CONSTANZE FRÖHLICH

Poetik der Fülle

Sprechen und Erinnern im Werk Valère Novarinas

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

STUDIA ROMANICA
Band 186

Herausgegeben von
Marc Föcking
Klaus Heitmann
Ulrich Mölk
Edgar Radtke

CONSTANZE FRÖHLICH

Poetik der Fülle

Sprechen und Erinnern im Werk Valère Novarinas

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Zugl.: Berlin; Freie Univ., Diss., 2012

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

UMSCHLAGBILD

Auszug aus: Valère Novarina, *La Chair de l'homme*
© P.O.L Editeur, 1995, S. 202f.

ISBN 978-3-8253-6264-5

Dieses 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.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Les mots qui sont à la fois la forêt où nous sommes perdus, notre errance et le chemin pour en sortir.

Valère Novarina

Inhaltsverzeichnis

TEIL 1 EIN THEATER IM ZEICHEN SPRACHLICHER FÜLLE

1 DAS *THEATRE DES PAROLES* VALERE NOVARINAS 13

1.1 Eine literarische ‚Supernova'? Zu einigen Klassifizierungsproblemen 14
1.1.1 Literaturhistorische Bezugsmöglichkeiten 14
1.1.2 Formale und gattungstheoretische Besonderheiten 18
1.2 Auf einen ersten Blick: Zentrale Textcharakteristika 21
1.2.1 Hermetik 21
1.2.2 Fragment 23
1.2.3 Anti-Theorie 25
1.3 Über das Werk Novarinas schreiben 28
1.3.1 Wissenschaftliche Rezeption 28
1.3.2 Methodischer Ansatz und Aufbau der Arbeit 32

2 ZUR ÄSTHETIK SPRACHLICHER FÜLLE 37

2.1 Überfluss als wesentliche Redequalität 37
2.2 Metaphorik des proliferierenden Schreibens 40
2.3 *Copia* als literarisches Phänomen der Renaissance 42
2.4 Die Ambivalenz des Überflusses 46
2.5 Der Katalog in den Texten Novarinas 51
2.5.1 Der Katalog als ubiquitäre Textgestalt 51
2.5.2 Der Katalog als Evidenz sprachlicher Proliferation 55
2.5.3 Der Katalog als Form der Unüberschaubarkeit und als Ordnungsprinzip 59
2.5.4 Der Katalog als Bühnentext 62

TEIL 2 FÜLLE DES SPRECHENS

3 ZAHLEN UND ZÄHLEN 67

3.1 Zählen als Ursprung des Sprechens 67
3.2 Leere und symbolische Zahlverwendung 70
3.3 Sprache als unmögliche Mathesis 75

4 PROLIFERATION DER NAMEN 81

4.1 Namen und Wörter 81
4.2 Namen als Sonderfall der Übersetzung 83
4.3 Das Verhältnis von Personenname und Bühnenfigur 85
4.4 Die Figur des Adam: Homo nominans 87
4.5 Der Name Gottes: Leere und Verwirrung 91

5 SPRACHENVIELFALT ... 97

5.1 Muttersprachen ... 97
5.1.1 Ungarisch ... 97
5.1.2 Französisch ... 100
5.1.3 Patois ... 101
5.2 Glückliches Babel ... 105

6 EXKORPORATION ... 111

6.1 Sprechen und Verkörperung: Die *Lettre aux acteurs* ... 111
6.2 Parallele Ansichten: Sprech- und Ausscheidungsvorgänge ... 116
6.3 Das Sprechen als Ausdruck grotesker Körperkonzeption ... 120
6.4 Der Stoff des Sprechens: Pneuma ... 123
6.5 Bis zum letzten Atemzug – Sprechen als körperliche Verausgabung ... 128

TEIL 3 FÜLLE DES ERINNERNS

7 ERINNERN STATT VERGESSEN ... 133

7.1 Zuviel Erinnerung? ... 134
7.2 Außen/Innen ... 137
7.3 Die Aufhebung des Vergessens: Anamnese ... 139
7.4 Sammelvorgänge ... 143
7.5 Die *Loterie Pierrot*: Erinnerungsalbum und Sprachkunstwerk ... 146
7.5.1 Textaufbau ... 146
7.5.2 Vom Theater- zum Lesetext: Die Authentizität der Erinnerung ... 149
7.5.3 Die *Loterie Pierrot* als Zeugnis des kulturellen Gedächtnisses ... 152
7.5.4 *Fake* und Faktum ... 154

8 FACETTEN DER INTERTEXTUALITÄT ... 157

8.1 Implikationen der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie ... 157
8.2 Werkimmanente Verweise: Die Arboreszenz des Œuvres ... 160
8.3 Qualität und Quantität der Intertexte ... 162
8.4 Bedeutungsentfaltung der Intertexte ... 165
8.5 Wer spricht? – Zur Autorität des Zitats bei Novarina ... 167

9 INKORPORATION ... 175

9.1 Mahlzeit! – Zur Motivik des Essens ... 175
9.1.1 Die Einverleibung von Texten ... 175
9.1.2 Abendmahl und Festmahl als wiederkehrende Textmotive ... 177
9.2 Artikulieren ... 181
9.2.1 Sprechbewegungen ... 182
9.2.2 Sich erinnern: Zur „Anthropologie du geste“ des Marcel Jousse ... 184
9.2.3 Mit dem Körper denken ... 187
9.2.4 Hören: Die dritte Artikulation ... 189

10 SPRECHEN UND ERINNERN IM THEATER……..……..……193

10.1 Textraum – Theaterraum – Gedächtnisraum 193
10.2 Der Text in der Aufführung 198
10.3 „L'artiste de la mémoire" – Zur Idee des Schauspielers 203
10.4 Auswendigkeit 208

FAZIT

11 GEGEN DAS SCHWEIGEN:
CE DONT ON NE PEUT PARLER, C'EST CELA QU'IL FAUT DIRE 215

SCHRIFTEN- UND SIGLENVERZEICHNIS 221

LITERATURVERZEICHNIS 225

Primärliteratur 225
Sekundärliteratur 226

Teil 1

Ein Theater im Zeichen sprachlicher Fülle

1 Das *Théâtre des paroles* Valère Novarinas

„Travailler pour l'incertain; aller sur la mer; passer sur une planche."[1] Dieser Satz aus Blaise Pascals *Pensées*, der umfangreichen Sammlung von Gedanken und Notizen des französischen Naturwissenschaftlers, Mathematikers und Philosophen, liest sich wie ein Leitspruch des französischen Dramatikers Valère Novarina. Er legt ihn einer Figur aus einem seiner jüngeren Stücke, *L'Acte inconnu,* in den Mund: LE DÉSÉQUILIBRISTE, der, wie sein Name andeutet, mit seinem Gleichgewicht zu kämpfen scheint, trägt als sperriges Requisit oft ein langes Brett mit sich, so als müsste er sich selbst damit erst den wackligen Boden erschaffen, auf den er auftreten kann, oder das dürftige Rettungsboot bauen, mit dem sich die unsichere Weite des Meeres befahren lässt. Das Meer, das Unsichere, das Pascal aufruft, lässt sich im Kontext des *théâtre des paroles*[2], das Valère Novarina in seinen zahlreichen Texten entwirft, mit der Weite und Inkommensurabilität der Sprache gleichsetzen. Das Brett oder die Planke steht dabei für die Möglichkeit eines Aufbruchs, sich einen Weg durch diese Weite zu bahnen. Vielleicht, so lässt sich Pascals Gedanke mit Novarina weiter umdeuten, sind mit der Anspielung auf das schmale Brett auch die Bühnenbretter gemeint, die untrennbar zu dem unwägbaren Abenteuer mit der Sprache gehören und die eine Passage über den unsicheren Untergrund überhaupt erst ermöglichen.

Valère Novarina präsentiert in seinen ungewöhnlichen Texten ein Theater, das die Sprache und das Sprechen radikal in den Mittelpunkt stellt. Sämtliche seiner Dramen entziehen sich stabilen Sinnzuschreibungen und konfrontieren den Leser, Hörer oder Zuschauer dagegen mit einer Überfülle an Sprachmaterial, so dass kaum von einem Zuwenig als eher von einem Zuviel an Information zu sprechen ist. Seitenlange Aufzählungen durchziehen die Stücke, unzählige Dramenfiguren, die unablässig sprechen, bevölkern sie – Ansätze einer einheitlichen und nachvollziehbaren Handlung fehlen dabei ebenso wie eine augenscheinliche Kohärenz des abundanten Figurendiskurses. Nicht selten füllen Novarinas Dramentexte ein paar hundert Seiten. Formelle Stringenz und inhaltliche Konsistenz sucht man darin vergebens, das Ernste und Weihevolle rivalisiert dort stets mit dem Albernen und Sinnbefreiten und noch eben bestehender Sinn zerfällt im nächsten Augenblick wieder. Die Fülle des sprachlichen Materials scheint dem Verständnis der Texte entgegenzustehen.

Dennoch vermögen die Bühnenumsetzungen dieser abstrakten Texte ein großes Publikum anzusprechen, wie dies die zahlreichen Inszenierungen beweisen, die Novarina zumeist selbst konzipiert und die in den letzten Jahren mit zunehmendem Er-

[1] In der Ausgabe von Brunschwicg Sektion V, 324 (1909, 479).

[2] So der Titel eines 2007 erschienenen Sammelbandes von Novarina. Vgl. auch die unter dem gleichen Titel stehende Beschreibung von Novarinas Theater in David Bradbys großen Überblick über das französische Drama des 20. Jahrhunderts (Bradby 2007, 543).

folg gezeigt worden sind: Novarinas Inszenierung seines Texts *L'Espace furieux* wurde 2005 in das Repertoire der *Comédie française* aufgenommen, im Sommer 2007 eröffnete er mit der Inszenierung von *L'Acte inconnu* die renommierten Theaterfestspiele in Avignon und das *Théâtre de l'Odéon* kürte Novarina in der Spielzeit 2010/11 zu seinem Gastautor. Die Entscheidung des französischen Bildungsministeriums, Novarina 2011 auf den Lehrplan für das *Baccalauréat littéraire* zu setzen, scheint die Faszination für das Werk eines Autors, der sich dem Verstehen bewusst entziehen will, mit der Aufnahme in einen didaktisch motivierten Kanon paradoxerweise nur zu bestätigen.

Tatsächlich umkreist Novarina, veritabler *poeta doctus*, in dem sprachlichen Furor, den seine Texte entfalten, zahlreiche Themen, die die historische Sprachreflexion seit jeher beschäftigen: So wird in den Theaterstücken ebenso wie in den theoretischen Texten, die die dramatische Textproduktion begleiten und reflektieren, etwa die Spannung zwischen einer naturalistischen und kulturalistischen Perspektive des Sprachdenkens thematisiert, die Wechselbeziehung von Sprache und Denken oder die komplementären Kennzeichen des Sprachlichen als Materialität und Struktur. Die Sprache in Novarinas Texten ist somit immer auch Metasprache und, schließt man die Aufführung dieser Texte mit ein, letztlich auch eine performative Sprachreflexion. So ist das Theater, von Novarina als „lieu de la linguistique sur le vif" (LC, 162)[3] verstanden, als Ort der Aufführung dieser Sprache konzeptuell zentral. Dieser Einbezug der theatralen Aufführungssituation in eine profunde und überaus vielschichtige Auseinandersetzung mit der Sprache zeichnet das Textuniversum Novarinas aus und weist ihm eine besondere Stellung unter den dramatischen Autoren zu. Die vorliegende Arbeit widmet sich anhand einer Analyse von Formen und Motiven der vielschichtigen Textproduktion Novarinas der Frage nach den zentralen Themen dieser recht eigentümlichen ‚Linguistik', die eine Poetik und eine Reflexion über das Theater gleichermaßen ist.

1.1 Eine literarische ‚Supernova'? Zu einigen Klassifizierungsproblemen

Novarinas Texte rufen zunächst Erstaunen hervor, für die es kaum gültige Beschreibungskategorien zu geben scheint: „Verrückt mit Methode" nennt ihn Philippe Sollers im Vorwort zu Novarinas Stück *Le Drame de la vie* (DV, 11). Christian Prigent (1991) hingegen vergleicht ihn mit einer „Supernova" und unterstreicht somit die Singularität eines Autors, dem die Neuheit, wie es Prigents Wortwahl andeutet, gleichsam in seinen Namen eingeschrieben ist. Im Folgenden werden sowohl literarische Bezugsmöglichkeiten des Werks angesprochen als auch dessen formale Besonderheiten beleuchtet, die sich herkömmlichen literarischen Klassifikationskriterien zu entziehen scheinen.

1.1.1 Literaturhistorische Bezugsmöglichkeiten

Trotz des ‚Supernova'-Eindrucks lässt sich Novarinas Œuvre in einige Traditionslinien einordnen, allen voran in diejenige der Avantgarde-Literatur, die sich gerade durch ih-

[3] Die Titel von Novarinas Texten werden mit Siglen abgekürzt; das Siglenverzeichnis befindet sich auf den Seiten 221–223.

ren Bruch mit bestehenden Formen auszeichnet. Auch Prigent reiht Novarina, obwohl er auch die Einmaligkeit von Novarinas Werk betont, in eine illustre Runde literarischer Formverweigerer ein:

> Ce qu'il y a de plus tranchant dans la bibliothèque moderne est travaillé, dans ses thèmes comme dans ses formes, par une sorte de régression „informelle", une violence animalisée, qui ravage la phrase, voire le mot, jusqu'aux marches d'une expressivité „barbare". Le „zaoum" des futuristes russes, le chant idiolectal de Joyce, les „glossolalies" d'Artaud, le „télégramme émotif" de Céline, le „cut-up" de Bourroughs, le „scriptoséminalogramme' de Guyotat, les verbigérations en „parler animal" de Novarina en sont quelques-unes des manifestations les plus radicales. (Prigent 1996, 29f.)

Die unbedingte Neuheit von Novarinas Werk ist zu relativieren, wenn man einen Blick auf die historischen Theateravantgarden, insbesondere im französischsprachigen Raum, wirft, in denen eine diskursiv vermittelte Sinnstiftung grundsätzlich problematisch bzw. unmöglich ist. Angefangen bei Alfred Jarry, der mit seiner Figur des *Roi Ubu* das undarstellbare Groteske und die sprachliche Verballhornung auf die Theaterbühne geholt hat, bis hin zu den Dada-Abenden eines Tristan Tzara, die neben Texten mit Collage- und Nonsenselementen vor allem den am Ritual orientierten Performance-Charakter betont haben[4], lassen sich auch Novarinas Theatertexte in die Tradition der Theateravantgarde einreihen.

Ein weiterer Bezugspunkt ist in den Texten Antonin Artauds zu suchen. Novarina verfasst seine Studienabschlussarbeit 1964 an der Sorbonne über dessen Werk und gibt, immer wenn nach den Bezügen seines Schreibens zu Artaud gefragt wird, an, nach einem Jahr intensiver und alleiniger Lektüre des Gesamtwerks von Artaud, nie wieder auch nur eine Zeile noch einmal gelesen zu haben (vgl. Novarina 2000, 17) – eine Haltung, die somit eine extreme Auseinandersetzung als auch unbedingte Entfernung signalisiert: Die Betonung der Körperlichkeit, die Symbolik von Atem und Blut, der Vergleich der Tätigkeit des Schauspielens mit einem Tanz sind nur einige der vielen Berührungspunkte zwischen den beiden Theatertheoretikern und -praktikern, die hier nur angedeutet werden können. Auch in der sehr wesentlichen Frage nach der Sprache gibt es unübersehbare Gemeinsamkeiten, die insbesondere auf der Ablehnung einer erstarrten, nur der Kommunikation verpflichteten Sprache beruhen. Auch Artaud möchte, hier ist Novarina ihm nahe, das Geheimnisvolle der Sprache wiederbeleben und strebt deren „traumartige" Verschlüsselung an (vgl. Artaud 1964, 145).[5] Dennoch bildet Novarina einen Kontrapunkt zu Artaud, denn während dieser als wahrer Ikonoklast die verbale Sprache zunehmend von der Bühne verbannt, um auf der Suche nach einem direkteren Ausdruck hinter sie zurückzudrängen, erhebt Novarina sie zum Dreh- und Angelpunkt seines Werks. Artauds Schluss aus der Kritik an der Sprache ist hingegen radikal sprachfeindlich: In seinem berühmten Text *Pour en finir avec le jugement de dieu* lässt Artaud letztlich die verbale Sprache hinter den Ausdruck und die Erzeugung von Affekten zurücktreten. Als Mittel des Theaters rückt sie schon in den frühen theoretischen

[4] Zum Performance-Charakter der Dada-Soireen siehe Partsch (2006).

[5] Zu Artauds Haltung zur Sprache und den Konsequenzen in seiner Theaterkonzeption vgl. Kolesch (1994).

Schriften in den Hintergrund. Die von Artaud geforderte neue Bühnensprache muss die verbale Sprache übersteigen:

> Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doive céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux. (Artaud 1964, 166)

Die im Kontext dieser Theaterkonzeption radikalisierte sprachkritische Haltung ist wegweisend für die Entwicklungen des Theaters im 20. Jahrhundert, insbesondere für die des Absurden Theaters. Auch in Bezug auf einen Skeptiker der sprachlichen Kommunikation wie Eugène Ionesco, bei dem das Sprechen als absurde Produktion inhaltlicher Leere ausgewiesen wird und zwischenmenschliche Kommunikation immer in ihrem – wenn auch meistens absurd komischen – Scheitern dargestellt wird, lässt sich ein fundamentaler Unterschied zu Novarinas Bewertung der Sprache ausmachen. Sprache erscheint bei den Autoren des Absurden Theaters zwar als ein prädestiniertes Mittel, aber letztlich nur als ein Mittel unter anderen, um Kommunikationsunfähigkeit und Weltentfremdung zu verdeutlichen.[6] Ein Dramatiker wie Samuel Beckett, der seinen ohnehin schon lakonischen Bühnenfiguren letztlich sogar das Wort ganz entzieht und dem Schweigen auf der Bühne einen großen Platz einräumt, lässt sich daher wie ein Antipode zu Novarinas exuberanten Sprechkaskaden verstehen. Das „Gefühl metaphysischer Angst angesichts der Absurdität menschlicher Existenz", wie es Martin Esslin (1964, 16) als grundlegend für das Absurde Theater ansah, ist gerade nicht die vorherrschende Grundstimmung, die Novarina mit seinen Bühnentexten evoziert. Die Darstellung der Sprache in ihrer Selbstbezüglichkeit ist das Zentrum seiner dramatischen Texte und hebt somit das Werk von der historischen Theateravantgarde ab.

Abgesehen von diesen Differenzen und Ähnlichkeiten weisen Novarinas Texte auch Parallelen zu Texten auf, die schlechterdings nicht als Avantgarde klassifiziert werden können, da sie am Rande der literarischen Produktion stehen bzw. nicht in einem ästhetischen Kontext zu lesen sind. Einige Aspekte von Novarinas Schreiben lassen sich auf vermeintlich ‚pathologische' Textverfahren beziehen, wie Allen Weiss (2001) dies mit Bezug von Novarinas Texten auf sogenannte *écrits bruts* aufzeigt. So lässt sich beispielsweise die Liste der Bezeichnungen, mit denen der in einer französischen Psychiatrie internierte Gaston Duf, genannt *Gaston le zoologue*, seine kleinen Bleistiftzeichnungen von diversen Tieren versieht, fast unbemerkt neben eine Aufzählung aus Novarinas *Le Drame de la vie* stellen:

[6] Martin Esslin schreibt in seiner frühen Studie über das Absurde Theater von einer zeittypischen Abwertung der Sprache: „Das Theater des Absurden hat sich die Freiheit zurückerobert, in seiner mehrdimensionalen Bildersprache das Wort nur als *eine* Komponente unter vielen zu verwenden, die manchmal ein dominierendes Element darstellt, manchmal überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Indem es bald den Dialog einer Szene in Gegensatz zur Handlung setzt, bald die Sprache in sinnloses Geplapper verwandelt, indem es die diskursive Logik aufgibt zugunsten einer poetischen Logik der Assoziationen und Assonanzen, eröffnet das Theater des Absurden der Bühne neue Wege." (Esslin 1964, 421).

Rinâûçershôse
Rhin'-Oçêrhâûshe
Rhin'-hâûçer-hâûs'he
Lin'-hôçêr'-hâûs
Irâûçerâûse
Rônâûsêrôse
R'-inôçêrôse
Rin'-hhhâûçêrôs
Rinôsâirâûs[7]

> Entrée des Générations. Voici la liste des Gens qui entrent par Génération: omiens, omnidiens, oliminitudiens, umiens, ulimiens, uliminitudiens, uliminiens, olimilitudiens, ulimiens, oliminitudiens, umiens, unaniens, uniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, oliminitudiens, unimilitudiens, uliens, onaniniens, ulimilituniens, umaniniens, oniens, onanidiens, oniniens. (DV, 19)

Beide Texte lassen sich zwar nur schwer vergleichen, da der Ausschnitt aus Novarinas Drama ein bewusst komponierter Text ist, der hier eine genealogische Abfolge suggeriert, während die lautlich und graphematisch abgewandelten Varianten des Wortes „rhinocéros" von Gaston nicht als Text verfasst wurden, sondern nur eine nachträglich vorgenommene Zusammenstellung darstellen. Dennoch wird die Ähnlichkeit deutlich, die in beiden Texten in der Auseinandersetzung mit der materiellen Seite der Sprache zu sehen ist, während die Inhaltsseite zunächst in den Hintergrund tritt.[8]

Entgegen einer negativen Kategorisierung dieser sogenannten *écrits bruts*, wie die Schriften psychisch Kranker in Anlehnung an den Terminus des *Art brut* (in der engl. Bezeichnung auch *Outsider art*) genannt werden, stellen solche quasi-literarischen Produktionen eine positive Referenzfolie für Novarina dar. Dies deutet auch seine zwischen 1978 und 1985 geführte Korrespondenz mit dem Künstler und Förderer des *Art brut*, Jean Dubuffet an, dem Novarina seine neusten Texte zukommen lässt.[9] Novarinas eigene Verweise auf Werke des *art brut*, etwa auf das Gemälde *Peinture n° 1* (1912) von Augustin Lesage, auf das von einem unbekannten Künstler im Jahr 1902 angefertigte Gouache-Gemälde *Le pays des météores* oder auf das in mühevoller Arbeit mit einem Löffel geschnitzte Holzrelief von Clément Fraisse (1930-31), unterstreichen die Bedeutung dieser Kunstrichtung für Novarinas eigenes Schaffen.[10] Es mag die Radikalität

[7] Die Liste ist von Jean Dubuffet zusammengestellt worden in (Dubuffet 1967, 325).

[8] Die inhaltliche Komponente ist natürlich in Novarinas Text dennoch nicht völlig ausgeschlossen und kann über Assonanzen hergestellt werden, etwa *omnid*iens – *hominid*és (dt. Hominiden), *unani*ens – *unani*mité (dt. Einstimmigkeit) oder *onani*niens – *onani*sme (dt. Onanie).

[9] Die Korrespondenz mit ihm ist in Berset (2001) ediert. Dubuffet verfasst auch zwei Vorworte für *Le Drame de la vie,* abgedruckt in der Gallimard-Ausgabe (DV, 418–420).

[10] Alle von Novarina zitierten Werke befinden sich im *Musée de l'Art brut* in Lausanne, das auf Anregung Dubuffets gegründet wurde. Lesages Gemälde ist abgedruckt auf dem Frontblatt zu *Le Débat avec l'espace* (Débat, 53) und findet Erwähnung in *Demeure fragile* (Demeure, 112f.), *Le pays des météores* dient in vergrößerter Kopie als Bühnendekoration in *Le Vrai sang* (Inszenierung *Théâtre de l'Odéon*, Paris, Januar 2011), auf Clément Fraisse verweist Novarina in *Le Débat avec l'espace* (Débat, 75).

sein, mit der sich diese Texte und Objekte sowohl einer kommunikativen Absicht in einer alltagsweltlichen Hinsicht entziehen als auch den Deutungsapparat einer ästhetisch geschulten Kunstproduktion ignorieren, die ihre Faszination für den erklärten Kommunikationsverweigerer bedingt.

Vielfach lassen sich einzelne Textpassagen Novarinas auch als eine Anlehnung an weitgehend vergessene literarische Texttraditionen aus Mittelalter und Renaissance deuten, wie etwa die *Fatrasie*, der *Coq-à-l'âne* oder der *Amphigouri* – allesamt Beispiele für teilweise auf Assonanzen beruhende, traditionelle Nonsens-Dichtung. Die Verweigerung, stabile Sinnzusammenhänge sprachlich herzustellen, wird durch die Bezugsmöglichkeiten auf historische Vorlagen ins Positive gewendet. Letztlich ist aus den Bezügen auf ‚pathologische' bzw. unsinnstiftende Textverfahren eine Ablehnung gegen Sprach- und Sprechnormierungen herauszulesen, die Novarina in seinen theoretischen Texten, etwa in der *Lettre aux acteurs* oder in *Notre parole*, immer wieder thematisiert. Überträgt man die Schlussfolgerung, die Jean-Jacques Lecercle in Bezug auf die viktorianische Nonsens-Literatur (mit Lewis Carrols *Alice in Wonderland* als dem Beispiel schlechthin) zieht, dann ist der Bezug von Novarinas Texten auf die Kategorie des Nonsens gerade durch die in ihr manifeste „centrality of language" (Lecercle 1994, 68) gerechtfertigt. Es ist vor allem die Figur des Paradoxons bzw. des Widerspruchs, die Lecercle mit Bezug auf Phonetik, Morphologie, Syntax und Semantik von Nonsense-Texten als wesentlich ausmacht (vgl. ebd., 27–68, insb. 68) und die auch die Texte Novarinas grundlegend auszeichnet.

1.1.2 Formale und gattungstheoretische Besonderheiten

Während sich Ähnlichkeiten mit und Bezugsmöglichkeiten auf andere Texte noch plausibel erschließen lassen, erscheint die Klassifizierung der einzelnen Texte Novarinas in Bezug auf Gattungskategorien oft schwer. Beispielhaft für die Unsicherheit, welcher Gattung Novarinas Texte zuzuordnen sind, ist die Entscheidung des *Gallimard*-Verlags, den Dramentext *Le Drame de la vie* in seiner Taschenbuchreihe *Poésies* herauszugeben. Der schiere Umfang des Textes von knapp vierhundert Seiten scheint das Stück mehr zu einem Lesetext zu machen als es für die Aufführung zu prädestinieren. Was sich dagegen vermeintlich als theoretischer Text präsentiert, der nicht unmittelbar für die Bühne geschrieben ist, hindert Schauspieler und Theaterregisseure dennoch nicht, diesen als Bühnentext zu interpretieren und zu inszenieren, dies ist etwa der Fall bei der *Lettre aux acteurs* oder dem Essay *Devant la parole*.[11] Die Formen des Novarina'schen Œuvres sind auf der einen Seite schwer voneinander abzugrenzen, auf der anderen Seite aber auch sehr vielfältig. Die Gesamtheit der Texte lässt sich dennoch grob in Dramentexte unterteilen, die explizit für die Bühne geschrieben worden sind, und in eher theoretische, aber sehr subjektiv gehaltene essayistische Texte, deren Themen um die Sprache und das Theater kreisen.

Die meisten Dramentexte sind in Akte unterteilt, die wiederum einzelne Szenen – zum Teil mit eigenen Überschriften – beinhalten. Beispielhaft ist hier *L'Acte inconnu* zu

[11] Einen Überblick über die Inszenierungen bietet Novarinas Website, http://www.novarina.com.

nennen, dessen vier Akte, überschrieben mit „L'ordre rythmique", „Comédie circulaire", „Le rocher d'ombre" und „Pastorale égarée", in bis zu elf Szenen unterteilt sind, die wiederum eigene Titel besitzen. Diese genaue Einteilung herrscht jedoch nicht überall vor: Während in *La Chair de l'homme* die einzelnen Textabschnitte nur durch römische Ziffern voneinander abgegrenzt werden (es sind über 50 von sehr unterschiedlicher Länge), verzeichnet *Le Drame de la vie* keine einzige Unterteilung in Szenen oder Akte. Ähnlich uneinheitlich verhält es sich auch mit den Nebentexten in den einzelnen Stücken: Diese sind zum einen durch Kursivierungen als solche kenntlich gemacht, aber insgesamt nur sehr spärlich vorhanden. Zum anderen sind sie gar nicht typographisch hervorgehoben, so dass sie wie in *Le Drame de la vie* mit dem Haupttext zu verschwimmen scheinen. Das Figurenarsenal wird bei manchen Stücken vor Beginn des Haupttextes aufgeführt (wobei meistens davon auszugehen ist, dass die tatsächliche Zahl der im Stück auftretenden Figuren bzw. deren Namen diese Angabe meistens übertrifft), bei anderen, insbesondere den sehr umfangreichen Stücken mit ihren weit über tausend Figuren, aus ersichtlichen Gründen nicht.

Aus der großen Anzahl an Veröffentlichungen sind einige Stücke herauszuheben. *L'Atelier volant*, Novarinas erstes publiziertes Drama, ist als einziges seiner Stücke in Jeanyves Guérins umfangreichem Verzeichnis *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle* (vgl. Jouanny, 2005) registriert. Es ist zwar in seiner Thematik grundlegend für Novarinas Œuvre, in struktureller Hinsicht jedoch ist es für die Gesamtheit der Dramentexte aufgrund seiner weitgehend nachvollziehbaren Handlungsstruktur am wenigsten repräsentativ (siehe zum *Atelier volant* näher Kap. 6). Sämtliche darauf folgende Stücke unterliegen einer stärkeren Abstraktion, die es zwar noch erlaubt, einzelne Handlungssequenzen zu erkennen und voneinander zu trennen, diese werden aber nicht mehr in einen rahmenden Handlungsverlauf einfügt. Ein Text, der sowohl aus dem Verbund der Dramentexte herausfällt und ebenso wenig als Essaytext zu klassifizieren ist, ist der 1986 veröffentlichte *Discours aux animaux*. Der riesige Monolog mit einem in unkenntliche Vielfalt aufgespaltenen Ich-Erzähler schwankt zwischen den Gattungen und wird in zwei Auskoppelungen, *L'Inquiétude* und *L'Animal du temps*, von Novarina für die Bühne bearbeitet und neu herausgebracht. Auch die zwei großen Dramentexte *Le Drame de la vie* (1984) und *La Chair de l'homme* (1995) sind hier zu nennen, da sie schon aufgrund ihres Umfangs von je über 400 Seiten eine herausragende Stellung im Gesamtwerk einnehmen.

Novarinas schriftstellerische Tätigkeit erstreckt sich über einen Zeitraum von 1971 bis zum heutigen Tag und ist daher auch Wandlungen unterworfen, die am offensichtlichsten in der Gestaltung der Dramentexte zu Tage treten. Mit dem einsetzenden Bühnenerfolg Novarinas werden die Dramen zusehends ‚spielbarer', sprich: kürzer, und vom Figurenarsenal überschaubarer. Die neusten Produktionen Novarinas, insbesondere *L'Origine rouge* (2000), *La Scène* (2003), *L'Acte inconnu* (2007) und *Le Vrai sang* (2011), haben auch aus diesen pragmatischen Gründen verstärkt Eingang in die Analyse gefunden. Der Produktionsprozess dieser letzten Stücke ist zudem eng mit der Inszenierungsarbeit Novarinas verwoben, da sie immer sofort auf der Theaterbühne umgesetzt werden und oftmals mit Beginn der Probenarbeit noch nicht fertiggestellt sind. Diese Koppelung der Produktionsprozesse, die bei den frühen Stücken nicht in jedem Fall gegeben ist, mag zur relativen Überschaubarkeit der späteren Stücke wesentlich beitragen.

Auch die essayistische Textproduktion, die zum einen die Entstehung der Dramentexte begleitet, zum anderen als eigenständige Form der Reflexion genutzt wird, ist vielfältig und nicht eindeutig zu klassifizieren. Sie ist in den Bänden *Pendant la matière* (1991), *Devant la parole* (1999), *Lumières du corps* (2006) und *L'Envers de l'esprit* (2009) zusammengefasst und umfasst frühe, tagebuchähnliche Texte, die den Schreibvorgang von Dramen dokumentieren (*Le Drame dans la langue française*, *Entrée dans le théâtre des oreilles*), aber auch kürzere, oft aus Zeitschriftenveröffentlichungen stammende Texte, die mit längeren, veritablen Essaytexten abwechseln (z.B. *Pour Louis de Funès*, *Devant la parole*).

Alle diese Texte eint jedoch, dass sie keinen strengen diskursiven Aufbau besitzen. Immer ist die Unterteilung in kleinere Abschnitte und Absätze gegenwärtig, die eher ein Springen der Gedanken suggerieren als ein kontinuierliches Fortschreiten. Die beiden Bände *Pendant la matière* (1991) und *Lumières du corps* (2006) sind zudem dadurch gekennzeichnet, dass die in ihnen enthaltenen Textabschnitte durchnummeriert sind. Dies betont nicht nur die Eigenständigkeit jedes einzelnen Absatzes, sondern verweist auch auf ein Ordnungsprinzip, das philosophischen Gedankensammlungen wie den einleitend zitierten *Pensées* von Pascal ähnlich ist, aber auch als ein augenzwinkernder Verweis auf streng formale Gedankenentwicklungen gelesen werden kann, wie sie Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* praktiziert (von dem ganz am Ende noch die Rede sein wird). Das Oszillieren zwischen literarischer Kurzform und philosophischem Gedanken legt es nahe, die einzelnen Textabschnitte als Aphorismen zu charakterisieren. Tatsächlich weisen die einzelnen Abschnitte die von Harald Fricke aufgeführten *notwendigen* Merkmale auf, die einen Aphorismus auszeichnen, nämlich *kotextuelle Isolation*, *Prosaform* und *Nichtfiktionalität* (vgl. Fricke 1984, 14). In Bezug auf die *alternativen* Merkmale des Aphorismus, von denen laut Fricke mindestens einer zusätzlich erfüllt sein muss, um der Definition des Aphorismus gerecht zu werden (vgl. ebd.), durchbrechen die Novarina'schen Aphorismen jedoch die strengen Beschreibungskategorien. Schon die Konzeption der Gedanken als *Einzelsätze* wird unterlaufen, da die meisten Einträge komplexe Texte aus mehreren Sätzen sind, wodurch auch ihre *Konzision* nicht immer gegeben ist. Zusätzlich sind bei Eintragungen wie beispielsweise derjenigen mit der Nummer 99 in *Lumières du corps* („Ondée brusque.", LC, 57) weder eine *sprachliche* noch eine *sachliche Pointe* mit Sicherheit auszumachen, da sich viele Abschnitte als hochgradig voraussetzungsvoll für das Verständnis präsentieren, während in anderen wiederum leicht nachvollziehbare Gedanken offengelegt werden (etwa in den Überlegungen zu den „Quatre états du texte", LC, 88–91, siehe Kap. 10.3). Die Einfügung von Aufzählungen (vgl. PM, 16f.) oder die Dissimulierung der Gedanken in Form von Dramenrepliken (vgl. LC, 169f.) erschweren eine zusätzliche Einordnung dieser hybriden Textform, auf die im Folgenden – *faute de mieux* und aus Gründen der Einfachheit – unter der Bezeichnung Aphorismensammlung verwiesen werden soll.

1.2 Auf einen ersten Blick: Zentrale Textcharakteristika

Die „Grundfigur der Novarina-Rezeption“ (Verschuer 2002, 6) scheint, wenn man die Ausführungen des Schauspielers und Regisseurs Leopold von Verschuer mit seinen eigenen Leseerfahrungen abgleicht, ein Schwanken zwischen Faszination und Unverständnis zu sein. Novarinas Werk lässt sich unschwer als hermetisch charakterisieren, denn es zeigt vieles, was sich in einem zunächst recht einfachen Rundumschlag als eine „nicht aufzulösende Fremdheit“ (Jaeger 2004, 257) beschreiben lässt. Diese soll hier anhand von drei, sich zum Teil gegenseitig bedingenden, Momenten beschrieben werden, die für die weitere Auseinandersetzung mit Novarinas Texten grundlegend sind: die bewusste Hermetik der Texte, ihr fragmentarischer Aufbau und die Verweigerung eines theoretisch konsistenten Diskurses.

1.2.1 Hermetik

Hermetik kann ein Problem, aber auch ein Ansatz der Interpretation sein, wie Umberto Eco es in *Die Grenzen der Interpretation* (1992) ausführt. Der hermetische Text, bzw. das, als was ihn sein Leser sehen will, zeichnet sich dadurch aus, dass eine Vielzahl aller möglichen, einschließlich der widersprüchlichen, Auslegungen an ihn herangetragen werden können. Die „Mystik der grenzenlosen Interpretation“ (Eco 1992, 74) verwandelt den Leser letztlich in einen Bedeutungsparanoiker, der hinter jeder textuellen Koinzidenz eine Intention vermutet. Vor allem an den Dramentexten Novarinas lassen sich einige Grundzüge der hermetischen Semiose, wie sie Eco (ebd. 74f.) beschreibt, nachvollziehen: Jeder Text scheint unabgeschlossen zu sein und eine „offene Welt“ darzustellen, in der der Leser zwar „unendlich viele Zusammenhänge entdecken kann“, aber schließlich einsehen muss, dass es keinen Sinn macht, „dem Trugbild der Bedeutung nachzulaufen“. Das, worüber man reden kann, ist nach Eco nur das Zusammenfallen der Gegensätze, und sobald der Leser auf seiner Bedeutungssuche „eine privilegierte Bedeutung entdeckt hat, kann man sicher sein, dass diese nicht richtig ist“. Letztlich – und dies ist das enttäuschende Interpretationsresultat des hermetischen Textes – stellt sich am Ende heraus, dass „die wahre Bedeutung seines Textes seine Leere ist“ (ebd.). Ähnliche Leseerfahrungen sind an Novarinas Texten zu konstatieren: Mystisch anmutende Zahlenspielereien, formelartig-geheimnisvolle Sentenzen, die sich nicht in den Kontext einfügen sowie unmittelbar aneinandergrenzende Widersprüchlichkeiten brechen zum einen die Erwartung von inhaltlicher Kohärenz, die der Leser zunächst hat, zum anderen stellen sie immer in Aussicht, dass es einen verborgenen Sinn hinter diesen Zeichen aufzudecken gilt. Der Topos der Leere, der wiederholt in den Texten Novarinas aufgerufen wird, scheint dabei die Eco’schen Annahmen nur zu bestätigen. Gerade aber die mögliche Existenz eines Geheimnisses übt eine Faszination aus, die auch dann bestehen bleibt, wenn keine Lösung für die leeren Textchiffren gefunden werden kann. Jean Starobinski beschreibt dies anhand der Anagramm-Studien des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussures:

> Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre: une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un fond latent, un secret dissimulé, un langage sous le langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre? *Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse*. (Starobinski 1971, 160, meine Hervorh.)

Novarina selbst beharrt auf der unbedingten Verschlossenheit seiner Texte: „Il n'y a pas de ‚jeux de mots' dans mes textes dans le sens où il n'y a pas de résolution, de mot-clé, de solution du rébus. Tout est rébus sans solution. Rien vient résoudre." (Novarina, 1998, 158) Die Bezeichnung der Texte als Rebus verweist auf zwei Sachverhalte: Zum einen wird mit ihr der dingliche und materielle Charakter der Sprache aufgerufen, denn der Rebus stellt, wie es die deutsche Übersetzung des lateinischen Ausdrucks zeigt, Worte ‚durch Dinge' dar, zum anderen wird auf ihren Rätselcharakter verwiesen. Die Verschlüsselung des Sinns mittels eines Rebus war vor allem im französischen und italienischen Raum des ausgehenden Mittelalters und der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts eine beliebte Praxis, um scherzhafte oder anzügliche Inhalte mitzuteilen (vgl. Céard/Margolin 1986, 39). Diesem spielerischen und scherzhaften Element steht der hermetisch-geheimnisvolle Charakter ägyptischer Hieroglyphen gegenüber, deren Rätselhaftigkeit in jener Zeit eine regelrechte Hieroglyphen-Mode beflügelte und somit das Interesse an Bilderrätseln ebenfalls verstärkte. Die Hieroglyphen standen dabei für die Verschlüsselung eines Wissens, welches nur Initiierten zugänglich ist (vgl. ebd. 30, 53ff.) – Spiel und Geheimnis waren in der Bilderrätsel-Mode der Renaissance somit eng miteinander verbunden. Ebendieser für hermetische Artefakte typische Rätselcharakter wird unmissverständlich herbeizitiert, wenn Novarina in seinem Stück *Le Babil des classes dangereuses* jede Szene mit einem Nebentext einleitet, in dem der Rebus nahezu beschworen wird:

> *Rébus. Rébus.*
> *C'est un chantier où toujours Bouche parle à Oreille, toujours Irq aux deux Volantes, et où tous les autres ont des outils*. (BCD, 185)

Hermetik als eine bewusst gewählte Kategorie des Ästhetischen bezeichnet ein „Verfahren moderner Literatur und Kunst, die sich gegenüber einer auf der Abbildbarkeit von Welt (Mimesis) ausgerichteten Sprache verschließen […]" (ebd.). Die Welt, welche Novarina in seinen Dramen entwirft, bildet tatsächlich nichts ab, sondern entwirft neu. Der nicht-repräsentative Charakter von Sprache wird von ihm vielfach hervorgehoben, und dies bedeutet auch für das darauf beruhende Bühnengeschehen, dass hier das Referenzpotential der Sprache, nämlich die Eigenschaft auf Außersprachliches zu verweisen, *nicht* im Fokus steht, worauf Novarina selbst verweist: „Le théâtre ne représente aucun morceau du monde. Le théâtre contient le monde en paroles. Il va jusqu'où peut aller la voix. " (Novarina 2001, 13)

Zu der Verunsicherung auf kognitiver Ebene, die das hermetische Kunstwerk hervorruft, gesellt sich eine sinnliche Faszination (vgl. Jaeger 2004, 257). Aus der Sicht des Schauspielers von Verschuer setzt dieses Phänomen dann ein, wenn die Schauspieler beginnen, die zuvor in stiller Lektüre für unverständlich befundenen Texte *laut* zu lesen: „Nach wenigen Sätzen ist der Bann gebrochen. Was sich bei stummer Lektüre nicht erschlossen hatte, tut sich beim Hören der Stimmen auf mit allem Witz und aller Vielgestaltigkeit dieser Sprache voller Anklänge. Es wird einfach." (von Verschuer 2005, 181) Die aus dem Lachen resultierende Einfachheit steht der Rätselhaftigkeit weniger als deren Gegensatz gegenüber, sondern vielmehr als ihr notwendiges Komplement. Das Lachen erlöst aus dem beständigen „Argwohns-Syndrom" (Eco 1992, 76), den eine unter hermetischen Vorzeichen stehende Textanalyse hervorruft, und kann das Unverständliche und Leere der Texte zwar weder auflösen noch füllen, aber etwas erträglicher machen.

1.2.2 Fragment

Der Charakter des Geheimnisvollen wird durch den fragmentarischen Stil der meisten Texte unterstrichen, die wie aus kleineren Bruchstücken zusammengesetzt erscheinen. Dies trifft insbesondere für die Aphorismensammlungen oder die tagebuchartigen Texte zu, welche im Band *Le Théâtre des paroles* zusammengefasst sind. Auch die längeren Essays sind oftmals nicht durch einen zusammenhängenden Aufbau geprägt, sondern präsentieren sich als Verbund von mehreren, durch Leerzeilen voneinander abgesetzten Abschnitten. Ihre Anordnung erscheint beliebig, so dass sie keinen klaren nachvollziehbaren Argumentationsstrang bilden. Ebenso beinhalten die dramatischen Texte zahlreiche Repliken, die wie singuläre Sentenzen nur für sich zu stehen scheinen und nicht in einen diskursiven Zusammenhang mit dem sie umgebenden anderen Figurenrepliken zu bringen sind.

Als fragmentarische Textgestalt lässt sich auch der Aphorismus begreifen, jedoch stellt dieser sich als eine in sich geschlossene „Miniatur-Ganzheit" dar (Dällenbach/Hart Nibbrig 1984, 14), die ohne einen Ko-Text ihre Bedeutsamkeit entfalten kann. Einem anderen Typ von Fragmenten wohnt dagegen der Charakter des Unvollständigen und Unvollendeten inne; diese Fragmente gleichen Bruchstücken einer einst vorhandenen oder noch nicht fertiggestellten Ganzheit, die „die verheißungsvolle Andeutung einer verlorenen Totalität in sich [tragen]" (vgl. Steiner 1984, 25). Während hier kontingente Umstände Ursache des Fragments sein können, stellt das Fragment als bewusst eingesetztes Gestaltungsmerkmal von Texten eine eigene ästhetische Kategorie dar (vgl. Mackrodt 2007, 250f.). Es steht jedoch immer in Relation zu einer Gesamtheit, wie dies Dällenbach und Hart Nibbrig (1984, 14f.) herausstellen. In ihrer Klassifikation des Fragments ergeben sich drei solcher Relationstypen: Zunächst das Fragment, welches Teil eines Ganzen ist, „dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht" (ebd.), und in diese Vollständigkeit wieder nahtlos integriert werden kann; dann das Fragment, welches metonymisch für eine Totalität steht, die noch nicht oder nicht mehr vorhanden ist, sowie schließlich das Fragment, welches jeglichen Bezug auf eine Totalität negiert und, indem es „weder einen Bezug nach außen, noch auf sich selbst" (ebd.) hat, sich aufzulö-