noch Darbietungen in diesem Stil gesehen. Er zählt sie denn auch zu seinen prägenden künstlerischen Erlebnissen – freilich nur als Negativfolie. Decroux lehnte diese Stilrich-

³ Eine ausführliche Biographie dieses legendären Künstlers bietet Svehla (1977). Doch auch zeitgenössische Autoren stilisierten bereits Debureau und die Pantomime zum Inbegriff authentischer, volksnaher Bühnenkunst (vgl. Janin ed. 1981).

⁴ Séverin (1929: 229ff.) berichtet von einem Auftritt in den Folies-Bergères (1900) mit einem Stück namens »La Flamenca«, bei dem u. a. ein Stierkampf als Pantomime, doch lebensecht mit jungen Kampfstieren (allerdings ohne *mise à mort*), auf die Bühne gebracht wurde...

⁵ Diese Entwicklung hat die 1995 in München gezeigte Ausstellung »Pierrot – Melancholie und Maske« nachgezeichnet (vgl. Kellein 1995); zur kulturgeschichtlichen Anwendung des Pierrot-Motivs vgl. auch Storey (1985), Leeker (1995: 150–170) sowie Derrida (1972).

tung gerade aufgrund ihrer sprachähnlichen Struktur vehement ab: Zu schwatzhaft, zu »leicht«, zu sehr fixiert auf Mimik, Gestikulation und Sprachersetzung, weigerte er sich, darin überhaupt eine Kunstform zu sehen:

[...] je vis un Pierrot nous conter sans paroles son amour, son malheur, son crime, son châtement. L'acteur parlant est moins bavard. Cela me déplut. (Decroux 1963: 32)

Gegen die Pantomime setzte Decroux die Forderung nach Entwicklung des *mime corporel* als nicht-figurativer, sprachferner und abstrakter körperlicher Darstellungsweise ohne anekdotischen Unterbau. Seine strikte, fast wütende Abgrenzung gegen dieses Genre taucht immer wieder in seinen Schriften als Verdammung von Gesicht und Armen als Ausdrucksmittel auf. Hierin liegt ein Hauptunterschied zwischen *mime à la Decroux* und *pantomime à la Marceau*, wie später gezeigt wird.

Marcel Marceau nämlich hat um 1950 genau jene Tradition der Jahrmarktspantomime aufgegriffen, mit den Decroux'schen Forschungen verbunden und die weltweite Popularität einer erneuerten und »bereinigten« Form der Pantomime begründet. Den traditionellen Pierrot gestaltete er, auch orientiert an den Arbeiten Charlie Chaplins, zur Figur des Bip um. Je nachdem, ob es sich um solistische oder Ensembleszenen, um Bip-Nummern oder rein lyrische Themen handelt, ist von *pantomime de style*, *pantomime de Bip* bzw. *mimodrame* die Rede. Den Begriff *mimodrame* verwendet anfangs auch Decroux für die von ihm entwickelten Ensembleszenen; später spricht er nur noch lapidar von *numéro*, möglicherweise um sich gegen Marceaus Stil abzugrenzen.

Aus dieser Konfiguration ergibt sich für den französischen Sprachgebrauch eine terminologische Besonderheit: Pantomime kann hier das historische Genre, einen besonderen Stil (meist aber den Marceauschen) und schließlich auch die einzelne szenische Darbietung bezeichnen, nicht jedoch den oder die Darsteller. Sie heißen stets *mime*, ganz gleich, welcher Stilrichtung sie sich verbunden fühlen. So ist Marceau immer *le mime Marceau*, eine Bezeichnung *le pantomime Marceau* gibt es, anders als im Deutschen, wo etwa von dem »großen Pantomimen Marceau« gesprochen wird,⁶ nicht. Ebenso aber nannte sich Decroux *le mime Decroux*. In keinem Fall jedoch kann *mime* im Französischen den Sprechschauspieler bezeichnen, weswegen im deutschen Sprachgebrauch, wo *Mime* als Gattungsbegriff noch üblich ist, immer eine Verwechslung mit der altväterlichen Bezeichnung des Sprechschauspielers droht.

Zusätzlich verwirrt sich die Sachlage hinsichtlich des grammatischen Geschlechts: Französisch ist *pantomime* ein Femininum, *mime* dagegen Maskulinum (wogegen der deutsche Sprachgebrauch sich sträubt). Darüber hinaus hat Jean Dorcy versucht (Dorcy o.J.: 41, Anm. 1), »LE mime« als Gattungsnamen, »LE mime« als Bezeichnung des Mime-Künstlers einzuführen, was sich jedoch nicht allgemein durchsetzen konnte. (Du/le) *mime* ist daher in französischen Texten mittlerweile ein Oberbegriff für nicht-sprachliche Ausdrucksformen des Schauspielers bzw. Akteurs und damit auch für bestimmte Elemente des (zeitgenössischen) Tan-

⁶ So zuletzt Renate Schostack in ihrem Premierenbericht von Marceaus jüngster Ensemblearbeit »Chapeau Melon«, uraufgeführt von der *Nouvelle Compagnie de Mimodrame Marcel Marceau* im Oktober 1997 in München (vgl. Schostack 1997).