



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

PÄDAGOGISCHES BEGLEITHEFT



**SCAPINS
STREICHE**

Molière

Regie Denis Podalydès

„Mir schwebt ein Racheakt vor, den ich genüsslich auskosten werde“ (Scapin, 3. Akt, 1. Auftritt)

I. Einführung in das Bühnenstück	S.3
II. Die Urgewalt des Burlesken	S.4
- Lektüre: Scapin betritt die Szene	
- Vertiefung: die <i>Commedia dell'Arte</i>	
III. „Wie ein Stück Gepäck“: Der Alte, der Sack und der Trick	S.8
- Vertiefung: Von der Bastonnade zum <i>Slapstick</i>	
- Lektüre: Die Sackszene	
Anhänge	S.14
Die Verfilmung von <i>Scapins Streiche</i> an der Comédie-Française: Interview mit Dominique Thiel	
Michail Bachtin: „Der Karneval und die verkehrte Welt“	

SCAPINS STREICHE

Molière

Regie Denis Podalydès

Szenografie Éric Ruf

Kostüme Christian Lacroix

Filmregie Dominique Thiel

Theaterbeleuchtung Stéphanie Daniel

Ton Bernard Valléry

Künstlerische und choreografische Mitarbeit Leslie Menu

Maske Véronique Soulier-Nguyen

Unter Beteiligung der Teams der Comédie-Française

Mit

Bakary Sangaré Silvestre

Gilles David Argante

Adeline d'Hermey Zerbinette

Benjamin Lavernhe Scapin

Didier Sandre Geronde

Pauline Clément Hyacinthe

Julien Frison Octave

Gaël Kamilindi Léandre

von der Comédie-Française

und den Schauspielern der Académie der Comédie-Française

Maïka Louakairim Carle

Aude Rouanet Nérine

Eine Produktion der Comédie-Française



I. EINFÜHRUNG IN DAS BÜHNENSTÜCK

ZUSAMMENFASSUNG

Während ihre Väter auf Reisen waren, haben sich Léandre und Octave unsterblich verliebt. Dem einen hat es Zerbinette, eine vorgebliche „Ägypterin“, angetan, der andere hat sich heimlich mit Hyacinte vermählt. Als die beiden Väter zurückkehren, um ihre Söhne nach ihren Vorstellungen zu verheiraten, bittet der verzweifelte Léandre seinen Diener Scapin um Hilfe. Der bietet daraufhin seine ganze Verschlagenheit auf, um nicht nur die Pläne der Väter trickreich zu durchkreuzen, sondern den beiden Geizkrägen sogar noch Geld aus der Tasche zu ziehen. Dieses ausgesprochen farcenhafte Stück, in dem die Söhne ihre Väter ausspielen und am Ende die listigen Streiche eines Dieners triumphieren, verdankt seine Leichtigkeit, seine Geschwindigkeit und seinen clownesken Witz dem Einfluss der italienischen Komödie. Anders als man annehmen könnte, handelt es sich um ein Spätwerk Molières. Erstmals 1671, also zwei Jahre vor seinem Tod aufgeführt, folgt es auf die „großen Komödien“ und die Ballettkomödien, in denen Molière mit Beauchamp und Lully zusammenarbeiten musste. In einer Phase der Erholung und der Befreiung kehrte er mit diesem Stück zu den „Quellen seiner komischen Kunst“ (Denis Podalydès) zurück.

MOLIÈRE

Nachdem er 1670 für den Königshof *Der Bürger als Edelmann* gegeben hatte, kehrte Molière an das Théâtre du Palais-Royal zurück, das er sich mit dem italienischen Schauspieler Tiverio Fiorilli teilte. Da sich das Theater im Umbau befand, schrieb der Autor für seine Truppe ein Stück, das unter beschränkten räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten spielbar und von der *Commedia dell'Arte* inspiriert war. Die Rolle des Scapin übernahm er selbst. Müde und krank starb er aber bereits zwei Jahre später, nach der vierten Aufführung von *Der eingebildete Kranke*.



Jean-Baptiste Poquelin, Herr von Molière,
Radierung von Frédéric Hillemaier
© Koll. Comédie-Française

DENIS PODALYDÈS

Denis Podalydès trat 1997 in die Comédie-Française ein und wurde 2000 *Sociétaire*. Er ist Bühnenschauspieler (kürzlich spielte er den Baron Konstantin von Essenbeck in Ivo Van Hoves *Die Verdammten* und den Acomat in Racines *Bajazet* unter der Regie von Éric Ruf), Filmschauspieler (unter Bruno Podalydès, Noémie Lvovsky und Alain Resnais) und auch Autor (*Voix off*, *Fuir Pénélope*) und Theaterregisseur. Mit *Cyrano de Bergerac* legte er 2006 seine erste Inszenierung vor, für die er den Theaterpreis Molière erhielt. Zahlreiche weitere sollten folgen, insbesondere die Inszenierungen von *Fantasio* von Alfred de Musset und *Lucretia Borgia* von Victor Hugo an der Comédie-Française, aber auch Molières *Der Bürger als Edelmann* am Théâtre des Bouffes du Nord.



© Stéphane Lavoué, Koll. Comédie-Française

DOMINIQUE THIEL

Der Regisseur Dominique Thiel hat sich besonders durch die Verfilmung von Theaterstücken einen Namen gemacht, etwa mit Direktmitschnitten von Valère Novarina's *L'Acte inconnu* im Ehrenhof des Papstpalastes von Avignon 2007, Nikolai Erdmans *Le Suicidé* in der Inszenierung von Patrick Pineau im Steinbruch von Boulbon 2011 oder der enorm erfolgreichen Inszenierung Jérôme Deschamps von George Feydeaus *Un fil à la patte* (dt. *Ein Fuß in der Schlinge*) an der Comédie-Française im Jahr 2011. Im Juni 2017 leitet er den Direktmitschnitt der von Denis Podalydès inszenierten Aufführung des *Cyrano de Bergerac* im Salle Richelieu. Die Übertragung in die Kinosäle des Pathé-Verbunds ist ein voller Erfolg. (Siehe die Begleitmaterialien zum Stück auf der Website von Pathé live).



II. DIE URGEWALT DES BURLESKEN

Ein Spiel in Freiheit: Als Molière *Scapins Streiche* schrieb, so Denis Podalydès, „teilte er die Spielstätte des Palais-Royal mit dem neapolitanischen Schauspieler Tiberio Fiorilli, dem großen Scaramouche in Person, ganz in Schwarz gekleidet, ein Mann mit zweifelhafter Vergangenheit, Erneuerer des italienischen Spiels und vom König bewundert, der ihn schon als Kind entdeckte und für sich haben wollte. Aber Fiorilli ist ein viel freierer Mensch geworden als Molière, was diesen so fasziniert, dass er sich von ihm zu seiner Hauptfigur inspirieren lässt.“ („Le ciel s’est déguisé ce soir en Scaramouche“) Fiorilli, einer der Großen der *Commedia dell’Arte*, bringt die Menschen zum Lachen – mit seiner Pantomime, seinen Improvisationen und seinen *Lazzi* im Gewand des prahlerischen neapolitanischen Abenteurers Scaramouche. Auch Scapin beruht auf einem Rollentypus der *Commedia dell’Arte*, aber Molière verfeinert die Figur, indem er ihr eine rachsüchtige und burleske Fantasie verleiht, die sowohl dem antiken Theater (*Phormio* von Terenz) als auch der Tradition der französischen Farce (*Der ausgetrickste Pedant* von Cyrano de Bergerac und den *Farces Tabariniques*, kurze Jahrmarkt-Theaterstücke zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die auf den Gaukler und Schauspieler Antoine Girard, genannt Tabarin zurückgehen) entlehnt ist. Scapin ist zwar ein Diener, aber er ist frei und ohne Bindungen (sein Name leitet sich aus dem italienischen *scappare*, ‚entwischen‘ her). Er ist zugleich Darsteller und Regisseur und verkörpert so das Theater und das Schauspiel selbst.



Porträt von Scaramouche, Radierung von Henri Bonnard, 17. Jahrhundert © Koll. Comédie-Française

„Listige Streiche sind seine Berufung. Ein Mann mit Erfahrung, reich an Mitteln; er kennt die Menschen und das Leben, weiß zu moralisieren; er weiß, dass man sich auf das Schlimmste gefasst machen muss, um dann seinem Schicksal danken zu können, wenn das Schlimmste nicht eingetreten ist: In diesen weisen Worten liegt so etwas wie das burleske Echo der Philosophie eines Epiktet – mach Dir keine Gedanken über Dinge, die Du nicht ändern kannst. Mit dieser Philosophie hält er sich aber nicht lange auf: Die Handlung trägt ihn fort. Er handelt für die jungen Leute, er handelt auch für sich selbst, mehr sogar für sich selbst, denn er will sich seine Virtuosität beim Aushecken von Streichen beweisen. Und die Fantasie dieser Streiche hat etwas, das dem Sprudeln und der Willkürlichkeit der poetischen Fantasie ähnelt.“ (Georges Couton, Erläuterungen zu *Les Fourberies de Scapin*, Bibliothèque de la Pléiade)

Benjamin Lavernhe hat sich Denis Podalydès aufgrund „seiner Jugend, seines Schwungs, seines Humors, seiner Verrücktheit“ (Interview im *Figaro* vom 29. September 2017) geradezu als neuer Scapin aufgezwungen. Er erneuert die Rolle durch sein modernes Spiel, das gleichermaßen durch Ironie, Körperlichkeit und Tempo besticht, und dessen Wandlungsreichtum unerschöpflich erscheint (siehe die Sackszene, in der er unterschiedliche Dialekte auf clowneske Weise nachahmt). Genauso wie Michel Vuillermoz für Denis Podalydès immer Cyrano war und ist, ist Benjamin Lavernhe Scapin, das heißt vor allem ein Darsteller, der einen Darsteller spielt, der die Virtuosität seines Spiels zur Schau stellt und durch den das Theater sich selbst inszeniert, in einem verrückten Jubel, in den sich manchmal Beunruhigung mischt.

„In seinem letzten Auftritt, als sich alles zum Guten gewendet hat, bittet der tödlich am Kopf verletzte Scapin alle um Verzeihung, die er beleidigt hat. Man weiß, dass die Verletzung üblicherweise nur vorgetäuscht ist und dass der Darsteller des Scapin seinen Verband ungeniert ablegen muss, sobald ihm vergeben wurde. Selbst wenn die Geste die List verraten würde, so hört man in der letzten komischen Replik des Stückes [...] eine dunkle Bitterkeit, ein starkes Gefühl von Undankbarkeit, etwas authentisch Tragisches: „Und mich trägt an des Ende des Tisches, in Erwartung meines Todes.“ (Denis Podalydès, „Le ciel s’est déguisé ...“)

Verkehrte Welt: Mit seinem Intrigenspiel, seiner szenischen und verbalen Heftigkeit stellt Scapin geradezu die Ordnung der Welt auf den Kopf. Das Stück handelt, wie oft bei Molière, von einem Generationenkonflikt: Die Jungen, obgleich leichtsinnig, wollen eine wahre Liebe leben, woran sie durch ihre Väter gehindert werden, die ihre eigenen – nicht zuletzt finanziellen – Interessen wahren wollen. Die Inszenierung von Denis Podalydès betont die karikaturhaften Züge der geizigen Graubärte (Didier Sandre gibt einen griesgrämigen, grimassierenden Géronte mit einer schäbigen Kappe, die auf seinen Geiz hinweist). Sie verkörpern eine lächerliche Autorität, die von den Söhnen längst vergessen ist und von Scapin mit lustvoller Grausamkeit vom Sockel gestoßen wird. Man denke nur an die Galeerenszene oder die Sackszene, die quasi verdoppelt wird, als Zerbinette Géronte davon erzählt, und an die Scapin in der Schlusszene mit einem gewissen Sadismus erinnert. „Das ist wohl der zentrale Punkt des Stücks: Wie ein Mensch, dessen einzige Waffe seine fantasievolle Schelmhaftigkeit ist, die Autoritäten manipuliert und hinter das Licht führt.“ (Denis Podalydès, „*Le ciel s’est déguisé ...*“). Auch wenn der unvermeidliche *Deus ex Machina* am Ende alle versöhnt und die alte Ordnung wiederherstellt: Für die Dauer eines Theaterstücks wird die ehrwürdige Vaterfigur böse durch den Kakao gezogen. Die listigen Streiche erzeugen so eine Form der destruktiven Anarchie, eine karnevaleske Umkehrung der etablierten Ordnung, und befreien die transgressive Energie der burlesken Komik – zum Zweck einer Beruhigung. Denis Podalydès sieht in diesem Stück Molières Bedürfnis, sich Erleichterung zu verschaffen: „von allem, was er in den Jahren zuvor erleiden musste, den Forderungen des Königs und der Tyrannei von Lully zur Zeit der Entstehung der Ballettkomödien. Und Molière hat Feinde, wie diesen Marquis, der so tat, als wolle er ihn umarmen, um ihm leichter ins Gesicht schlagen zu können – die Narben dieses Angriffs blieben im lange erhalten. Molière rächt sich für alle Beleidigungen durch die Mächtigen.“ (Interview im *Figaro*).



Benjamin Lavernhe, Gilles David, Bakary Sangaré

- **Lektüre: Scapin betritt die Szene**

***Scapin:** Was ist los, Herr Octave? Was ist mit Ihnen? Was stimmt denn nicht? Sie sind ja ganz aus dem Häuschen!

Octave: Ach, mein guter Scapin, ich bin verloren. Ich bin so verzweifelt, ich bin der unglücklichste Mensch auf der Welt.

Scapin: Wieso?

Octave: Hast Du nicht gehört, was mir bevorsteht?

Scapin: Nein.

Octave: Mein Vater kommt mit Herrn G ron te, und sie wollen mich verheiraten.

Scapin: Na, und was ist daran so schlimm?

Octave: Oh weh! Du wei t den Grund meiner Unruhe nicht?

Scapin: Nein. Aber es liegt nur bei Ihnen, mich sofort zu unterrichten. Ich bin ein Mann, der sich auf's Trösten versteht, ein Mann, der sich für die Angelegenheit junger Kavaliers lebhaft interessiert.

Octave: Ach, Scapin, könntest Du etwas erfinden, irgendeinen Apparat in Betrieb setzen, um mir aus meiner Not zu helfen. Ich würde mein Leben lang Dein Schuldner sein.

Scapin: Um die Wahrheit zu sagen, es gibt wenig Dinge, die mir unmöglich wären, wenn ich mich mal richtig ins Zeug lege. Ich habe ohne Zweifel

vom Himmel eine geniale Befähigung erhalten für alle jene Leistungen eines beweglichen Geistes, alle jenen galanten Erfindungen, die der blöde Ignorant Schelmenstreiche nennt. Ich kann wohl ohne Prahlerei sagen: Es hat noch nie einen Menschen gegeben, der sich besser darauf verst nde, jemandem einen Streich zu spielen oder eine Intrige einzufädeln, der in dieser vornehmen Kunst mehr Ruhm geerntet hätte als ich. Aber, mein Gott, wahres Verdienst wird heutzutage wenig gesch tzt, und so hab ich auf alles verzichtet, nachdem ich in einer gewissen Affäre zu viel  rger hatte.

Octave: Was für eine Affäre?

Scapin: Eine, die mich in Konflikt mit den Gerichten brachte.

Octave: Den Gerichten?

Scapin: Ja, eine kleine Meinungsverschiedenheit.

Silvestre: Zwischen Dir und dem Gericht?

Scapin: Ja. Und man hat mich sehr schlecht behandelt. Und das hat mich so empört über die Undankbarkeit der Welt, dass ich beschlossen habe, nie mehr etwas zu unternehmen. Aus! Und nun erzählen Sie mir von Ihrer Geschichte.

Scapins Streiche, 1. Akt, 2. Auftritt

- **Vertiefung: Die Commedia dell'Arte**

„Eine traditionelle italienische Theaterform, die von Berufsschauspielern (so die Bedeutung von *dell'arte*) ausgeübt wurde, und die, anders als häufig behauptet, nicht auf improvisierten, sondern allenfalls halb-improvisierten Texten beruhte. Aufgrund ihrer Mündlichkeit ist diese Kunst größtenteils verloren gegangen. Wir verfügen heute nur noch über einige Aufzeichnungen, seinerzeit Arbeitsgrundlage der Ensembles, die dazu dienten, die Abfolge der Szenen und die Begleitumstände der Situation festzulegen. Diese wertvollen, leider nur sehr skizzenhaften Dokumente enthalten neben schematischen Beschreibungen der Stücke auch die wichtigsten Effekte oder *Lazzi*, die manchmal mit kurzen Empfehlungen versehen sind. Einen Handlungsablauf gibt es nicht, denn die Szenen werden eher aneinandergereiht als organisch miteinander verbunden. Ihre Abfolge wird von der Notwendigkeit bestimmt, die verschiedenen Darsteller des Ensembles entsprechend ihren Spezialisierungen einzusetzen. Man kann also sagen, dass wirtschaftliche Gesichtspunkte hier den kreativen Prozess beeinflussen.

Die Dialoge beruhen in der *Commedia dell'Arte* auf einigen wenigen Situationstypen, die dem Schauspieler als Gerüst dienen und für die er über ein einstudiertes Repertoire an nahezu automatischen Antwortfolgen verfügt. Es gibt sogar Modelldialoge, die in literarischen Sammlungen veröffentlicht sind. Diese

Sammlungen dienen Schauspielern, die ihre Kunst vertiefen und verfeinern wollen als eine Art Beispielrepertoire. Sie umfassen zahlreiche Fragmente – für die einzelnen Figuren nützliche Gemeinplätze, Wörtersammlungen, vorgefertigte Antworten und Dialoge – zur Verwendung in bestimmten Momenten eines Wortwechsels, die in die verschiedenen stereotypisierten und wiederkehrenden Situationen dieser Theaterform eingeteilt sind. So unterscheidet man bei den Verliebten, die eine raffinierte dichterische Sprache anstreben sollen, zwischen den *Concetti* (Gedanken), *Prime Uscite* (Abgängen), *Solloqui* (Monologen), *Racconti* (Erzählungen), *Rimproveri* (Vorwürfen), *Disperationi* (Verzweiflung), *Deliri* (Rausch) usw.

Jede Kategorie enthält wiederum Beispielskizzen für verschiedene Situationen. So finden sich etwa *Concetti* für Liebesgebete, lyrische Ergüsse, gegenseitige Liebe, Verachtung, Eifersucht, Versöhnung, Ärger, Abschied usw. Charakteristisch für diese Theaterform ist auch die Bedeutung des Körpers und des Gestenspiels. Genauer wissen wir darüber allerdings nicht, wenn man davon absieht, dass die Körperhaltungen so stilisiert und die *Lazzi* mitunter so akrobatisch waren, dass die Zeitzeugen sich außerstande sahen, sie zu beschreiben. Der berühmte Scaramouche etwa war ein beeindruckender Akrobat, der noch im Alter von 83 Jahren in der Lage gewesen sein soll, sich eine Ohrfeige mit dem Fuß zu verpassen.



Scapino, Zeichnung von Maurice Sand, Radierung von Alexandre Manceau, 1860 © Koll. Comédie-Française

Der Gedanke liegt nahe, dass Molière sich beim Schreiben seiner Stücke von dieser Theaterform inspirieren ließ. Sei es, dass er nach der Technik des italienischen Theaters eine, womöglich mündlich tradierte, Dialogsequenz wiederverwendete, die vor langer Zeit erfunden und sich seither „eingeschliffen“ hatte – so verfährt er, als er einen Wortwechsel zwischen Scapin und Argante aus *Scapins Streiche* (1. Akt, 4. Auftritt) fast wortwörtlich Argan und Toinette in *Der eingebildete Kranke* in den Mund legt (1. Akt, 5. Auftritt). Oder sei es auch, dass er in einzelne Szenen oder Szenenfolgen die *Lazzi* des italienischen Theaters einbaute oder sich einzelner Situationen aus dem großen gemeinsamen Fundus der abendländischen Literatur bediente.“

<http://www.toutmoliere.net/commedia-dell-arte.html>

FRAGEN

1. Schlagen sie Herkunft und Bedeutung der Begriffe „Farce“, „Burleske“ und „Bouffonnerie“ in einem Wörterbuch nach. Auf welche Szenen des Stücks lassen sie sich anwenden?
2. Denis Podalydès lässt Scapin zu Beginn des Stückes nackt aus dem Souffleurstuhl steigen. Wie interpretieren Sie das?
3. In einem Interview mit dem *Figaro* vom 29. September 2017 sagt Denis Podalydès, Scapin sei zugleich „Demiurg und Diener, Don Juan und Sganarelle“. Welche Elemente der Inszenierung verdeutlichen diese Ambivalenz der Figur?

III. „WIE EIN STÜCK GEPÄCK“: DER ALTE, DER SACK UND DER TRICK.

Lacher garantiert: Die Sackszene ist das Bravourstück dieses Werks, auf das jeder Theaterbesucher gewartet hat. Es ist der Moment, in dem die Farce ihren Höhepunkt erreicht, wo in der Bastonnade die Schläge auf einen Graubart niederhageln, den man auslacht und doch auch bemitleidet. Molière hat das Sackmotiv nicht erfunden, er nimmt eine alte Tradition der französischen Farce wieder auf: Georges Couton zufolge findet sich diese Szene schon in den Farcen Tabarins. Und Molière selbst hatte übrigens in seiner frühen Zeit ein Stück im Repertoire, von dem nur der Titel erhalten geblieben ist: *Gorgibus dans le sac* (*Gorgibus im Sack*).

In der Inszenierung von Denis Podalydès ist die Bastonnade besonders brutal. Die Körperlichkeit des Spiels von Benjamin Lavernhe entfaltet sich in all ihrer – stellenweise unkontrollierbar erscheinenden – Energie. Das Lachen erreicht seinen Gipfel, aber es mischt sich Entsetzen dazu, und der wahnhafte Rausch der Stockschläge macht den Zuschauer auch ein wenig schwindlig: Worüber lacht man eigentlich genau? Über die verrückten Späße von Scapin und seine schauspielerische Virtuosität? Über den repetitiven, mechanischen, entmenslichten Aspekt der Bastonnade? Über die Umkehrung des Machtverhältnisses zwischen dem Diener und dem Herrn? Über die Lynchjustiz an einem Vater (an allen Vätern)?

„Das sind zwei Szenen (Sackszene und Lachszenen), die wie zwei Gebirgsmassive in der Landschaft des komischen Theaters stehen. Seltsame Szenen, in denen die Komödie über die Komödie hinausgeht, in denen die Stockschläge zu weit gehen, in denen das Lachen verletzt, in denen die Figur die Geschichte zu vergessen scheint, deren Protagonist sie ist, in denen sie sich verliert, indem sie sich einer grundlosen Fantasie hingibt, in denen sich der berauschte Schauspieler zu erkennen gibt, sich verrät und uns gleichzeitig wunschlos glücklich macht.“ (Denis Podalydès, *„Le ciel s’est déguisé...“*)

In dieser Szene wollte der Regisseur das Publikum ganz in die Farce einbeziehen und so einen Moment erzeugen, in dem die vierte Wand durchbrochen wird. Tatsächlich geht im Saal das Licht an, wenn Benjamin Lavernhe sich an das Publikum wendet und an manchen Abenden ein Kind auf die Bühne bittet, um auf den Sack zu schlagen. Ursprünglich hatte Denis Podalydès vor, den Sack über die Zuschauer schweben zu lassen, die man zuvor mit Schaumstoff-Stöcken ausgestattet hätte, damit jeder auf ihn einschlagen könnte. Die Szene soll so zu einem kollektiven Karnevalsmoment werden (siehe den Text von Michail Bachtin im Anhang), in dem die Trennungen aufgehoben werden und einem kindlichen, grausamen und befreiendem Spiel Platz machen. Die dafür konstruierte Maschine erinnert übrigens durchaus an Jahrmarktsattraktionen. Der Sack ist für Denis Podalydès „eine Möglichkeit zum Austoben, ein Punchingball“ (Interview im *Figaro*), er vereint das Bühnengeschehen und das Publikum in einem Moment der komischen Trunkenheit, in dem das Lachen gleichzeitig aggressiv und erleichternd wirkt.



Benjamin Lavernhe und Aude Rouanet © Pathé

„Das ist doch ein Trick!“ – Der Erfolg der Szene, ihr wundervoller Charakter beruht auf der Anwendung eines Tricks. Im Sack befindet sich nicht etwa der Schauspieler, sondern eine Maschine, die extra für das Stück gebaut wurde. Ohne diesen Trick wäre in der Szene eine solche Brutalität nicht möglich, und das Lachen wäre nicht dasselbe. Im Theater wurden schon früh Maschinen eingesetzt, etwa um das Bühnenbild zu wechseln oder zu animieren, oder um Figuren erscheinen und verschwinden zu lassen. In seinem 1895 veröffentlichten *Dictionnaire du Théâtre* definiert Arthur Pougin den *Truc* (Trick) wie folgt: „Dieser Begriff beschreibt lediglich ein mechanisches Verfahren, durch das man im Theater das Erscheinen oder Verschwinden, die Veränderung oder Verwandlung eines Individuums oder eines beliebigen Objekts bewirkt, ohne dass der von der Geschwindigkeit des Vorgangs überraschte Zuschauer erkennen kann, mit welchen Mitteln dies bewerkstelligt wurde.“ Die Geschwindigkeit des Vorgangs und die Unsichtbarkeit der Technik garantieren also die durch den Trick hervorgerufene Illusion. Aber hängt das eine nicht nur vom anderen ab? Die Dauer der Sackszene lässt dem Zuschauer genügend Zeit, sich zu fragen, wo der Körper von Didier Sandre ist, und auch die kaum glaubhaften Bewegungen des Sacks, der sogar einmal gegen die Wand geschleudert wird, weisen eigentlich darauf hin, dass hier eine Trick im Spiel sein muss. Aber alles, was die Illusion zerstören könnte wird überlagert von dem starken Bedürfnis des Zuschauers, an die Fiktion der Bastonnade zu glauben. Unser Glauben ist gleichsam gespalten zwischen dem Wissen um die Unmöglichkeit und der Lust, trotz allem an diese Unmöglichkeit zu glauben. Den Erfolg des Tricks, die erzeugte Illusion, verdankt diese Szene sowohl der Inszenierung als auch dem Publikum: Er beruht am Ende auf dem berühmten „ich weiß schon, aber trotzdem“, das jedem Zuschauer durch den Kopf geht, der eine Fiktion glauben möchte, so unwahrscheinlich sie auch sei.“ (Octave Mannoni, *L'Imaginaire ou l'autre scène*).



Der im Sack verborgene Mechanismus © Balthazar Lesage

- **Balthazar Lesage, Chefrequisiteur der Comédie-Française**

„Zu Beginn hatte ich ein sehr genaues Lastenheft: Éric Ruf und Denis Podalydès wollten einen Stoff, der von einem Fischernetz umhüllt sein sollte. Sie stellten ihn sich sehr schmutzig vor, voller Staub, denn das Stück spielt in einem Elendsviertel, im Hafen von Neapel, und der Sack sollte von unten kommen, aus der Unterwelt, im wahrsten Sinne aus dem Dreck. Ursprünglich war er zudem tropfnass, aber diese Idee haben wir nach einigen Tests verworfen.“

Das wichtigste war, dass der Sack sich so bewegte, als sei jemand darin. Wir haben also zwei Prototypen gebaut und uns dann für ein System mit einer Dreifach-Kurbelwelle und einem ferngesteuerten Motor entschieden. Die Kurbelwelle treibt kleine Schälchen an, die wiederum gegen die Innenseite des Sacks schlagen, um so den Eindruck zu erzeugen, dass sich jemand im Sack befindet. Wir wollten, dass alle Zuschauer, egal wo sie sitzen, mindestens eine oder zwei Bewegungen sehen können. Das System ist in einem Stahlskelett untergebracht, mit Verstärkungen, um die Schläge abzufangen, und vor allem den Aufprall, wenn der Sack gegen die Wand geschleudert wird. Dazu muss man wissen, dass Benjamin Lavernhe zu dieser „neuen Generation“ von Schauspielern gehört, die „echt“ spielen wollen – wenn der zuschlägt, dann schlägt er wirklich zu! Die Maschine wird von einer Parterreloge aus auf Sicht ferngesteuert, um

ihre Bewegungen mit dem Spiel von Scapin zu synchronisieren, das sich jeden Abend leicht unterscheidet. So behält der Darsteller seine volle Bewegungsfreiheit und kann seine Energie ungehindert entfalten. Für den Ton haben wir zwei Lautsprecher im Inneren des Sacks installiert, die eine Stimmzeichnung von Didier Sandre wiedergeben. Das funktioniert so gut, dass selbst einige Mitglieder des Hauses geglaubt haben, wir hätten einen Requisiteur im Sack versteckt!

[...] Wir mussten ein System finden, das nicht zu schwer ist und die Kraft der Schläge aushält. Das Prinzip der Kurbelwelle ist nicht neu, es wird in Theatemaschinen häufig eingesetzt. In *20.000 Meilen unter dem Meer* (nach Jules Verne, Inszenierung von Christian Hecq und Valérie Lesort, 2015) dient es der Animation des Schiffs. Wir hätten uns auch für ein elektronisches System entscheiden können, aber diese mechanische Lösung gefällt uns besser. Die Gründe dafür sind sowohl persönlicher, als auch praktischer Natur. Wir arbeiten in der Requisite zu acht, und jeder muss die Maschine im Falle einer Panne reparieren können. Außerdem sollte sie gut zugänglich und einfach sein und dabei dennoch die beabsichtigte Illusion erzeugen.“

Interview am 1. November 2017

• Lektüre: Die Sackszene

***Géronte:** Ach, Scapin, erweise Dich als treuer Diener! Lass mich nicht im Stich!

Scapin: Das möchte ich wohl. Ich empfinde eine Zuneigung für Sie, die mir nicht erlaubt, Sie ohne Hilfe zu lassen.

Géronte: Du sollst reich belohnt werden, dessen kannst Du sicher sein. Ich verspreche Dir diesen Anzug, wenn ich ihn noch eine Zeit lang getragen habe.

Scapin: Warten Sie mal. Ja, das wäre ein Weg zur Rettung. Sie müssen in diesen Sack kriechen, und wenn ...

Géronte, glaubt, jemanden zu sehen: Ach!

Scapin: Nein, nein, nein, es kommt niemand. Sie müssen, sag ich, hier hineinkriechen und sich ganz still verhalten. Ich nehme Sie wie ein Stück Gepäck auf den Rücken und schleppe Sie so mitten durch Ihre Feinde bis zu Ihrer Wohnung. Sind wir erst da, können wir uns verbarrikadieren und jemand um bewaffnete Hilfe gegen die Gewalt schicken.

Géronte: Der Gedanke ist gut.

Scapin: Der beste der Welt. Sie werden das bald merken. *(Zur Seite:)* Du wirst mir diesen Betrug bezahlen müssen.

Géronte: Was sagst Du?

Scapin: Ich sagte, Ihre Feinde werden schön hereinfallen. Kriechen Sie nur ganz tief hinein, und achten Sie vor allem darauf, dass man Sie nicht sieht. Rühren Sie sich nicht, was auch geschehen mag.

Géronte: Lass nur. Ich weiß, was ich zu tun habe.

Scapin: Jetzt ganz still! Da kommt so ein Halsabschneider, der Sie sucht! *(Mit verstellter Stimme.)* „Was? Ich soll nicht das Vergnügen haben, diesen Gérard zu töten? Keiner will mir sagen, wo er steckt!“ *(Mit unverstellter Stimme zu Gérard.)* Rühren Sie sich nicht! *(Wieder mit verstellter Stimme.)* „Bei Gott, ich werde ihn finden, und sollte er sich tief unter der Erde verkrochen haben!“ *(Zu Gérard mit natürlicher Stimme.)* Zeigen Sie sich nicht. *(Abwechselnd mit verstellter und eigener Stimme.)* „He

da, Mann mit dem Sack!“ – Mein Herr? – Ich geb Dir einen Louis, wenn Du mir sagst, wo der Gérard sein könnte.“ – Sie suchen Herrn Gérard? – „Ja, zum Teufel, den such ich!“ – In welcher Angelegenheit, mein Herr? – „In welcher Angelegenheit?“ – Ja. – „Ich will in totprügeln, bei Gott!“ – Oh! Mein Herr, Leute wie Gérard werden nicht geprügelt. Er ist nicht der Mann, den man so behandelt. – „Was? Dieser Lump von Gérard, dieser Schurke, dieser Hundsott?“ – Gérard ist weder ein Lump noch ein Schurke, noch ein Hundsott. Ich bitte Sie, Herr, sich anderer Ausdrücke zu bedienen. – „Was? Du unterstehst Dich, mich so von oben herab zu behandeln?“ – Ich verteidige, wie es meine Pflicht ist, einen Ehrenmann, dem man unrecht tut. – „Du bist wohl ein Freund von diesem Herrn Gérard?“ – Ja, mein Herr, das bin ich. – „Ei, zum Teufel, Du bist sein Freund!“ *(Er schlägt mehrmals mit dem Stock auf den Sack.)* „Das trifft sich ja gut! Da hast Du was für ihn!“ – Au, au, au, au, mein Herr! – Au, au, mein Herr! Genug! Au, sachte, au, au, au! – „Da, bring ihm das als Geschenk von mir. Adieu!“ – Au, verflucht sei der Gascogner! Ach! *(Klagt und hält sich den Rücken, als ob er geschlagen worden wäre.)*

Géronte, aus dem Schack schauend: Au! Scapin, ich kann nicht mehr!

Scapin: Ach! Mein Herr, ich bin ganz kaputt. Mein Schultern tun mir entsetzlich weh.

Géronte: Wie denn das? Er hat doch mich geschlagen.

Scapin: Aber nein, mein Herr, es war mein Rücken, der es abgekriegt hat.

Géronte: Was redest Du? Ich habe die Schläge wohl gespürt, und spüre sie immer noch.

Scapin: Nein, sag ich. Es war allenfalls das Ende seines Stocks, das Ihre Schultern erreichte.

Géronte: Du hättest etwas mehr zur Seite treten sollen, um mich zu schonen ...

Scapin stößt ihn in den Sack zurück: Achtung! Da kommt schon wieder einer [...]

(3. Akt, 2. Auftritt)

- **Vertiefung: Von der Bastonnade zum *Slapstick***

Der in der Tradition der Farce und der *Commedia dell'Arte* stehenden burlesken amerikanischen Filmkomödie der 1920er Jahre, dem *Slapstick* (wörtlich übersetzt ‚Schlagstock‘), verdanken wir zahlreiche Szenen von mitunter rauschhafter physischer Gewalt. Der tschechische Schriftsteller Pet Král hat analysiert, was hinter dieser Komik der Grausamkeit steckt.

„Die Slapstickkomödie ist primitiv und maßlos, aber auch von Beginn an erstaunlich grausam. Alle Protagonisten von Sennett zeichnen sich neben ihrer „manischen“ Hektik durch einen bemerkenswerten Mangel an moralischen Skrupeln aus. [...] Selbst bei Laurel und Hardy wechselt sich die Herzlichkeit oft mit überraschender Grausamkeit ab, etwa wenn wir, nachdem Laurel mit einer Leiter unterm Arm hinter einer Kiste verschwunden ist, einen ohrenbetäubenden Knall hören und ihn dann mit schmerzverzerrtem Gesicht und einer Hand vor dem Auge wieder auftauchen sehen. (*The Music Box*). An anderer Stelle rammt Laurel in voller Absicht seinen Daumen in Olivers Auge, wobei er sogar noch ausholt, um den Schwung zu erhöhen. Chaplin selbst beschränkt sich nicht darauf, den Anderen als Objekt zu behandeln. Indem er Grausamkeit mit Heuchelei verknüpft, ist er auch – zumindest in seiner Anfangszeit – ein Musterbeispiel der zynischen Boshaftigkeit. [...] In *The Property Man* zermalmt er unbekümmert einen armen alten Mann unter einer schweren Kiste. [...] Die burleske Gewalt transportiert aber natürlich auch ein mystifizierendes Element: die heimtückisch in der Realität verborgene Irrealität. Als Hardy wieder hinter der Kiste auftaucht und sich das Auge hält, wissen wir im Grunde, dass er lediglich einen Unfall evoziert, der in Wirklichkeit nicht stattgefunden hat. Und wenn wir lachen, tun wir das weniger auf seine Kosten als vielmehr, um eine Art Leere zu füllen zwischen der Nichtexistenz des Unfalls und der perfekten Illusion, die er davon erzeugt hat. Hier rühren wir übrigens an das Wesen dieses „schwarzen Humors“, den die besten Komiker (bewusst oder unbewusst) mit den größten Poeten teilen, von Lautréamont bis Beckett – und den man nicht (wie es oft geschieht) mit simplen makabren Scherzen verwechseln darf. Bei dieser Art von Humor entsteht das Lachen anders als sonst durch die paradox anmutende Lösung eines scheinbar unauflösbaren Widerspruchs: Hardys Unfall ist zu schwerwiegend, um wahr zu sein, und dennoch findet er sozusagen vor unseren Augen statt. [...] Der ungenierte Zynismus eines Keaton oder Chaplin, die hektische und wenig sentimentale Art, wie hier das Unglück des Anderen behandelt wird, haben auf uns eine vergleichbare Wirkung: Wir lachen umso mehr, weil es sich hier lediglich um „Phantasien“ von Grausamkeit und Gewalt handelt, um ein Spiel mit der Möglichkeit (einem Verhalten, das tatsächlich vorstellbar wäre). Was uns so gefällt, wenn Keaton ohne mit der Wimper zu zucken die symbolischen Reste des Vaters seiner Freundin umschreitet, oder wenn Chaplin über ertrinkende Polizisten lacht, das ist zuallererst die Kühnheit dieser Autoren: ihre moralische Aggressivität gegenüber den Konventionen, die sie auf diese Weise angreifen. Die Grausamkeit des Burlesken erfüllt auch hier dieselbe hygienische Funktion wie der analoge „Zynismus“ in der modernen Kunst – in Poesie, Kino und Malerei. Weniger Ziel als Mittel, kann sie uns schlicht klarsichtiger, weniger hilflos machen – gegenüber einer Welt, in der die Grausamkeit leider allzu gegenwärtig ist.“

Pet Král, « Coup pour coup », *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, 1984



Buster Keaton, *Neighbors*, 1920.

FRAGEN

1. Beschreiben Sie in ungefähr zehn Zeilen, was Sie während der Sackszene empfunden haben.
2. Sehen Sie sich im Internet einen Slapstick-Film der 1920er Jahre an (zum Beispiel *Neighbors* von Buster Keaton, <https://archive.org/details/Neighbors>). Welche Verbindungen lassen sich zwischen der Inszenierung der Körper in diesem Genre und der Sackszene knüpfen?
3. In seiner *Art Poétique* (1674) formuliert Nicola Boileau eine vernichtende Kritik an *Scapins Streiche*: „Hätte Molières Kunst daher das Licht genommen / Würde er vielleicht den Preis davongetragen haben / Wofern er, weniger Freund des Volkes / Nicht so oft in seinen gelehrten Schilderungen die Personen verstellte / Das Angenehme und Feine für die Possen eines Pickelherings vertauschte / Und den Tabarin mit Terenz ohne Scheu gepaart hätte / In jenem lächerlichen Sack, in welchem sich der Scapin einwickelt / Kenne ich den Verfasser des *Menschenfeinds* nicht mehr.“
Diskutieren Sie dieses Zitat im Hinblick auf die Komik in *Scapins Streiche*.

ANHÄNGE

Die Verfilmung von *Scapins Streiche* an der Comédie-Française: Interview mit Dominique Thiel

Dieser Mitschnitt einer Bühnenaufführung ist schon Ihre zweite Zusammenarbeit mit Denis Podalydès.

Das erste Mal habe ich mit Denis Podalydès an *Cyrano de Bergerac* gearbeitet, einem Stück, das sehr schwierig zu filmen war, besonders die ersten dreißig Minuten. Es ist sehr vielstimmig, die Bühne ist voll von Darstellern, es gibt eine Überfülle von Details, und dazu kam noch das Problem der Projektionsleinwand auf der Bühne. Bei *Scapins Streiche* war es ein wenig einfacher. Viel Zeit nimmt die Vorbereitung in Anspruch. Daran arbeite ich zunächst alleine, später dann zusammen mit meinem Team. Ich erstelle einen Schnittplan, dabei werden alle Einstellungen durchnummeriert und im voraus festgelegt, was aber Änderungen am Abend des Mitschnitts nicht ausschließt. Nach einem ersten Probedreh habe ich noch einen Tag lang Zeit, um das Drehbuch mit meinen Kameralenten zu überarbeiten und mit Denis Podalydès zu besprechen. Bei jeder Verfilmung einer Bühnenaufführung stehe ich in engem Austausch mit dem Theaterregisseur. Meine Aufgabe ist es, Vorschläge zu machen und dabei die Arbeit aller zu respektieren und der Inszenierung treu zu folgen.

Einige Punkte haben wir mit Denis Podalydès ausführlich diskutiert. Besonders aufwendig ist etwa die Anpassung der Beleuchtung, die im Einklang mit den Vorstellungen der Lichtdesignerin Stéphanie Daniel stattfinden muss. Zum Beispiel spielt der Beginn des Stücks in der Nacht. Für das Saalpublikum sind die Darsteller auf dem Gerüst gut zu erkennen, aber durch die Kamera sieht man nur zwei kleine dunkle Flecken, die in einem riesigen schwarzen Rahmen umherwandern. Man muss also die Ausleuchtung des Gerüsts verstärken, mit einigen Glanzflächen, die es ermöglichen, das Bühnenbild in seiner ganzen Höhe zu erfassen. Die Beleuchtung muss über das ganze Stück hinweg genau austariert werden: Man muss glätten, Kontraste verringern, dem Bild ein wenig mehr Volumen geben. An den zwei Stellen, bei denen das Publikum in das Stück einbezogen wird, beleuchte ich auch den Zuschauerraum: während der Sackszene und der Szene, als Zerbinette sie wiedergibt, für Géronte, aber auch für das Publikum. Die Schauspieler waren beim Probedreh eine wenig überrascht, aber ich werde noch einmal mit ihnen darüber reden. Diese Änderung ist notwendig, weil die Bilder schön sind und weil wir das Publikum integrieren, indem ich Einstellungen von Schauspielern mit dem Publikum zeige. Das mache ich im Rest des Stückes nicht, und das eröffnet innerhalb des Films eine andere Art des Filmens. Aber natürlich darf das weder das Publikum noch die Schauspieler stören. Gerade in dieser Szene, die ein wenig der Clou des Stückes ist, wo die Menschen lauthals lachen, darf das Saalpublikum nicht durch die Veränderung der Beleuchtung abgekühlt werden.

Für die Tonübertragung werden alle Schauspieler mit Funkmikrofonen ausgestattet. Außer Scapin, am Anfang, als er nackt ist. Da haben wir einen Sender in einer Armbinde versteckt, mit einer kleinen Mikrofonkapsel, die aus der Armbinde hervorragt.

Welchen Ansatz haben Sie beim Filmen der Sackszene gewählt?

Beim Filmen dieser Szene nehme ich mir viel Spielraum zum Improvisieren. Denn ich muss versuchen, ihr einen Rhythmus zu geben. In dieser Szene gibt es drei Figuren: Carle, der den Galgen bedient, Scapin, der zwischen Kurbel, Sack und Stockschlägen herumläuft, und den Sack selbst, der eine vollwertige Figur darstellt. Im Sack ist ein Mechanismus verborgen, der menschliche Bewegungen im Sackinneren vortäuscht. Durch die Kamera ist das aber kaum wahrnehmbar. Ich versuche daher, der Szene einen Rhythmus zu geben, damit man nicht den Eindruck hat, dass sich Géronte nicht im Sack befindet. Das Saalpublikum hat mehrere Minuten Zeit, um den Sack zu beobachten und die Bewegungen wahrzunehmen, aber im Kino ist

das anders. Manchmal bittet Benjamin Lavernhe ein Kind auf die Bühne. Er macht das nach Lust und Laune, und natürlich, wenn Kinder in der ersten Reihe sitzen. Wegen des Rechts am eigenen Bild werden die Eltern vorher eingeweiht, nicht aber das Kind selbst, damit der Überraschungseffekt nicht verloren geht. Das ist immer eine clownesker Moment. Die Zuschauer sind dann immer ganz aus dem Häuschen, so etwas gibt es in der Comédie-Française eben nicht alle Tage.

In *Cyrano de Bergerac* sind die Gesichter sehr präsent, sie arbeiten viel mit Naheinstellungen ...

Darüber haben wir lange mit Denis Podalydès diskutiert. Manche sind der Meinung, dass es zu viele Großaufnahmen gibt, aber Denis hält sie für notwendig. In *Scapins Streiche* gibt es Umtriebe, das ist etwas Geistiges, daher braucht man die Blicke, die Subtilitäten des Spiels, um die Momente des Überlegens darzustellen. Es gibt ein paar Totalen, um die Schauspieler im Bühnenbild zu verorten, aber ich greife nur hin und wieder darauf zurück. Mir ist es wichtig, immer so nah wie möglich an den Schauspielern zu sein, um die Kleinigkeiten einzufangen, die Denis Podalydès mit ihnen erarbeitet hat, und die in Wirklichkeit den Kern seiner Arbeit ausmachen.

(Interview am 26. Oktober 2017)

Michail Bachtin: Der Karneval und die verkehrte Welt

„Der Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe und ohne Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern. Alle Teilnehmer sind aktiv, alle kommunizieren in der karnevalesken Handlung. Den Karneval sieht man sich nicht an, genau genommen spielt man ihn nicht einmal. Man lebt ihn, unterwirft sich seinen Gesetzen, solange sie gelten, führt ein Dasein im Karneval. Dieses Dasein verläuft abseits der gewohnten Pfade, es ist in gewisser Hinsicht ein „auf den Kopf gestelltes Leben“, eine „verkehrte Welt“. Gesetze, Verbote und Einschränkungen, welche die Struktur bestimmten, den reibungslosen Ablauf des normalen (nichtkarnevalesken) Lebens, all das ist für die Zeit des Karnevals unterbrochen. Das beginnt bei der Umkehrung der hierarchischen Ordnung und aller Formen von Angst, die sie hervorruft: Verehrung, Frömmigkeit, Etikette, also alles, was von sozialer oder anderer Ungleichheit (zum Beispiel der des Alters) bestimmt wird. Die Distanz zwischen den Menschen wird vollkommen aufgehoben und durch eine besondere karnevaleske Grundhaltung ersetzt: einen freien und familiären Kontakt. Das ist ein besonders wichtiger Moment der karnevalesken Wahrnehmung der Welt. Menschen, die im Leben durch unüberwindbare hierarchische Barrieren getrennt sind, gehen im Karneval in aller Einfachheit aufeinander zu. Diese familiäre Grundhaltung zwingt der Handlungsorganisation der Massen einen besonderen Charakter auf, ein freies karnevaleskes Treiben und das offene karnevaleske Wort. Im Karneval entsteht auf eine halb reale und halb gespielte Art eine sensible Form, ein neuer Modus der menschlichen Beziehungen, der im Gegensatz zu den im täglichen Leben übermächtigen sozio-hierarchischen Beziehungen steht. Verhalten, Gestik und Sprache des Menschen befreien sich von der Herrschaft der hierarchischen Situationen (soziale Schichten, Titel, Alter, Besitz), die sie außerhalb des Karnevals bestimmten, und wirken so vom Standpunkt der Logik des normalen Lebens gesehen exzentrisch und deplatziert. Das Exzentrische ist eine spezielle Kategorie der Wahrnehmung der karnevalesken Welt, die eng mit der des familiären Kontakts verknüpft ist. Sie ermöglicht es allem, was im Menschen normalerweise unterdrückt ist, sich zu öffnen und sich in einer konkreten Form auszudrücken. [...] Die karnevaleske Gedankenwelt ist reich an Paarbildern, die auf dem Prinzip des Kontrastes (groß und klein, dick und mager) oder dem der Ähnlichkeit (Doppelgänger, Zwillinge) beruhen. Häufig trägt man etwas verkehrt herum: auf links gedrehte Kleidungsstücke (oder vorne und hinten vertauscht), Hose auf dem Kopf, Geschirr als Hut, Besteck als Waffe usw. Das ist ein besonderer Ausdruck der Kategorie des Exzentrischen, ein Verstoß gegenüber allem Gewohnten und Gewöhnlichem, ein Leben abseits seines normalen Laufs.“

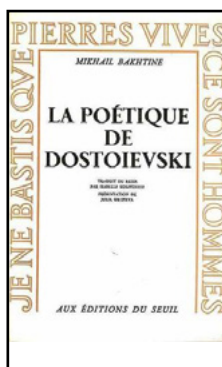
Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 1929

BIBLIOGRAPHIE

- Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971
 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München, Hanser, 1971
 Petr Král, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007

WEBLINKS

- Dokumentationsdatenbank La Grange
<http://prod.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>
- Tout Molière
<http://www.toutmoliere.net/>
- Filme und andere rechtfreie Quellen
<https://archive.org/>



REDAKTEURIN

Laurence Cousteix, Lehrerin für Film in den geisteswissenschaftlichen Vorbereitungsklassen (lycée Léon Blum, Créteil) in Zusammenarbeit mit den Teams der Comédie-Française.

UNTERSTÜTZT VON:



Das Réseau Canopé gibt pädagogische Materialien heraus, die Lehrer und Schüler auf dem Gebiet der Medienbildung unterstützen. Zum Online-Angebot von Werken, DVDs und pädagogischen Begleitheften: <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



Die CASDEN, Genossenschaftsbank des Öffentlichen Dienstes und ursprünglich von und für Lehrende gegründet, engagiert sich zusammen mit ihren Anteilseignern für das gesellschaftliche Leben. Auf der Basis ihrer starken Verwurzelung in Bildung und Kultur entwickelt sie insbesondere [pädagogische Werkzeuge](#), die sie ihren Mitgliedern kostenlos zur Verfügung stellt, und unterstützt Initiativen zur Verbesserung der kulturellen Teilhabe. www.casden.fr