



curiosus/abnormis/insolens

Groteske Masken verkehren ‚die‘ Welt

David Krych

Stellen wir uns ein Wesen vor, das seine rechte Hand mit der linken streiten lässt, mit dem Ergebnis, dass die linke Hand von der rechten mit einem Messer schwer verletzt wird. Dieses Wesen spricht mit seinem After – bestraft ihn mit einem brennenden Stück Holz, weil er seiner Weckfunktion nicht nachgekommen ist –, isst seine Eingeweide, hat sowohl beachtliche Blähungen nach dem Verzehr einer Zwiebel – seine Flatulenz ähnelt eher einer ‚Tempestulenz‘, die ganze Bäume entwurzelt – als auch ziemlich gewaltige Verdauungsausstöße, sodass es sogar auf einen Baum klettern muss, um sich vor der eigenen Produktionsleistung zu schützen, singt und tanzt mit Enten etc. – eine Liste, die noch viel länger sein könnte, die wir uns jedoch auch gut selbst ausmalen können.

Bei dieser groben, zusammenhang- und kontextlos anmutenden Auflistung von Beispielen kann der Eindruck entstehen, hier wurden, basierend auf Szenarien-Sammlungen oder anderen Dokumenten bzw. Dokumentationen – seien es nun Briefe, seien es nun Tagebucheinträge o. ä. – die Darbietungen eines Zanni, Buffone oder Ciarlatano zusammengetragen, oder man würde eine kurze Zusammenfassung der großen Taten von Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* lesen. Doch dieses – im wahr-scheinlichsten Sinne des Wortes – seltsame, a(b)norme, kuriose Wesen (mag es auch auf irgendeine Weise mit den zuvor genannten Erscheinungen verwandt sein) trägt den Namen Wadjünkaga (übersetzt: „der Schelmhafte“¹): eine mythische,

¹ Paul Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, in: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer*

mündlich überlieferte Trickster-Figur der Winnebago-Indianer aus Nordamerika,² deren Zyklus von Sam Blowsnake, einem Stammesangehörigen, im Jahre 1912³ aufgeschrieben wurde.⁴

Wadjünkaga, ein „Trickster“⁵ (engl.: Schwindler, Betrüger) stellt einen „Cheat and Liar to the highest divinity“⁶ dar. Doch Wadjünkaga ist nicht nur ein Betrüger, Schwindler gegenüber anderen – gegenüber irdischen oder göttlichen Lebe-Wesen sowie moralischen Vorstellungen oder ethischen Wünschen –, sondern auch gegenüber sich selbst; er/sie/es ist, wie es Paul Radin, Karl Kerényi und C. G. Jung mit ihrem gemeinsamen Buchtitel treffend formulieren, *Der göttliche Schelm*. In einer genauen Lektüre und Analyse dieses *Schelmenzyklus*‘ kommt Paul Radin zu folgendem Ergebnis:

Und so wurde er und blieb er alles für Alle: Gott, Tier, menschliches Wesen, Held, Possenreißer, er, der vor Gut und Böse da war, Verneiner, Bejager, Vernichter und Schöpfer. Kurzum, der göttliche Schelm.⁷

Wieso kann Wadjünkaga aus einer heutigen Perspektive mit dem Attribut ‚kurios‘ markiert werden? Mitunter wohl deswegen, weil die gegenwärtig konventionelle Bedeutung von ‚kurios‘ sich auf all jenes bezieht, das dem Normalen, Normierten, Normalisierenden widerspricht.⁸ Diese Verwendung von ‚kurios‘ mag zwar die

Schelmenzyklus, hg. v. Paul Radin/Karl Kerényi/Carl Gustav Jung, Zürich: Rhein 1954, S. 91–154, hier S. 115.

² Die zuvor aufgelisteten Beispiele (der Streit der linken mit der rechten Hand etc.) stammen aus: Sam Blowsnake: „Der Schelmenzyklus“, in: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Schelmenzyklus*, hg. v. Paul Radin/Karl Kerényi/Carl Gustav Jung, Zürich: Rhein 1954, S. 11–89, hier S. 18f., 29ff., 33f., 45ff.

³ Eine Datierung der Entstehung dieses Zyklus‘ der Winnebago ist kaum möglich, da die Winnebago-Kultur eine Zusammensetzung verschiedener Elemente darstellt, die mindestens auf das Jahr 1000 zurückgeht. Vgl. Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 95ff.

⁴ Vgl. ebd., S. 93.

⁵ Laut George Hansen findet sich dieser Begriff in Anwendung auf solcherart Wesen zum ersten Mal bei Daniel Brinton im Jahr 1885. Vgl. George Hansen: *The Trickster and the Panormal*, Bloomington: Xlibris corp. 2001. Sowie: Daniel Garrison Brinton: „The chief god of the Algonkins, in his character as a cheat and liar“, in: *American Antiquarian*, 7, 3/1885, S. 137–139.

⁶ Daniel Garrison Brinton: *The Lenâpé and their Legends. With the Complete Text and Symbols of the Walam Olum. A new Translation, and an Inquiry into its Authenticity*, Philadelphia: Library of Aboriginal American Literature 1885, S. 130.

⁷ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 154.

⁸ ‚Kurios‘ oder ‚curios‘ ist jedoch in dieser Form der Sachbezeichnung erst ab Mitte des 17. Jh. gängig geworden und wurde im späten 17. und frühen 18. Jh. zu einem Modeausdruck, der wohl durch einen inflationären Gebrauch seine Aussagekraft verlor (die sich noch stärker am Lateinischen ‚curiosus‘ im Sinne von sorgfältig, aufmerksam, eifrig, wissbegierig, neugierig und besorgt orientiert) und wurde zu dem, wie wir heute ‚kurios‘ verwenden, als: seltsam, sonderbar, wunderbar, merkwürdig. Vgl. Wolfgang Pfeifer: „kurios“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen

sprachliche und bildliche Form vom Lateinischen ‚curiosus‘ einigermaßen beibehalten haben, aber der Inhalt, die Bedeutung hat sich fast vollkommen auf das verlagert, was im Grimm'schen Wörterbuch an zweiter Stelle unter ‚curios‘ angeführt wird, nämlich: „*insolitus, seltsam*“.⁹

In seiner/ihrer Eigenart moralischer Ambivalenz, Form- und Identitätenwandlungen sowie zeitlich-räumlicher Ebenenwechsel entspricht Wadjünkaga strukturell dem von D'Arco Silvio Avalles entdeckten Proto-Zanni, einem „mitteleuropäischen Trixter“,¹⁰ aus dem Jahr 1290: „Betrüger und Betrogener/Täter und Opfer/Schlauer und Dummer/Guter und Böser/Macher und Gemachter/Komiker und Tragiker/Clown und Bajazzo/Narr und Weiser/Teufel und Engel“.¹¹ An diese Entdeckung anknüpfend schlägt Rudolf Münz eine andere Betrachtung komödiantischer Figuren bzw. Masken vor,¹² wie dem Hanswurst, um diesem zur „gebührenden Ehre zu verhelfen“,¹³ da sich Erscheinungen solcher Art nicht in ein simples Gut-Böse-, Subjekt-Objekt-Verhältnis stecken lassen:

Trixter/Guglielmino/Zanni/Harlekin/Pulcinella/Tabarin und Bernardon, aber auch Hanswurst und ein Eulenspiegel konnten – mit welchen Unterschieden auch immer – beides gleichermaßen und gleichzeitig sein; sie hatten Beziehungen zu »Himmel« und »Hölle«, sie konnten auftreten als »Gesplattene/Zerrissene« und als »Doppelgänger«. Sie waren MASKEN, und zwar noch einmal: in einer PERSON.¹⁴

Mit dem Gedanken der Struktur-Figuren – aus einer anderen Welt kommend, Reisende, einem mythischen Bewusstsein unterliegend, stehen solche Figuren den hierarchisierenden, moralisierenden und normierenden Vorstellungen ambivalent gegenüber¹⁵ – kann die Trickster-Figur Wadjünkaga als Maske bezeichnet werden, da sie strukturelle Ähnlichkeit mit uns bekannten Masken einer Commedia-

Sprache, hg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, <http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=kurios> (25.05.2011).

⁹ Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. Band 2*, Leipzig: S. Hirzel 1854, S. 640.

¹⁰ Rudolf Münz: „Commedia italiana“, in: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. v. Gisbert Amm, Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf 1998, S. 141–153, hier S. 149.

¹¹ Ebd.

¹² Solch eine „andere“ Fokussierung thematisiert Münz bereits in seiner Dissertation. Vgl. Rudolf Münz: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*, Berlin: Henschelverl. Kunst u. Ges. 1979.

¹³ Münz: „Commedia italiana“, S. 152.

¹⁴ Ebd., S. 149.

¹⁵ Vgl. Rudolf Münz: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: *Figuration. Beiträge zum Wandel ästhetischer Gefüge*, hg. v. Bettina Brandl-Risi, München: epodium 2000, S. 104–116, hier S. 108.

Tradition, wie Harlekin, Zanni, Hanswurst, etc., aufzeigt. Diese Benennung (Wadjünkaga, der hier als Stellvertreter für Trickster fungiert, als Maske) ermöglicht eine interdisziplinäre Beschäftigung mit dem Trickster als zeit- und raumübergreifendes Phänomen. Damit eröffnen sich Wege zu einem alternativen Maskenverständnis, das sich nicht auf institutionalisierte, hochkulturelle Kunstformen beschränkt. Dieser strukturelle Vergleich ermöglicht Reflexionen und auch Hinterfragungen verbreiteter Maskendiskurse (u. a. in Theaterwissenschaft, Sozialwissenschaft, Philosophie, Ethnologie, Kunstgeschichte), die zumeist Maske auf einen materiellen (Kunst-)Gegenstand reduzieren, abgetrennt von Kontext und Träger, oder aber theoretisierend in einem Spannungsverhältnis zwischen Gesicht und Maske sowie Innen und Außen verharren, was eine ‚verdeckte Wahrheit‘ andeutet, damit jedoch das Ausmaß des Phänomens Maske mit ‚aufklärerischen‘ Mitteln zähmt.

Wadjünkaga ist maßlos – gegenüber sich selbst und anderen –, denn er/sie/es ist alles für alle, ist aus der Perspektive der bewussten Teleologie für alles zu haben und dabei für nichts zu gebrauchen: „Alle Arten von kleinen bösen Tieren begannen ihren Spaß mit ihm zu haben und ihn zu plagen, bis er sich hinsetzte und sich selber eingestand, daß er überhaupt nichts vollbringen konnte.“¹⁶ Wadjünkaga, der/die/das in seiner/ihrer von außen herbeigetragenen Selbsterkenntnis ein deprimierendes Bild vermittelt, und doch, trotz oder gerade wegen all der sündigen Neigungen (die sieben Todsünden werden mit Bravour abgeklappert), nichts Böses will und Gutes schafft, sondern eben nur schafft.

Wadjünkaga ist im Mythos der Winnebago ein Wesen, das vom „Erdmacher“ erschaffen wurde, um den Menschen zu helfen; „das erste von ihm erschaffene, halbwegs menschenähnliche Wesen“.¹⁷ Er/Sie/Es ist aber ein unbestimmtes Wesen, das zwar menschliche Züge hat, aber diese nicht dort trägt, wo sie üblicherweise angesiedelt sind; erst vom Eichhörnchen lernt es, an welche Stelle die Genitalien an seinem Körper hingehören und wie Penis und Hoden (vorher trägt es diese im Behälter am Rücken) aneinander gefügt werden sollen.¹⁸

Doch seine/ihre geschlechtliche Identität ist hierbei nicht eindeutig, denn in Episoden davor ist er einmal männlich und ein anderes Mal weiblich, wobei der

¹⁶ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 132.

¹⁷ Ebd. S. 131.

¹⁸ Vgl. Blowsnake: „Der Schelmenzyklus“, S. 66f.

Schelm als „Mann-Weib“¹⁹ schwanger wird.²⁰ Über die Elternschaft erhalten wir keine Aufklärung; diese ist auch „nebensächlich, denn es sind Kinder eines Mann-Weibes“.²¹ Auch hier erweckt es den Eindruck, dass es gleichgültig ist, wer Mutter oder Vater ist; von Bedeutung ist das Ergebnis, dass er/sie/es Kinder bekommt.

Dabei beschränkt sich Wadjünkagas Wesen nicht nur auf anthropomorphe Züge und Verwandlungen. Hier schafft er/sie/es, die geläufigen Grenzen zu überschreiten, sodass die Verwandlungen und Nachahmungen im Bereich der Therianthropie anzusiedeln sind (wie seine/ihre Verwandlung in einen Hirsch oder das Nachahmen einer Bisamratte, Schnepfe, eines Spechts und Iltisses).²² Wadjünkagas Identität besteht in keiner fixen bzw. fixierten Eindeutigkeit, sondern in einem unaufhörlichen Schaffen, Werden, Vergehen, Transformieren; es sind Zustände von Identitäten, Momentaufnahmen. „Das Symbol, das der Schelm verkörpert, ist kein statisches“;²³ er/sie/es ist in seinen/ihren inneren und äußeren Grenzen offen für Wandlungen und Überschreitungen, bei denen seine/ihre Identität auf der Konstanz der Transformationen beruht, auf der Verneinung einer einzigen Identität; ein Potenzial der Akzeptanz und Negation, das er/sie/es in, an und mit sich trägt, das aus der Perspektive der gesetzten, begrenzenden und begrenzt konstruierten Wertvorstellungen ins Extreme, ins ‚lim→|∞|‘ getrieben wird.

Dieses Extrem oder Äußerste mag vielleicht Grenzen des Bewussten ausdrücken wollen, etwa im Kampf der Hände oder dem Erschlagen des Eichhörnchens mit dem Penis²⁴. Mit dem nicht-bewussten Dauerzustand geht ein Verlust willentlicher Kontrolle über den gesamten Körper oder einzelner Körperteile einher. Der nicht-bewusste Wadjünkaga ist „unter- wie übermenschlich, ein göttlich-tierisches Wesen, dessen durchgehende und eindrucksvollste Eigenschaft die *Unbewußtheit* ist“.²⁵ C. G. Jung kontextualisiert und psychologisiert die Trickster-Figur in seiner

¹⁹ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 123.

²⁰ Vgl. Blowsnake: „Der Schelmenzyklus“, S. 41ff.

²¹ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 123.

²² Vgl. Blowsnake: „Der Schelmenzyklus“, S. 61f., 70ff., 73ff., 76ff., 79ff.

²³ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 154.

²⁴ Vgl. Blowsnake: „Der Schelmenzyklus“, S. 68.

²⁵ Carl Gustav Jung: „Zur Psychologie der Schelmenfigur“, in: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Schelmenzyklus*, hg. v. Paul Radin/Karl Kerényi/Carl Gustav Jung, Zürich: Rhein 1954, S. 183–207, hier S. 196. (Herv. i. Orig.)

Analyse *Zur Psychologie der Schelmenfigur*²⁶ zu einem Wesen, einer Maske, die ein Grenzen, Meere, Länder und Zeit überschreitendes Phänomen darstellt:

Wenn nun der Mythos [der Trickster, D.K.] ein bloßes historisches Überbleibsel wäre, so müßte man sich fragen, warum er nicht schon längst in der großen Abfallgrube der Vergangenheit verschwunden ist, sondern seine einflußreiche Gegenwart bis in die höchsten Spitzen der Zivilisation geltend macht; auch da, wo er nicht vermöge seiner Dummheit und grotesken Skurrilität die Rolle eines »delight-makers« spielt. [...] Die vielfache Wiedererzählung des Mythos bedeutet die *therapeutische Anamnese* von Inhalten, die aus zunächst unersichtlichen Gründen auf längere Zeit nicht verloren gehen dürfen. Wären diese nichts als noch vorhandene Reste eines früheren inferioreren Zustandes, so wäre es verständlich, wenn sich die Aufmerksamkeit von ihnen abwendete und ihr Wiedererscheinen als lästig empfunden würde. Dem ist nun, wie ersichtlich, keineswegs so, sondern der Schelm ist auf lange Zeit hinaus eine Quelle des Vergnügens bis weit in die Zivilisation hinein, wo er in den Karnevalsfiguren eines Pulcinello und dummen Peters noch erkennbar ist.²⁷

In dem Vorhalten, „wie das Gestern aussah“,²⁸ d. h. der Unabgeschlossenheit von Geschichte und der Reflexion über Menschen als Tiere, sieht Jung die Funktion dieses Wesens und den Grund dafür, dass es nicht gestorben ist und sich stets transformiert. Sowohl Jungs Verweis auf Grotoske und Karneval als auch Radins Urteil über Wadjünkagas Schwangerschaftsepisoden aus dem *Schelmenzyklus* stützen die Vermutung, dass konventionelle Maskenverständnisse, die auf Synthese- oder Paradoxiegedanken rund um den ‚persona‘-Begriff beruhen,²⁹ eine Trickster-Entität nicht fassen können, wenn Radin „Schelme“ bzw. Trickster als jene bezeichnet, „in denen Satire und grotesker Humor zu erstaunlicher Wirkung vereint sind“.³⁰ Sicherlich stellt sich mit diesem Urteil des Grotesken auch die Frage, wie die Wirkung solcher Erzählungen und Geschichten hätte aussehen können:

²⁶ Jungs ursprüngliche Fassung des Artikels trug den Titel „Zur Psychologie der Tricksterfigur“. Die im Text durchgehende Verwendung von ‚Trickster‘ wurde durch den Rhein Verlag in der im Folgenden zitierten Version durch den Begriff ‚Schelm‘ – ohne Absprache mit dem Autor – ersetzt. Vgl. Carl Gustav Jung: „Zur Psychologie der Tricksterfigur“, in: Carl Gustav Jung: *Archetypen*, München: dtv 2001, S. 159–175, hier S. 159.

²⁷ Ebd., S. 193f., S. 197.

²⁸ Ebd., S. 201.

²⁹ Der ‚persona‘-Begriff führt in die Linie des paradoxen Verständnisses, da er sowohl das Materielle (im Sinne einer haptischen Maske) als auch Immaterielle (im Sinne von Persönlichkeit, Charakter, Stellung, Würde, was selbstverständlich auch an Materialismus geknüpft ist) ausdrücken kann.

³⁰ Radin: „Die Winnebago und ihr Schelmenzyklus“, S. 123.

Gelächter, Humor und Ironie durchpulsen alles, was der Schelm tut. Die Zuhörerschaft in den primitiven Gesellschaften reagiert sowohl auf ihn wie auf ein Abenteuer hauptsächlich mit einem Gemisch von Gelächter und ehrfürchtiger Scheu.³¹

Der Vermutung über einen gewissen wirkungsästhetischen Mechanismus, der nicht eindeutig ist, gibt C. G. Jung das Merkmal der „Quelle des Vergnügens“.³²

Doch welchen vorherrschenden Theorien der Groteske lässt sich solch eine Figur – solch eine Maske – zuordnen? Eine Kontextualisierung von Groteske und Karneval bietet Michail Bachtin: eine Theorie der „verkehrten, verkehrenden Welt“ unter Betonung des Materiellen und Körperlichen.³³ Diese Betonung führt zu einer letztlich Konzentration auf so genannte Existentialien – d. h. Geburt, Ernährung, Ausscheidung, Fortpflanzung, Tod –, die sich in dieser Ausarbeitung besonders zeigen.

Daher rührt auch das Interesse an der Darstellung von deformierten Körpern, Körperöffnungen und lebensnotwendigen Prozessen (Nahrungsaufnahme, Ausscheidung und Fortpflanzung) sowie von Extremen.³⁴

Elisheva Rosens kurze Zusammenfassung von Bachtins Gedanken gibt nur einen kleinen Einblick in sein Werk, welches sich von Idealisierungen und theoretisch-spekulativen Moralisierungen bei der Beurteilung des Grotesken entfernt. Die Nase als steten Vertreter des Phallus kennzeichnend³⁵ stellt er fest, dass „[v]on allen Zügen des menschlichen Gesichts [...] für die groteske Gestalt des Leibes nur Mund und Nase wesentlich [sind]“.³⁶ Bachtin spricht von der Vermengung menschlicher und tierischer Züge als älteste Form der Groteske,³⁷ doch für diese niemals fertigen, niemals abgeschlossenen Leiber³⁸ gibt es nur folgende Ereignisse, die wesentlich für ihr Dasein sind: Essen, Trinken, Ausscheidung, Begattung, Schwangerschaft, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung.³⁹

³¹ Radin: *Der göttliche Schelm*, S. 8.

³² Jung: „Zur Psychologie der Schelmenfigur“, S. 197.

³³ Vgl. Elisheva Rosen: „Grotesk“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2. Dekadent-Grotesk*, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 876–900, hier S. 876.

³⁴ Ebd., S. 879.

³⁵ Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer 1996, S. 15.

³⁶ Ebd., S. 16.

³⁷ Vgl. ebd., S. 15.

³⁸ Vgl. ebd., S. 16.

³⁹ Vgl. ebd., S. 17.

Es sind Auswüchse, Verlängerungen, Verzweigungen, „die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden“.⁴⁰ Sie sind in ständigen Transformationen, sodass von einem wahren, inneren, unteilbaren Kern nicht mehr die Rede sein kann: „Im Grunde genommen gibt es in der Groteske, wenn man ihre konsequenten Ausprägungen betrachtet, gar keinen individuellen Leib“.⁴¹ Dabei stellt Bachtin in seiner lachkulturellen Untersuchung fest, dass „[e]ine Haupttendenz der grotesken Körpermotive [darin] besteht [...], zwei Körper in einem zu zeigen.“⁴² Dieser Gedanke führt uns wieder zurück zu dem polysexuellen Wadjünkaga, D'Arco Silvio Avalles Entdeckung des Proto-Zanni und Münz' Gedanken über die Transformation von gleichzeitiger Bejahung und Verneinung in einer Person.

In diesem Zusammenhang spricht Münz in seinem gleichnamigen Aufsatz vom „Harlekin-Prinzip“:⁴³ ein Prinzip, welches er einer besonderen Maske zuordnet (die des Harlekin), die in einer sehr genauen Studie von Otto Driesen, unter dem Titel *Der Ursprung des Harlekin* aus dem Jahr 1904, untersucht wurde. Driesen führt diese Maske auf die sogenannten „Herlekinleute“ und die „wilde Jagd“ zurück⁴⁴ – einen germanisch-normannischen Mythos von der „familia Herlechini“ (der christlichen Transformationen unterzogen wurde), der diese durch die Herbststürme ziehend als Gespenster und als „nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternden Menschen“⁴⁵ sowie deren Bußen für ihre Schandtaten zu Lebzeiten beschreibt. Als Bühnenfigur entdeckt Driesen Harlekin zum ersten Mal bei Adan de la Hale in seinem Stück *Jeu da la fuellie (Das Laubenspiel)* aus dem Jahr 1262.⁴⁶ Hier taucht dieser ‚Proto-Bühnenharlekin‘ unter dem Namen Croquesots („Narrenbeißer“) als Bote des König Hellekin auf und begrüßt das Publikum mit folgenden Worten: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze? (Me sied-il bien, li hurepiaus?)“⁴⁷ Driesen stellt fest, dass dies keine übliche Frage ist; denn wie oft will man sich nach dem Aussehen eines eige-

⁴⁰ Michail Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 16.

⁴¹ Ebd., S. 18.

⁴² Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 76. (Herv. i. Orig.)

⁴³ Vgl. Rudolf Münz: „Das Harlekin-Prinzip“, in: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. v. Gisbert Amm, Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf 1998, S. 60–65.

⁴⁴ Vgl. Otto Driesen: *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, repographischer Druck der Ausgabe Berlin 1904, Hildesheim: Gerstenberg 1977, S. 24ff.

⁴⁵ Ebd., S. 31.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 38ff.

⁴⁷ Ebd., S. 57.

nen Körperteils informieren?⁴⁸ Eine Antwort findet er in einem humoristischen Aspekt, der sich auf „grimassenhafte Verzerrungen“⁴⁹ bezieht.

Doch denken wir an dieser Stelle an Wadjūnkaga (und seine Episoden mit seinen Händen, seinem Penis, seinen Eingeweiden), Avalles Proto-Zanni und Bachtins Haupttendenz ‚grotesker‘ Körpermotive, so erkennen wir, dass Croquesots an seiner Person etwas feststellt, was zu ihm gehört, aber ihm nicht gehörig ist – ein Objekt im/am Subjekt (oder umgekehrt); er/sie/es ist eine ‚groteske Maske‘. Driesen beschreibt diesen Kopf, diese Maske mit folgenden Worten:

Nun ist das Porträt des Herlekin Narrenbeißer (Croquesots) vollständig: das Haupt borstig- verstruwelt, die wirren Massen des Kopf- und Barthaars ineinander übergehend, Stirn, Wangen und Kinn, die mit dem riesigen Mund und den hervorstehenden Zähnen das denkbar verzerrteste Gesicht bilden, ganz von Haargestrüpp überwuchert, kurz – eine Teufelsgrimasse. Der Kopf dieses Harlekin ist also der eines Teufels.⁵⁰

Driesen legt dar, dass es sich um „fratzenhaft entstellte Gesichter, denen der menschliche Ausdruck fehlt, und die nichts anderes sind als Teufels- bzw. Tiergesichter“,⁵¹ handelt, die durch die „Charivari“ im 14. Jahrhundert⁵² zu „grotesken Fratzen der Masken“⁵³ transformiert wurden, und entweder in Kleidern aus Tierhäuten oder nackt in „grotesken Verdrehungen und Stellungen“⁵⁴ Unfug trieben. Dieses Auftreten von ‚grotesken Masken‘, von ‚Teufelsgrimassen‘, beschreibt Fabio Giovannini mit folgenden Worten:

In der Vergangenheit freilich war er ein schreiender Hauptdarsteller, der die Zuschauer zum Fürchten oder zum Lachen brachte, Haß oder Sympathie auslöste. [...] auch wenn er am Ende verlor, sorgte er für Lachen und Unterhaltung, nicht für Strafe und Pein.⁵⁵

Lassen wir uns noch einmal von Croquesots begrüßen: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze? (Me sied-il bien, li hurepiaus?)“⁵⁶ Eine Maske mit einer hässlichen,

⁴⁸ Vgl. Otto Driesen: *Der Ursprung des Harlekin*, S. 67.

⁴⁹ Ebd., S. 68.

⁵⁰ Ebd., S. 59.

⁵¹ Ebd., S. 66.

⁵² Vgl. ebd., S. 107ff.

⁵³ Ebd., S. 114.

⁵⁴ Ebd., S. 116.

⁵⁵ Fabio Giovannini: „Das Teufels-Theater“, in: *Das Buch vom Teufel. Geschichte kulturellere Erscheinungsformen*, hg. v. Anna Mario Crispino/Fabio Giovannini/Marco Zatterin, aus dem Italienischen übersetzt von Werner Raith, Frankfurt. a. M.: Eichborn 1987, S. 149–151, hier S. 149.

⁵⁶ Den Begriff ‚hurepiaus‘ markiert Driesen mit einem Fokus auf ‚hure‘, ein abstoßend hässliches,

grotesken, a(b)normalen Fratze stellt die Frage nach Normalität, nach Schönheit ihrer Hässlichkeit – eine höchst provokante Art eine Norm zu hinterfragen, eine kuriose Art sein Publikum zu begrüßen. Sowohl in der Eigenheit der Fremdheit/Andersheit (und diese stellen wir sooft nur aus der eigenen Perspektive fest; umso erstaunlicher, wenn wir sie an uns festmachen können) als auch diese so provozierende Zurschaustellung entspricht Münz' Harlekin-Prinzip:

Dieses Theater [des Harlekin, D.K.] widersetzte sich mit all seinen phantastisch-grotesken Mitteln, seinen »kraftspendenden« Jenseitsbeziehungen oder karnevalistischen Verkehrungen dem Prozeß, der zur »*Disziplinierung des neuen Zustandes*« (Marx) führen sollte, und zwar in allen entscheidenden Punkten. Es wandte sich gegen die Neubestimmung von Arbeits- und Freizeit, gegen die Veränderungen der Objektbeziehungen, gegen die Normierung und Regulierung aller Trieb- und Affektvorgänge, gegen die Zähmung herkömmlicher Sitten und Gebräuche durch »Zivilisation« und »Erziehung«, gegen die Umbewertung des Sinnlichen. Es setzte seine spezifischen Eigenheiten dafür ein: seine besonderen Raum- und Zeitstrukturen (des Spiels auf verschiedenen Ebenen), seine eigentümlichen, von Verwandlungen und Verzauberungen geprägten Objekt-Subjekt-Beziehungen, sind (von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen) akasale, arationalistische, amoralische Gestaltungsweise, seine umfassende Sinnlichkeit und Körpernähe und das darauf bezogene Verhältnis von »Geist und Bauch«, seine charakteristische Einheit von Natürlichem und Phantastisch-Absurdem von Regel, ja Schematismus und Spontaneität – immer vom Boden der schöpferischen, lebensspendenden Lachkultur aus, selbst dort, wo es »ernsthaft« oder auch »melancholisch« wurde.⁵⁷

In diesem Theater sieht Münz eine „lebensspendende Lachkultur“, die sich in einem Hinterfragen des Alltäglichen, Konventionellen, Normierten zeigt: eine Kultur des Lachens, die Kontakte zu anderen Welten unterhält, die Bachtin in *Rabelais und seine Welt* genauer analysiert.

Besonders der karnevaleske Bezug und Bachtins Blick auf Possenreißer und Narren zeigen und sprechen von Transformationen, von einer zeitlich-beschränkten Befreiung aus Normen und Sanktionen,⁵⁸ einer Logik der Umkehrung/Verkehrung,

verzerrtes Gesicht bei Menschen, Bestien und Teufeln. Doch kann dieser Begriff ebenso auf eine Kopfbedeckung zielen (capuchon, capucium de herlequin). Sowohl die erste Bezugnahme als auch die zweite zielen auf die Form des Hauptes, entweder ist sie ohne Schmuck hässlich oder mit diesem. Vgl. Driesen: *Der Ursprung des Harlekin*, S. 57f., S. 68.

⁵⁷ Münz: „Das Harlekin-Prinzip“, S. 63.

⁵⁸ Vgl. Münz: „Das Harlekin-Prinzip“, S. 58.

des Gegenteils, des Auf-den-Kopf-Stellens:⁵⁹ „Sie [, die Narren und Possenreißer, D.K.] präsentieren einen völlig anderen, betont inoffiziellen, außerkirchlichen, außerstaatlichen Aspekt der Welt, des Menschen und der menschlichen Beziehungen: jenseits des Offiziellen errichteten sie *eine zweite Welt und ein zweites Leben*.“⁶⁰

Das groteske Motiv zeigt ein Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachsens und Werdens. Die Beziehung zur Zeit, zum Werden ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufige verbundene Eigenschaft ist die Ambivalenz: das Motiv stellt auf die eine oder andere Weise *beide Pole der Veränderung, das Alte und das Neue, das Sterbende und das Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose dar*. [...] Der in den Motiven implizit enthaltene Zeitbegriff ist der zyklische des biologischen Lebens. [...] Auch auf dieser Entwicklungsstufe [...] bewahren die grotesken Motive ihren besonderen Charakter und stehen im schroffen Gegensatz zu Motiven von einem fertigen, vollendeten Leben. Sie sind ambivalent und widersprüchlich und aus der Perspektive der »klassischen« Ästhetik, das heißt der Ästhetik des *fertigen, vollendeten Lebens*, häßlich und abstoßend.⁶¹

Dass groteske Masken, wie Wadjünkaga, womöglich Gelächter hervorgerufen haben – wie Radin spekuliert –, ist mit Bachtins These des Lachens (im Weltgefühl des Karnevals) als Aufhebung der sonst vorherrschenden Entfremdung gedanklich zusammenzuführen.⁶² Während Radin eine Ambivalenz im Lachen andeutet, die er nicht (auf)löst, sieht Bachtin im Karnevalslachen eine Degradierung der geistig-metaphysischen Kultur zu den materiell-leiblichen Elementen:⁶³ „[E]s ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben.“⁶⁴ Dieses Lachen ist ein „Sieg über die Furcht [...], denn] [a]lles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt“,⁶⁵ und diese Groteske mit diesem Lachen ist ein Befreiungsakt der Menschen „von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie [, die Groteske, D.K.] entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige.“⁶⁶

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 59.

⁶⁰ Ebd., S. 53.

⁶¹ Ebd., S. 74ff.

⁶² Vgl. ebd., S. 59.

⁶³ Vgl. ebd., S. 70.

⁶⁴ Ebd., S. 61.

⁶⁵ Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 35.

⁶⁶ Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 100.

Groteske Masken können Normen hinterfragen, sie verlachen und verkehren alltägliche Selbstverständlichkeiten, während sie sich dabei auf einen menschlichen, lebensbejahenden Universalismus des Zyklischen stützen, der hierarchische und (scheinbar) vollkommen ausformulierte Strukturen als Antithesen benötigt. Dementsprechend erscheint es nachvollziehbar, dass radikale, idealisierende Vertreter solcher Systeme sich gegen Masken, Maskeraden und ‚Theatereien‘ mit Schriften oder Predigten (also auch mittels szenischer Vorgänge) zu Wehr setzten: wie Tertullian – der in seiner Hetzschrift *De spectaculis* mit den ihm bekannten theatralen Formen abrechnet⁶⁷ –, Johannes von Antiochia (besser bekannt als Johannes Chrysostomos) – der die Erscheinungsformen des Teufels mit Masken gleichsetzte⁶⁸ und sich ebenso gegen jegliche „Theater“ einsetzte⁶⁹ –, Isidor von Sevilla – der in seinem Werk *De ordine creaturarum* diesen Wesen, also Teufeln bzw. Masken, individuelle Namen absprach bzw. die Individualität⁷⁰ – oder auch Bernard von Clairvaux – der im 12. Jhd. Spielleute, Gaukler, Schausteller (und wir können davon ausgehen, dass viele von diesen gewissen Maskentraditionen verschrieben waren) als „ministri satanae“ bezeichnet⁷¹.

Solche maskenverneinenden Positionierungen haben diverse Wurzeln, Ursprünge; und vielleicht ist eine davon Lachen (nicht die Tatsache, dass im Alten Testament genau 29 Mal gelacht wurde und Jesus nie gelacht hat⁷²). Die Gefahr des Lachens liegt in seiner Verkehrsstrategie, in seinem kritischen, kritisierenden Potential: wie es auch beim griechischen Gott des Lachens ‚Momos‘ (Μῶμος) der Fall ist,⁷³ der zugleich auch der schärfste Kritiker unter den Göttern war, so dass ihn Zeus vom Olymp wegen seiner andauernden ‚Nörgerei‘ verbannte.⁷⁴

⁶⁷ Vgl. Quintus Septimius Tertullianus: *De spectaculis. Über die Spiele. Lateinisch/Deutsch*, hg./übers. v. Karl-Wilhelm Weeber, Stuttgart: Reclam 2002 [bibliographisch ergänzte Ausgabe].

⁶⁸ Vgl. Isabel Grübel: *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München: Tuduv 1991. S. 121. Sowie Johannes Chrysostomos' Werk *De diaboli tentatore homilae*.

⁶⁹ Vgl. Ferdinand Barth: „Theater“, in: *Theologische Realenzyklopädie. Band 32*, hg. v. Horst Robert Balz/Gerhard Krause/ Gerhard Müller, Berlin: de Gruyter 2007, S. 177–195, hier S. 178ff.

⁷⁰ Vgl. Grübel: *Die Hierarchie der Teufel*, S. 121.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 218.

⁷² Vgl. Rainer Stollmann: *Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens*, Stuttgart: M&P 1997, S. 26.

⁷³ Vgl. Alfred Stern: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: Oldenbourg 1980, S. 59.

⁷⁴ Vgl. hierzu Äsops Fabel *Zeus, Prometheus, Athene, Momos* (Nr. 253) sowie: Andreas Bendlin: „Vom Nutzen und Nachteil der Mantik: Orakel im Medium von Handlung und Literatur in der Zeit der Zweiten Sophistik“, in: *Texte als Medium und Reflexion von Religion im römischen Reich*, hg. v. Dorothee Elm von der Osten/Jörg Rüpke/Katharina Waldner, Stuttgart: Steiner 2006, S. 159–208.

Die Konzentration von grotesken Masken auf primäre, existentielle Bedürfnisbefriedigungen widerspricht einer idealistischen Geistesauffassung vom Menschen; da jene jedoch, trotz aller Vergeistigungen, einen wesentlichen Bestandteil bilden, scheint ein Verbot unmöglich. Stattdessen erfolgen Disziplinierungen, Regulierungen, Normierungen und wenn es möglich und notwendig ist, finden diese hinter versperrten Türen statt.

Aus einer normierten Perspektive gesehen, sind groteske Masken sehr genaue Beobachter aus einer anderen Welt. Sie sind in der Lage, diese Formalisierungen zu de-konstruieren, die Konstruiertheit der Konstruktionen auf ihre Weisen nachzuzeichnen, unsere Norm-Normierungs-Welten zu verkehren, indem sie sich darüber amüsieren:

Und weil eben die Beobachtenden aus dem Jenseits eine besondere Erkenntnisposition haben, wissen sie schon im Voraus, dass Alles Nichts bringen wird: Am Ende erweisen sich ‚große‘ Taten als eitles Großtun, die Errungenschaften der Menschheit wenden sich letztlich doch gegen sie selbst.⁷⁵

Stefan Hulfeld entwirft in seinem Artikel über einen *Komödiantischen Nihilismus* – mit Bezügen auf Thomas Morus' *Utopia*, Domenico Bruni, Bruscambille, etc. – ein hinterfragendes und dabei verkehrendes Bild von und auf Kultur, auf das menschliche Fristen auf Erden, wenn er sein Fazit über ein altfranzösisches Adamsspiel⁷⁶ mit folgenden Worten schließt:

Statt des Mottos ‚bete und arbeite‘ resultiert aus dieser Spielszene die Quintessenz: ‚Sei dir bewusst, dass alles Arbeiten nichts bringt und lache.‘ Denn so negativ der Blick aus dem Jenseits auf das Diesseits sein mag: Das Spannungsverhältnis der Welten liefert immerhin Nährboden für eine Komik, die in der existentiellen Not der Menschen gründet.⁷⁷

Dieses „Nichts“ („Kulturarbeit“) kann zu einem komödiantischen Hoffnungsträger aufsteigen⁷⁸, wenn sich eine Gewissheit durchsetzt, dass entweder Nichts oder nur noch schlimmerer Schmerz nach dem irdischen Ableben folgt (sich Himmel oder

⁷⁵ Stefan Hulfeld: „Komödiantischer Nihilismus“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*, hg. v. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patrice Blaser, 51. Jahrgang, Heft 4, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 21–29, hier S. 21.

⁷⁶ Vgl. *Das altfranzösische Adamsspiel*, übers./eingel. v. Uda Ebel (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben; 7), München: Wilhelm Fink 1968, S. 93. Zitiert nach: Hulfeld: „Komödiantischer Nihilismus“, S. 22.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 28.

Moral zu erkaufen, war und ist ein kostspieliges Unterfangen), demgemäß im „Angesicht[.] des Todes [...] dem skeptischen Komiker nur fast alles lächerlich [erscheint], denn immerhin gibt es im Diesseits Organe und Objekte sinnlicher Lust“.⁷⁹

Mit Verbindungen zu einer anderen, jenseitigen Welt schaffen es Wadjünkaga, der Proto-Zanni, Croquesots mittels ihrer Handlungen, ihrer Fragen und ihres Aussehens jene (menschliche, ‚kulturelle‘) Welt der Normen, Disziplinierungen und Kategorisierungen auf den Kopf zu stellen; sie können als ‚kurios‘ im Sinne von ‚abnormis‘ (regelwidrig) und besonders ‚insolens‘ (ungewöhnlich, übertrieben, unmäßig, dreist, frech, unverschämt) bezeichnet werden, denn in/mittels/durch ihr ganzes Wesen verdrehen, verkehren und spielen sie mit den Idealismen und Moralismen menschlicher Existenzen und deren Überheblichkeiten. Und mit ihren A(b)normalitäten, von unserem Blick des Normativen aus, machen sie auf eine andere Weise neugierig, so dass auch ‚kurios‘ seinen Bezug zu ‚curiosus‘ beibehält.

Doch die Auseinandersetzung mit solchen Figuren schafft weitaus mehr: vielleicht bieten Trickster/Masken die Möglichkeit, theaterwissenschaftliche Forschungen zu betreiben, die nicht auf einem eurozentristischen Mythos beruhen, die nicht in institutionalisierten Theaterformen mit einem Konglomerat an wohlklingenden Seifenblasenbegriffen, die des Öfteren platzend ihr unrühmliches Ende finden. Und vielleicht bieten diese Auseinandersetzungen die nötige Reflexion, um der vorherrschenden Innovationssucht zu widersprechen, die im (noch immer) fortschreitenden Disziplinen- und Spezialisierungswahn gleichzeitig seine Negation sucht, wenn von so genannten ‚Grenzüberschreitungen‘ in zeitgenössischen Theaterformen die Rede ist, und man gleichzeitig von ‚dem‘ Theater spricht – als ob solch absolute Begrenzungen je stattgefunden hätten.

⁷⁹ Hulfeld, ebd., S. 26.