



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Verortung des Phänomens der Körpergroteske und dessen Anwendung als filmanalytisches Konzept anhand von Beispielen aus dem Filmwerk Mara Mattuschkas

Verfasserin

Barbara Liebhart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Andrea B. Braidt, MLitt



Für Emma ♥

DANKE

... von ganzem Herzen an meine Familie, ohne deren Unterstützung in allen Belangen die vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen wäre!

... an meine Freunde und all jenen Menschen, die mitgeholfen, mitgedacht und sich mit mir mitgefremt haben!



## Inhalt

<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>1 KÖRPERGROTESKE</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Das Körpergroteske in Bachtins Werk</b>	<b>7</b>
1.1.1 Bachtins Welt des <i>grotesken Realismus</i>	7
1.1.1.1 Groteske Körperbilder bei Rabelais	10
1.1.1.2 Das Grotesk-Komische bei Rabelais	11
1.1.2 Karneval und Karnevaleske	13
1.1.2.1 Bachtins Karneval	13
1.1.2.2 Die <i>verkehrte Welt</i> des Karneval	15
1.1.2.3 Karnevaleske als ästhetische Kategorie	17
1.1.3 Komische Groteske	19
1.1.3.1 Karnevalslachen	21
1.1.3.2 Körperlichkeit des grotesken Lachens	22
<b>1.2 Grundlagen der Körpergroteske</b>	<b>23</b>
1.2.1 Groteske Gegenwelten	23
1.2.1.1 Groteske der Renaissance	24
1.2.1.2 Ästhetik und Poetik des Grotesken	25
1.2.1.3 Groteske als Phänomen der Grenze	27
1.2.1.4 Ambivalenz und Polyvalenz grotesker Motive	30
1.2.2 Figurationen des Grotesken	31
1.2.2.1 Die Chimäre	32
1.2.2.2 Drölerien	33
<b>1.3 Das Phänomen Körpergroteske als Erweiterung Bachtins grotesker Körperkonzeption</b>	<b>34</b>
1.3.1 Ansichten des Körpergrotesken: formale Analyse und Körperästhetik	35
1.3.2 Anatomie des grotesken Körpers	37
1.3.2.1 Groteske Körperlichkeit und karnevalesk-grotesker Körper	39
1.3.2.2 Groteske Körpermotivik	42
1.3.3 Groteske Körperkomik: lachende Körper	45

<b>2 KÖRPERGROTESKE IM FILMWERK MARA MATTUSCHKAS</b>	<b>48</b>
<b>2.1 Einführung</b>	<b>48</b>
2.1.1 Kunstfigur Mimi Minus	49
2.1.1.1 Visuelle Ebene	50
Exkurs: feministische Avantgarde trifft Mimi Minus	55
2.1.1.2 Auditiv Ebene	55
2.1.2 Mimi lernt tanzen – Filme in Kooperation mit <i>Liquid Loft</i>	57
2.1.2.1 Visuelle Ebene	57
2.1.2.2 Auditiv Ebene	59
<b>2.2 Ästhetische Filmanalyse im Hinblick auf das Phänomen Körpergroteske anhand der Kurzfilme PLASMA und BURNING PALACE</b>	<b>61</b>
PLASMA	62
BURNING PALACE	68
Schlussbetrachtung	83
<b>Biblio- und Mediografie</b>	<b>85</b>
<b>Filmografie</b>	<b>94</b>
Abstract	97
English Abstract	98
Lebenslauf	99

## Einleitung

Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen [...]. So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus-, und das, was in sein Inneres führt. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers [...] (Bachtin 1995: 358f., Herv. i. O.).

In Mara Mattuschkas<sup>1</sup> experimentellen Kurzfilmen bewegen sich Körper im immerwährend exzessiven Werden. Sie existieren in ihrer Verwandlung, Verformung, in ihrem Über-sich-selbst-hinaus- und Aus-sich-selbst-heraus-Wachsen. Sie sind in der Lage ihren Kontext zur Filmwelt als auch zu anderen Körpern zu verändern. Diese lebendigen Körperbilder fungieren auf kleinster Ebene als Repräsentanten einer grotesken Gegenwart<sup>2</sup>, um des Weiteren – und hier öffnet sich deren Verständnis in Richtung meines Forschungsschwerpunkts – über die ambivalenten Strukturen einer *world upside down*<sup>3</sup> hinauszugehen, und das eigenständige, selbstreflexive sowie in seiner Polyvalenz bestehende Phänomen<sup>4</sup> der Körpergroteske<sup>5</sup> zu bilden.

---

<sup>1</sup> Die „Frau ohne Frisur“ (Mattuschka / Müller 2006: 83), wie sich Mara Mattuschka selbst nennt, wird am 22. Mai 1959 in Sofia geboren. Die Inhaberin des „Goldenen Zirkels für Mathematik“, den sie 1975 erhält, emigriert 1974 nach Wien. Nach dem Abschluss am englischen Konsulat studiert sie ab 1976 Ethnologie und Sprachwissenschaften. Mit dem Filmemachen beginnt die gebürtige Bulgarin 1983. Zu eben jener Zeit studiert Mara Mattuschka an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien in der Meisterklasse für Experimentelles Gestalten / Malerei & experimenteller Trickfilm von Maria Lassnig. 1990, dem Jahr der Geburt ihres ersten Sohnes Max Viktor, schließt sie ihr Studium ab und erhält den Adolf Schärf Preis für filmische Tätigkeit und den Österreichischen Film-Förderungspreis. Von 1994 bis 2001 ist sie als Professorin für „Freie Kunst“ an der HBK Braunschweig tätig. Im Jahr 2001 wird ihr 2. Sohn Leo August geboren. Mattuschka ist Mitglied der Austria Filmmakers Coop und Vorstandsmitglied der ASIFA Austria. Bei den VIS – Vienna Independent Shorts 2006 wird sie mit dem „Tribute to Mara Mattuschka“ ausgezeichnet. 2009 wird ihr die Personale „Mara Mattuschka“ bei der Diagonale – Festival des österreichischen Films/Graz gewidmet; in diesem Rahmen erhielt sie schon 2006 für ihren Kurzfilm ID (Ö 2006) den Diagonale-Preis für innovatives Kino. International zählt sie zu den bekanntesten ExperimentalfilmemacherInnen. Derzeit lehrt sie an der Kunstuni in Linz. Mattuschka lebt in Wien.

Mara Mattuschka ist Malerin, Filmemacherin, Sängerin und Performerin. In ihren Filmen und „Gesangsabend[en]“, „Unterhaltungstherapie[n]“, „Stunde[n]“, „Safari[s]“ (Mattuschka / Müller 2006: 83) tritt Mattuschka unter den Synonymen Mimi Minus, Madame Ping Pong, Mahatma Gobi, Ramses Pu Tai II. u.a. auf. Filmografien, Auszeichnungen, Preise, Stipendien sowie weitere Informationen zu Mara Mattuschkas Filmwerk sind u.a. unter [filmvideo 2010a](#), [KnollGalerieWien, 2010](#) und [sixpackfilm 2010a](#) zu finden.

<sup>2</sup> Zur Begriffsgeschichte des Grotesken siehe u.a. Fuß 2001, Harpham 1982, Rosen 2001, Sinic 2003, Thomson 1972.

<sup>3</sup> Die *world upside down*, *verkehrte Welt* bzw. *monde à l' envers* sind anthropologische Topoi.

<sup>4</sup> Der Begriff „Phänomen“ ist in Husserls transzendentaler Phänomenologie die „Einheit von Akt und Gegenstand“ (Fuß 2001: 85). Im Rahmen meiner Arbeit werde ich das „Phänomen“ im Zusammenhang mit dem Grotesken betrachten, und die Vielschichtigkeit sowie vieldimensionale und polyvalente Erscheinung dieser Verbindung hervorheben. Dies führt zu dem Phänomen Körpergroteske als eigenständige und im Werden begriffene Kategorie.

Dieses agiert – den (menschlichen) Körper betreffend – an der Schnittstelle zwischen soziokulturellen und ästhetischen Einschreibungen. Ausgehend vom karnevalesk-grotesken Körper des Bachtin benenne und definiere ich die Körpergroteske in ihrer Heterogenität, um sie in Kapitel 2 als neue analytische Kategorie anzuwenden.

Als Grundlage der Körpergroteske gilt die „groteske Körperkonzeption“ (Bachtin 1995: 345ff.) oder auch groteske Gestalt des Leibes des russischen Literaturwissenschaftlers, Kulturtheoretikers und Philosophen Michail Michailowitsch Bachtin.<sup>6</sup> Die Befreiung des Körpers von all seinen auferlegten Restriktionen, dogmatischen Strukturierungen und gesellschaftlich tradierten Normen ist in Bachtins grotesker Konzeption<sup>7</sup> des Körpers verlebendigt. Seinen auf Freiheit und Offenheit des Körpers basierenden Entwurf sieht er besonders in François Rabelais’<sup>8</sup> *Gargantua und Pantagruel* (2003 [1575]), verwirklicht. Anhand Rabelais’ Werk, das innerhalb der karnevalesken Romantradition<sup>9</sup> steht, untersucht Bachtin die Karnevalisierung der volkstümlichen Lachkultur in der Renaissance, deren Träger der groteske Körper und die Motive des Karneval sind (Bachtin 1984; 1990; 1995).

<sup>5</sup> „Die Groteske“ meint ein konkretes groteskes *Werk* der Kunst oder Literatur, ‘das Groteske’ meint die *Struktur*, die es gestattet, auch nicht primär ästhetische Phänomene grotesk zu nennen, soweit sie diese Struktur aufweisen“ (Ders.: 11, Fn. 1).

Dieser Unterscheidung von Peter Fuß möchte ich mich nicht uneingeschränkt anschließen, weil eines der wichtigen Kennzeichen für das/die Groteske das Fehlen einer vereinheitlichenden Struktur ist. So werde ich das bzw. die (Körper)Groteske synonym verwenden. Meine Unterscheidung betrifft allein jene Instanzen des Grotesken, die *das* Groteske in die Nähe eines ästhetischen Phänomens rücken und *die* Groteske für eine Bestimmung des Grotesken anhand seiner historischen Dimensionen berücksichtigen.

<sup>6</sup> \*17. 11. 1895 in Orel, † 7. 3. 1975 in Moskau. Michail Michailowitsch Bachtin (engl.: Mikhail Mikhailovich Bakhtin) war russischer Literatur- und Kulturwissenschaftler und auch Kulturphilosoph. Er studierte 1914 – 1918 Philologie in Moskau. 1929 wurde er im Zuge stalinistischer Säuberungen nach Kasachstan verbannt. Er gilt als „Begründer der Dialogizität und Wegbereiter der modernen Intertextualitätstheorie“, die bei Julia Kristeva (1972) Eingang findet. In den 1960ern wurden seine Werke wiederentdeckt und seine Positionierung als Vor- und Querdenker geebnet. Caryl Emerson *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (1994).

<sup>7</sup> „Konzept“ soll in dieser Arbeit im Sinne von Quelle, Entwurf, Skizze, also eine Vorstellung von Etwas, das fertig in seiner Unfertigkeit existiert und dgl. Verwendung finden; im Gegensatz dazu steht die „Struktur“.

<sup>8</sup> \* 1494, † 1553 in Paris. Rabelais war weltlicher Geistlicher, Arzt, Philologe und Autor der französischen Renaissance. Sein Roman *Gargantua und Pantagruel* erschien ab dem Jahr 1532 in insgesamt 5 Teilen. Die direkte Vorlage hierfür bildete das „Volksbuch von Gargantua, die sogenannte »Chronik«“ (Heintze 2003: 20). Rabelais knüpft in seinem „Roman als eine praktische Philosophie des menschlichen Lachens“, an die Tradition „der grotesk-satirischen Umgestaltung mittelalterlicher Epik“ (Heintze 2003: 16 / 20) an.

<sup>9</sup> Bachtin (1995: 122) zählt neben Rabelais’ Romanen Boccaccios *Decamerone*, Cervantes’ Werke und Shakespeares’ Komödien dazu.



Die karnevaleske Welt der Rabelaischen Figuren entstammt der grotesken Komik des mittelalterlichen Volkes und dessen tief verankerter Lachkultur. Den Karneval<sup>10</sup> – die „feiertägliche Befreiung des Lachens und des Leibes“ (Bachtin 1990: 33) – und dessen Strategien der freien Familiarisierung, Exzentrizität, karnevalistischen Mesalliance und Profanation sieht Bachtin als gelebte Gegenwelt zur offiziellen Welt des mittelalterlichen Volkes (Ders.: 48ff.). In *Rabelais und seine Welt* (RW, 1995 [1965])<sup>11</sup> untersucht Bachtin die Umsetzung der Motive des Karnevals und der damit einhergehenden Weltanschauung in das intertextuelle Genre der mittelalterlichen Parodie.<sup>12</sup> Anhand dieser so geschehenen Karnevalisierung zeigt er den Einfluss des volkskulturellen Karnevals auf die offizielle und von der Hochkultur<sup>13</sup> bestimmten Literatur des Mittelalters auf.

Die literarische verkehrte Welt dient als Beispiel für die Zerstörung hierarchischer Ordnungen, also all dessen, „was durch die sozialhierarchische und jede andere Ungleichheit der Menschen, einschließlich der altersmäßigen, geprägt wird“ (Bachtin 1990: 48). Diese umgestülpte Welt kulminiert in dem positiven und erneuernden Element des Bachtinschen *grotesken Realismus*.<sup>14</sup>

Die Verschmelzung von Volks- und Hochkultur ist in der Zeit der Renaissance am deutlichsten zutage getreten und findet ihren Vertreter in Rabelais' literarischem Werk. Im Karnevalesken – der Einverleibung der Karnevalsmotivik in die literarische Produktion – findet Bachtin jene emanzipatorischen Elemente, die die „Propagierung der Vermischung, des Antidogmatismus und der Grenzüberschreitung“ (Lachmann 1995: 7) bein-

---

<sup>10</sup> Die Ursprünge des Karnevals sind in den altrömischen Dionysien zu finden. Nach der im Kirchenkalender existenten Fastenzeit folgt die Zeit des Karneval. Aus der Folklore erwachsen sind in ihr populäre Kunst bzw. Volkskunst manifest. Viele Formen lebendig-karnevalesker Spektakel existieren bis heute auf der ganzen Welt (z. B. *Mardi Gras*, *Carribean Carnival*).

<sup>11</sup> Bachtin legte 1940 seine Dissertation *Rabelais in der Geschichte des Realismus* dem Maxim Gorkij Institut in Moskau vor. In der Sowjetunion zur Zeit der Stalinära (1930er Jahre) verfasst, wurde es abgelehnt. Seine Erforschung volkstümlicher Lachkultur – Bachtin befolgte nicht die tradierten dogmatisch-systemunterstützenden Verfahren - wurde als Angriff auf das zeitgenössische starre und unterdrückende Herrschaftssystem gewertet und führte dazu, dass er aus „politischen Gründen“ verbannt und mit Publikationsverbot belegt wurde (Emerson 1994: 93f.).

<sup>12</sup> Griech.: *parodia*. Zu literarischer Parodie siehe u.a. Dentith 2000.

<sup>13</sup> „Hochkultur impliziert eine vertikale Struktur und beansprucht Höhe im doppelten Sinne als soziale Verortung in der Gesellschaft und als ästhetische Wertung künstlerischer Spitzenleistungen. Die beiden Formen von Höhe vereinigen sich im Begriff des Elitären [...]“ (Assmann 2006: 10).

<sup>14</sup> „Die Blüte des grotesken Realismus beginnt mit dem Motivsystem der volkstümlichen Lachkultur des Mittelalters, und seine künstlerische Vollendung findet er in der Literatur der Renaissance“ (Bachtin 1995: 82). Der so genannte „groteske Realismus“ des Bachtin wurde in der Literatur oftmals als Inversion der Kategorien des, unter Stalinistischem Regime entstandenen, „Sozialistischen Realismus“ gesehen (Vice 1997a: 151).

halten; darunter fällt die Subversion durch den karnevalesken Körper.<sup>15</sup> Der Karneval, als fröhliches Fest der Umkehrung und „Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur“ (Dies.: 9) liefert die lebendigen Motive für die groteske Gegenwelt des Karnevalesken.

Die Welt des *Gargantua und Pantagruel* wurzelt in dem materiell-leiblichen Motivsystem, das Rabelais aus den volkskulturellen Quellen seiner Zeit, denen der „volkstümlichen Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance“ (Bachtin 1995: 51), schöpft.

Rabelais' Motive haben etwas prinzipiell und unausrottbar »Nichtoffizielles«: kein Dogmatismus, nichts Autoritäres, keine engstirnige Seriosität kann sie besetzen; sie widersetzen sich jeder Vollendung und Starrheit, jeder ungetrübten Seriosität und Abgeschlossenheit des Gedankens und der Weltanschauung (Bachtin 1995: 50).

Bachtin sieht in Rabelais' Roman eine Zerstörung der Ist-Zeit, der aktuellen historischen Zeit und deren Beschränkungen und damit die „Reinigung und Wiederherstellung der realen Welt und des realen Menschen“ (Bachtin 2008: 97). Dies geschieht durch das befreiende Karnevals-lachen, das aus der Volkskultur erwächst. Außerdem werden in jenem Roman sprachliche wie inhaltliche Zusammenhänge aus ihrem Gefüge genommen und durch den Motor der „realistischen Phantastik“ (Ders.: 97) bzw. der „groteske[n] Phantastik“ (Ders.: 103) des Rabelais verändert.

Bachtin lehnt jede Instrumentalisierung des Körpers ab im Namen sinnlicher Überfülle. [...] Sinnlichkeit ist jetzt zu obszönem Gelächter geworden; denn der schamlos vulgäre Materialismus des Körpers – sein Bauch, sein Anus und seine Genitalien – all das überrennt jetzt rücksichtslos die Artigkeiten der herrschenden Klasse. Einen kurzen, politisch genehmigten Augenblick lang erhebt sich das Fleisch, verweigert der Vernunft die Unterschrift, konfrontiert die Empfindung dem Begriff, die Libido dem Gesetz und ruft die Unzucht, die Freiheit der Zeichen und der Widerrede aus im Angesicht einer monologischen Obrigkeit, deren unausgesprochener Name »Stalin« heißt. Wie die Konstellation bringt auch der Karneval die Rückkehr zum Einzelnen und die ständige Durchbrechung der Identität mit sich; denn in ihm werden die Grenzen des Körpers in einem Spiel erotischer Solidarität mit anderen überschritten. [...] Der dialektische Bildraum des Karnevals (von Geburt und Tod, von hoch und niedrig, von Zerstörung und Erneuerung) setzt den Körper als ein kollektives Phänomen wieder in sein Recht, verschafft ihm eine physis [...] (Eagleton 1994: 348f.).

Nach dem marxistischen Literaturkritiker Terry Eagleton ist Bachtins offizielle Kritik an der Hochkultur der Renaissance somit eine Inoffizielle am Stalinismus.<sup>16</sup> Bachtin setzt nach dieser Auffassung die dialogische, „explosive politics of the body, the erotic,

---

<sup>15</sup> Im soziokulturellen Sinne subvertiert der Körper das Außen, den Umraum, das Weltbild; im ästhetischen Sinne wie auch in der Subversion der Körperhierarchie (von Oben / Unten, und Innen / Außen) ist die Verkehrung schon im Körper selbst immanent.

<sup>16</sup> Jene Parallelisierung Renaissance-Stalinismus und das Kontroversielle in Bachtins Werk findet in der Literatur immer wieder Erwähnung, u.a. bei Lachmann 1991; 1995, Dentith 1995, Vice 1997b.

the licentious and semiotic“ (Vice 1997a: 151) der Volkskultur, den nach außen hin geschlossenen und repressiven Weltmodellen der Renaissance bzw. des Stalinismus entgegen.

Zwischen den schönen Dingen dieser irdischen Welt haben sich verlogene und die wahre Natur der Dinge verzerrende Zusammenhänge hergestellt, die von der Tradition fixiert und durch Religion und offizielle Ideologie geheiligt worden sind. Die Dinge und Ideen werden durch verlogene hierarchische Beziehungen zusammengeschlossen, die ihrer Natur feindlich sind, und sie werden voneinander getrennt und entfernt durch alle möglichen transzendenten idealen Zwischenschichten, die es den Dingen nicht erlauben, sich in ihrer lebendigen Körperlichkeit zu berühren (Bachtin 2008: 98).

In den filmischen *mondes à l'envers* Mattuschkas geschehen grenzüberschreitende, invertierende und die symbolische Ordnung aufhebende Inszenierungen von Körpern, zwischen Körpern und von Körpern im Raumgefüge des Filmraums. Es ist die direkte und unmittelbare Physis des Körpers bzw. der Körper, die als Grundlage für groteske Körperkonzepte fungiert. Unter diesem Gesichtspunkt soll die Körpergroteske eingegrenzt und in jenem Sinne funktionalisiert werden, um eine ästhetische Filmanalyse ausgewählter Filme Mara Mattuschkas anhand dieses Phänomens zu ermöglichen.

Welche Art ästhetische Verbindung zwischen ausgewählten Werken der Experimentalfilmemacherin Mattuschka und den Bachtinschen Theoremen aus *RW* besteht, soll folgender Analyse zur Grundlage dienen. Es gilt das bzw. die Körpergroteske in Mattuschkas Filmwerk zu verorten. Der lebendige, werdende, groteske Körper des Bachtin soll den Ausgangspunkt und somit ersten Teil meiner Analyse bilden, um im zweiten Teil die Zusammenhänge innerhalb des Filmwerks der Filmemacherin aufzeigen zu können. Anhand der Filmbeispiele *PLASMA* (Ö 2004) und *BURNING PALACE* (Ö 2009) werde ich ihr Werk auf Basis ästhetiktheoretischer und „ereignisphilosophischer“ (Shchytsova 2002)<sup>17</sup> Gesichtspunkte analysieren.

---

<sup>17</sup> Tatiana Shchytsova (2002) führt mit der sog. „Philosophie des Ereignisses“ – einer dialogischen, praktischen und lebensnahen Philosophie – die konzeptuelle Vielfalt Bachtinscher Schwerpunkte seines Gesamtwerks zusammen. Ausgehend von Bachtins „Erster Philosophie“, die eine Kritik am theoretisierenden, subjektivierenden und transzendentalen Seinsbegriff nach Heidegger bedeutet, stellt Shchytsova die Aufgabe zum praktischen und verantwortungsvollen Handeln des Menschen (ethische Dimension) anhand „der Handlung, des teilnehmenden Erlebens von konkreter Einzigkeit“ dar. In ihrer Verwandtschaft zu phänomenologischen Überlegungen und in der Aktivität und Praxisnähe dieser Bachtinschen Philosophie – die in dialogischer bzw. polyphoner Struktur besteht – sehe ich die Verbindung zu der vom Körper bestimmten Groteske des Karnevalesken und in Folge zum Konzept Körpergroteske.

So ist der grotesk-karnevaleske Körper bei Bachtin erfahr- bzw. fassbar geworden. Dieser im Werden<sup>18</sup> begriffene Körper gilt mir als Grundlage für die Bestimmung der visuell erfahrbaren Ästhetik einer Körpergroteske. Ziel meiner Arbeit ist es, die direkte, unmittelbare und lebendige Physis des grotesken Körpers in Mara Mattuschkas Filmwerk zu verorten und durch das Körpergroteske erfahrbar zu machen. So ist durch das corporeale Konzept der Körpergroteske die Möglichkeit des Brückenschlags zwischen dem Phänomen der Groteske bis hin zu ästhetischer Filmanalyse gegeben. Der Schwerpunkt meiner Betrachtung liegt somit auf der visuell erfahrbaren grotesken Körperkonzeption, die innerhalb der Groteske zu verorten ist. Untersucht werden groteske Körperbilder und das Karnevaleske in ausgewählten Werken Mattuschkas, die sich in der und durch die Körpergroteske darstellen. Bachtin verbildlicht in der karnevalisierten Sprache Widerrede und Gegenwelt und verleiht dieser einen Sprachkörper. Vor diesem Hintergrund möchte ich die Paradigmen von Karnevalshandlungen und -motiven ins gelebt Karnevaleske rückübersetzen, um das materiell-leibliche der Körpergroteske in meiner Arbeit als verlebendigt Theoriekonzept anwenden zu können.

---

<sup>18</sup> Dass der Mensch unvollendet, in stetem Werden begriffen ist und somit über das Privileg der Freiheit verfügt, daran knüpfen Bachtins Thesen über den karnevalesken Körper an. Diese Überlegungen stammen von Pico della Mirandola, einem Philosophen der Renaissance (Bachtin 1995: 408f.).

# 1 KÖRPERGROTESKE

## 1.1 Das Körpergroteske in Bachtins Werk

In diesem Teil meiner Arbeit möchte ich zuallererst den sogenannten *grotesken Realismus*<sup>19</sup> vorstellen. Dieser bietet Bachtin die Möglichkeit einerseits Rabelais Werk zu analysieren sowie dessen soziokulturelles Umfeld zu erfassen, und andererseits über den Roman hinaus zu gehen, um die Universalität dieser Verständnisebenen zu erfassen. Ästhetisches wie Weltanschauliches wird zu einem Kosmos, der von karnevalistischem Weltempfinden geprägt ist. Innerhalb dieser Reziprozität von Karneval, Lachkultur und karnevalesker mittelalterlicher Parodie materialisiert sich die Körpergroteske. Dass diese sowohl phänomenalen Leib als auch semiotischen Körper darstellt macht sie zu einer grenzüberschreitenden und gleichzeitig verbindenden Kategorie. Das Phänomen Körpergroteske gilt es nun anhand der auf das Materiell-Leibliche fokussierten Konzepte Bachtins zu extrahieren und näher zu bestimmen.

### 1.1.1 Bachtins Welt des *grotesken Realismus*

[Bachtins, B.L.] concepts of dialogue and polyphony, like his concept of carnival, are free of all constraining (and defining) codes, hierarchies, one-way conversions, prohibitions, subversions that really subvert or compulsions that really compel – in fact, free of everything associated with the practice and distribution of power (Emerson 1994: 38).

Erst 1965 erscheint *RW*, dessen Hauptaugenmerk Bachtin auf die Volks- und Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance, dem Karneval und dessen grotesken Ausformungen legt. In dieser literaturtheoretischen und soziolinguistischen Analyse des parodistischen Romans von Rabelais nimmt er eine Rekonstruktion volkscultureller Formen vor und setzt diese gegen die repressiven Kräfte einer hierarchischen Ordnung. Dieses Werk

---

<sup>19</sup> Durch den *grotesken Realismus* als ästhetische Konzeption der Renaissance setzt sich Bachtin vom Phantastischen und Unheimlichen ab, durch das das Groteske oft, z.B. bei Wolfgang Kayser (2004), bestimmt wird. Er verortet dieses Konzept in der volkstümlichen Lachkultur des Mittelalters. Teil dieses „grotesken Realismus“ sind die materiell-leiblichen Motive (übermäßiges Trinken und Essen, Sexualität usw.), die im „normalen Leben“, das mit Scham (Körper) erfüllt ist, ausgeblendet sind. Durch diese Motive geschieht die dem Grotesken inhärente und bestimmende Degradierung, aus der Neues erwachsen kann. „Während der klassisch geprägte Realismus eine idealisierte Realität abbildet, widmet sich der groteske Realismus den Aspekten des Realen, die sich einer solchen Idealisierung entziehen“ (Fuß 2001: 76). Die Bezeichnung „grotesker Realismus“ ist u.a. auch im Theater des Wsewolod E. Meyerhold zu finden. Hier ist er als Ergebnis einer Verfremdung der Realität gesehen, in der der Schauspieler zur Kunstfigur wird (Foellmer 2009b: 108).

entstand in der Nachfolge der von Bachtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics (PDP)* 1984 [1929/1963]<sup>20</sup> entwickelten „Theorie der Karnevalskultur und der karnevalisierten Literatur“ (Lachmann 1995: 10). Bachtin erweitert in *RW* die Theorie aus *PDP* dahingehend, dass sie zu einem „Konzept der Volkskultur als inoffizielle Kultur“ (Dies.: 10) wird. Die Volkskultur, die sich der Motive des Karnevals bedient, wird zu einer subversiven Kraft, die die Mechanismen einer Hochkultur unterläuft und der die Möglichkeit einer – zumindest zeitweiligen – Neuordnung innewohnt. Der bourgeoise Begriff der Hochkultur, der sich vom 19. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts als normativer Kulturbegriff einer (patriarchalen) Elite die Vorreiterschaft einräumte, wird hinterfragt, dynamisiert und dekonstruiert (Assmann 2006: 10f.).

*RW* entstand in der Zeit der Stalinära<sup>21</sup>, den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Es ist durch Antidogmatismus, Grenzüberschreitung und „Karnevalsfreiheit“ (Bachtin 1995: 55, Herv. i. O.), den sogenannten „zentrifugalen Kräften“ bestimmt. Die von Bachtin besprochenen Muster offizieller (zentripedaler) und inoffizieller (zentrifugaler) Welt des Mittelalters stehen in engem Zusammenhang mit der politischen Realität Russlands zur Zeit Bachtins:

Diese zentripedale Kraft [des Stalinismus bzw. der offiziellen Weltordnung, B.L.] wird von der zentrifugalen, auf Mehrdeutigkeit zielenden, Öffnung und Überschreitung zulassenden bedrängt (Lachmann 1995: 8).

Zu Beginn seines literaturkritischen Schaffens erlebte Bachtin die ambivalenten Welten der nachrevolutionären Euphorie mit all ihren befreienden Mechanismen von Dehierarchisierung sowie Öffnung, und der darauf folgenden stalinistischen Diktatur mit der Vernichtung aller vorangegangenen Erschließungen; beginnend mit der euphorischen Zeit der postrevolutionären Avantgarde Russlands der 1920er Jahre bis hin zu dem darauf folgenden ideologischen Dogmatismus und Totalitarismus eines Stalin. Diese Erfahrungen prägten sein Verständnis von einer karnevalesken Weltanschauung und seine Akzentuierung auf antidogmatische Konzepte, die über die grotesken Momente der Lachkultur der Renaissance hinausgehen:

---

<sup>20</sup> 1929 entstand *Problems of Dostoevsky's Work*, dessen Schwerpunkt Bachtin auf polyphonen Roman und die Rolle des Autors legt. 1963 wird dieses Werk mit einem zusätzlichen Kapitel unter dem Titel *Problems of Dostoevsky's Poetics* veröffentlicht.

<sup>21</sup> 1924 – 1953.

In part it was his boldness in posing, from within his corrupt and bloody epoch, such wondrous concepts as “aesthetic love”, “participatory autonomy”, laughter as liberation from terror, and personal death as a gift of wholeness to the other (Emerson 1994: 22).

Im *grotesken Realismus* des Rabelais sieht Bachtin die Gegenwelt zur offiziellen Weltanschauung. Leicht lässt sich eine Parallele zwischen dem offiziellen Weltbild der Renaissance und dem sozialistischen Realismus der Stalinzeit ziehen. Die Machtkategorien und Hierarchien, sowohl des mittelalterlichen Feudal- und Kirchenstaats als auch pervertierter stalinistischer Volkskultur, werden durch den *grotesken Realismus* unterlaufen. Im Synkretismus des *grotesken Realismus* sieht Bachtin die Abkehr von autoritären Mechanismen literarischer Produktion<sup>22</sup> und daher jeglicher Art totalitärer Systematisierung.

Inversion, Parodie und Degradierung<sup>23</sup> sind die Grundzüge des *grotesken Realismus*; diese subvertierenden Konstanten verleihen Bachtins Konzept des literarischen Realismus topografischen Charakter und körperlichen Sinn (Bachtin 1995: 71). So werden Umstülpungen und Verkehrungen hierarchischer Strukturen verkörperlicht, d.h. in den oder die Körper eingeschrieben. Die Grenzen zwischen Welt und Körper werden verschoben, aufgehoben, sowie einer Neuordnung unterzogen.

Bachtin sieht in jenem hybriden und durch „Karnevalsfreiheit“ bestimmten Realismus das Gegenkonzept zur Körperfeindlichkeit und Freiheitberaubung offizieller Kultur. Als ästhetische Konzeption ist der *grotesken Realismus* vom materiell-leiblichen Prinzip bestimmt. In ihm sind „Motive des Körpers, Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exaltierter, hyperbolisierter Form“ (Ders.: 68), präsent. Bachtin selbst unterscheidet in seinen Ausführungen kaum zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib, wie es bei Helmut Plessners *Philosophische Anthropologie* (1970) geschehen ist. In meiner Arbeit spreche ich über den Körper, da die Körpergroteske weit über jenes somatische Geschehen hinausgeht, das Bachtin das materiell-leibliche Prinzip nennt. Der durch seine Physis bestimmte Körper der Groteske setzt sich aus formalen Kategorien als auch inhaltlichen Bestimmungen zusammen. Über den phänomenalen Leib führt die ästhetische, performative sowie sozio-kulturelle Ebene zur eigenständigen Kategorie der semiotischen Körpergroteske.

---

<sup>22</sup> Gemeint sind hier vor allem die Beschränkungen des Sowjetischen Literaturestablishments, deren Reglement von den 1930er- bis zu den 1950er-Jahren die sogenannte Hochkultur bestimmte.

<sup>23</sup> Bachtin 1995: u.a. 59f., 70, 131, 203, 214ff.

Der Körper wird im *grotesken Realismus* seinen Tradierungen und hierarchischen Strukturen enthoben. Es ist der groteske Körper einer verkehrten Welt, der von Lebendigkeit, Übertreibung, Unabgeschlossenheit, Degradierung und Ambivalenz bestimmt ist. Unten wird oben, innen wird außen; eine Um- und Verkehrung von Körperhierarchien geschieht, die gleichzeitig die fließende Bewegung des Austauschs zwischen diesen scheinbar disparaten Polen beinhaltet. Dieser verkehrten und in sich verkehrenden „groteske[n] Körperkonzeption“ (Bachtin 1995: 76) liegen die Motive der volkstümlichen Lachkultur zugrunde.

Bachtins diskursive Konzepte tendieren in ihrer reflexiven Weltanschauung zu zentrifugalen Wert- und Weltvorstellungen. Es ist Bachtin möglich „[...] to look at the world, discern two unacceptable poles functioning in it, and then posit an idea or method that would mediate or dissolve the opposition“ (Emerson 1994: 5).

### 1.1.1.1 Groteske Körperbilder bei Rabelais

Gleichzeitig geht es Rabelais jedoch auch um die Bewältigung einer positiven Aufgabe, die all seinen Wortverbindungen und grotesken Bildern eine bestimmte Richtung verleiht: die Welt zu verleiblichen, sie zu materialisieren, alles an räumlich-zeitlichen Reihen partizipieren zu lassen, alles mit menschlich-körperlichen Maßstäben zu messen und an der Stelle des zerstörten Weltbildes ein neues zu errichten (Bachtin 2008: 107).

Die Welt des *grotesken Realismus* wird von Rabelais' spezieller Körper-Poetik getragen (Lachmann 1995: 10). Verwirklicht ist diese durch den materiell-leiblichen grotesken Körper, der in seiner Lebendigkeit und Offenheit, seinem Wachstum und seinen auf den Kopf gestellten Hierarchien existiert.

In den parodistischen Roman *Gargantua und Pantagruel* fließen die Momente der Karnevalisierung, die „Karnevalsatmosphäre [...] des volkstümlich-festlichen Marktplatzes“, die „Karnevalslogik von Inthronisierung und Sturz“ und die „Kennzeichen des Karnevalsmilieus ein: Motive aus dem Bereich des Materiell-Leiblichen, ambivalente Obszönitäten, volkstümliche Festmalmotive u.a.“ (Bachtin 1995: 317) sind in diesem Werk in seiner Körperlichkeit verschriftlicht. Die aus der Menippeischen Satire<sup>24</sup> hervorgegangenen Romantradition, der auch das Werk des Rabelais angehört, erwächst aus der volks-

---

<sup>24</sup> Die Menippea, die seit der griechisch-römischen Antike Verwendung findet, gilt als Prosa mit Verseinlagen. Sie ist von Stilsynkretismus geprägt, „der Kreuzung und Mischung verschiedener Zeichensysteme“. (Barck et al. 2001: 345f.; Lachmann 1990b: 204f.) „[Sie] neigt zum Skandal und zum Exzentrischen in der Sprache. [...] Sprachliche Darstellung als Inszenierung und Exploration der Sprache als korrelatives Zeichensystem“ (Kristeva 1972: 367f.) bestimmen die Menippeische Satire.



tümlichen Lachkultur in der das ernsthafte, offiziell tradierte Körperbild vom lachenden Körper der Groteske ersetzt wird.

Rabelais' Realismus ist elementarerer Natur, phantastisch und drastisch zugleich, beflügelt von einer Einbildungskraft, die noch entfernte menschliche Möglichkeiten nahe rückt. Nicht das alltägliche Maß, sondern der Widerspruch zum Erkünstelten und Lebensfremden ist die Grundlage dieses schöpferischen Realismus. [...] Ernstes und Heiteres hat er ineinandergeschlungen und der sinnlichen Freude ebensogut Raum gegeben wie der geistigen (Heintze 2003: 29ff.).

Die Rabelaisische Logik des *grotesken Realismus*, die in „der realistischen Phantastik der Folklore“ wurzelt, ist in der „ungezügelt[e] Phantastik“ (Bachtin 2008: 104 / 107) karnevalesker Körperlichkeit verlebendigt; dieser groteske Körper wird seiner Reinheit, seiner Glätte und seiner Geschlossenheit – dem klassischen Körperbild enthoben – dargestellt. Die Karnevalisierung geschieht durch Überschreitung von Körpergrenzen oder auch anhand parodistischer Beschreibung anatomischer Einzelheiten; somit entsteht das Körpergroteske durch Verkehrung und Relativierung tradierter Körpergrenzen, z.B. durch den Blick und die Fokussierung auf das Innere des Körpers, als auch die Hervorhebung und Hyperbolisierung von Körperelementen.

Rabelais schöpft aus dem Reichtum der familiären Sprache, der Verbildlichung des „mittelalterlichen grobschlächtigen Körper[s], der da speit, furzt, gähnt, ausspuckt, rülpst, rotzt, maßlos frißt und säuft“ (Ders.: 107), der Freiheit an Wortverbindungen und der Motivik des Karnevalstreibens. Wie auch der gelebte Karneval gewohnte Sehweisen irritiert, das Hohe erniedrigt und das Niedrige erhöht (z.B. Narrenkönig der verkehrten Welt), so strebt Rabelais, laut Bachtin, durch Subversion mittelalterlicher Weltanschauung, eine Zerstörung dieser an.

Durch Rabelais' genauen und vor allem medizinisch geschulten Blick auf den Mikrokosmos Körper, werden Körperteile (z.B. Mund, Nase usw.) verzerrt, verformt und vergrößert; sie werden monströs. Schon Joris-Karl Huysmans hat Ende des 19. Jahrhunderts das Monströse des durch das Mikroskop Beobachteten erkannt, wenn er schreibt:

„[...] la nature les a pourtant créés les véritables monstres, non dans le « gros bétail », mais dans l'« infiniment petit », dans le monde des animalcules, des infusoires et des larves dont le microscope nous révèle la souveraine horreur“ (Campmas 2003).

### 1.1.1.2 Das Grotesk-Komische bei Rabelais

Bei Rabelais finden sich Rede und Maske [...] des mittelalterlichen Narren, die verschiedensten Formen der volkstümlich-festlichen Karnevalsbelustigung, der travestierende und rundum parodierende Übermut des demokratischen Klerikers sowie Sprache und Gestik des Jahrmartsgauklers – vereint mit humanistischer Bildung, der Ausbildung und Praxis als Arzt und

der politischen Erfahrung eines Vertrauten der Brüder Du Bellay, der von allen Fragen und Geheimnissen der Weltpolitik seiner Epoche intime Kenntnis hatte. [...] Das mittelalterliche Lachen wurde in der Renaissance zum Ausdruck eines neuen, freien und kritischen Sinns für Geschichte (Bachtin 1995: 122f.).

Rabelais' Welt ist geprägt vom sogenannten Pantagruelismus<sup>25</sup>, „einer gewissen Heiterkeit der Seele, die sich von zufälligen Dingen nicht stören läßt“ (Rabelais 2003: 503), einer „monströsen Übertreibung der Übertreibung“ (Fuß 2001: 68). Übertreibung gilt hier als „Verselbstständigung des Denkens“ (Düttmann 2004: 9) und Grundlage eines schöpferischen Schaffens, das immer wieder neue Grenzziehungen ermöglicht. Dazu gehört auch die sichtbare Übertreibung, das Überbordende der grotesken Physis. Durch Übertreibung wird der Blick aufs Detail geschärft und die Möglichkeit zu Subversion gegeben.

Die Ordensregel „Tu, was dir gefällt“ (Rabelais 2003: 180) ist der Leitspruch des „*Antikloster[s] der Zwanglosigkeit*“ (Kupfer nach Fuß 2001: 266, Fn. 70, Herv. i. O.). Es ist das ideale Kloster in der literarischen Welt des Rabelais, das die Wert- und Weltvorstellungen der mittelalterlichen Hochkultur invertiert. Die „Dekomposition der Normativität“, das „Paradox verordneter Anarchie“ (Ders.: 266) ist von Rabelais auf Grundlage volkskultureller Komik entworfen. Die verkehrte Welt der Abtei Thelema<sup>26</sup> wird zur Verbindlichkeit und zur gelebten Wirklichkeit innerhalb seines Romans: So wird statt im Himmel – wie in der zeitgenössischen Welt geschehen – in der Hölle Gerechtigkeit geübt und allgemeine Freude zelebriert (Rabelais 2003: 300f.).

Rabelais verkehrt die zeitgenössischen Macht- und Körperstrukturen durch die *world upside down* des offenen, überbordenden Körpers. Wilhelm Fraenger nennt die Träger dieser grotesken Konzeption die Riesen Gargantua und Pantagruel – „zwei Riesensäuglinge und Spaßkolosse, vom ganzen Überfluß gemästet und getränkt“ –, die ihr Tun der „lachenden Genußkraft“ (Fraenger 1992: 183) verschrieben haben. Diese Konzeption eines grotesken Körpers wächst über sich selbst hinaus, kehrt das Innere nach außen, und die Hierarchien des (klassischen) Körperbildes werden auf den Kopf gestellt. So verbindet sich der groteske Körper mit anderen Körpern und der Welt. Der göttlich entrückte und entfremdete Körper einer mittelalterlichen Seriosität kehrt durch

---

<sup>25</sup> Abgeleitet von dem Namen des Riesen Pantagruel ist der Pantagruelismus eine dem Roman inhärent imaginierte Philosophie, die ohne „metaphysical chaines of doctrines“ (Hall 1991: 51) auskommt.

<sup>26</sup> Wille (griech.).

„Detaillisierung und Hyperbolisierung“ (Bachtin 2008: 110) zu seiner Physis und Corporealität zurück.

Als Beispiel für den hyperbolischen Körper möchte ich einen Abschnitt aus Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* anführen:

Nach diesen Worten nahm er [Panurg, B.L.] den abgeschnittenen Kopf [des Epistemon, B.L.] und hielt ihn an seinen Hosensatz, damit er warm bleibe [...]. Darauf wusch er Kopf und Hals sehr sorgfältig mit Weißwein, den er vorher mit pulverisiertem Menschenkot [...] versetzt hatte, bestrich beide mit einer Salbe [...], und fügte sie dann so aneinander, daß ganz genau Ader an Ader, Nerv an Nerv, Wirbel an Wirbel kam, damit er nicht etwa querköpfig würde, denn solche Leute haßte er auf den Tod. Dann nähte er das Ganze rundherum [...] fest, weil sonst, wie er sagte, der Kopf leicht wieder herunterfallen könnte, und legte zuletzt noch ein Pflaster um die Wunde, das er das Auferstehungspflaster nannte. Gleich darauf fing Epistemon an zu atmen, schlug die Augen auf, gähnte, niste [sic!] ein paar Mal und ließ einen regelrechten Bauernfutz fahren. »Jetzt ist er wieder gesund«, sagte Panurg [...] (Rabelais 2003: 299f.).

In der Wiedergeburt des Epistemon herrscht der zerstückelte Körper der Groteske vor. Die in diesem Abschnitt verwendeten Motive entstammen aus der grotesken Körperkonzeption, die den Körper in die materiell-leibliche Ebene degradiert und parodiert. Durch die exzentrische Physis dieser Konzeption ist es ihr möglich die einzelnen Elemente des Körpers als anatomische Topografie zu begreifen und zu verbildlichen: der groteske Körper ist nicht mehr ein Ganzes, sondern besteht aus vielen Teilen; er ist weder abgeschlossen noch harmonisch; er ist in Bewegung, im Werden und in seiner Neustrukturierung begriffen.

## **1.1.2 Karneval und Karnevaleske**

Der Karneval und das Karnevaleske als dessen konzeptuelle Eigenschaften sind als Manifestationen kultureller Bewegungen und als Systeme von Codes gekennzeichnet; sie gelten durch rituelle Formen und kommunikative Strukturen als subversiv und transgressiv. Wie nun Bachtin den Karneval und dessen Mechanismen sieht, soll folgend erörtert werden.

### **1.1.2.1 Bachtins Karneval**

Während des Karnevals kann man nur nach seinen Gesetzen leben, d.h. nach den Gesetzen der *Karnevalsfreiheit*. Der Karneval hat universalen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben (Bachtin 1995: 55, Herv. i. O.).

Bachtin sieht in der Karnevalskultur<sup>27</sup> ein Spiel auf Zeit. Sie ist ein Phänomen der Krise, des Übergangs und der Liminalität<sup>28</sup>, ähnlich Victor Turners sozialem Drama (Turner 1995: 2006). Diese Krisensituation mit Festcharakter wird zum tatsächlichen gesellschaftlichen Geschehen, „das für einige Zeit ins utopische Reich der Universalität, der Freiheit, der Gleichheit und des Überflusses“ (Bachtin 1995: 56f.) eintritt. So ist im Karneval, dem „zweite[n], auf dem Lachprinzip beruhende[n] Leben des Volkes“ (Ders.: 56), das Karnevaleske lebendig geworden, wie Bachtin schreibt:

The carnival sense of the world, with its categories, its carnival laughter, its symbol-system of carnival acts of crowning/decrowning, of shifts and disguises, carnival ambivalence and all the overtones of the unrestrained carnival word - familiar, cynically frank, eccentric, eulogistic-abusive, and so on – penetrated deeply into almost all genres of artistic literature (Bachtin 1984: 130).

In *RW* entwickelt Bachtin die Idee des Karnevalesken, das vom gelebten Karneval und grotesken Körper bestimmt ist. In dieses heterogene Konzept, wie auch in jene von u.a. Dialog<sup>29</sup>, Polyphonie<sup>30</sup> und Chronotopos<sup>31</sup>, fließen die Kennzeichen von „universal relativity, dialogic ambivalence, the instability or transitoriness of all sensations and concepts“ (Emerson 1994: 151) ein. In diesen Verbindungen spiegelt sich Mut zu Offenheit und subversiven Strategien wieder. Im Karneval findet ein temporärer Wandel hierarchischer Systeme in einem Spektakel<sup>32</sup> des Volkes statt: er ist „das Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur“ (Lachmann 1995: 9) und die Zeit der Inversionen, Degradierungen und sozialen Transgression.

Der Karneval als Gegenkultur ist immer mit der historischen Realität verknüpft, da er durch die offizielle Kultur sanktioniert und innerhalb des Kirchenjahres eingebunden existierte. Bachtin selbst behandelt „Karneval“ auf der einen Seite als historische Realität – als zeitliche und räumliche Zerstörung von u.a. hierarchischen, normierten, tabuisierten

---

<sup>27</sup> „By culture we understand any human interference with a natural fact that alters it in such a way that it becomes part of a social relation.“ (Rector 1984: 37).

<sup>28</sup> Im Stadium der Liminalität befindet sich der Mensch oder die Gemeinschaft in einem Zustand des Übergangs, einer „[...] Phase der Auflösung von Konventionen, Verhaltensmustern und sozialen Differenzen [...]“ (Bellinger / Krieger 2006: 13).

<sup>29</sup> Das Konzept des Dialogischen stellt sich gegen Binaritäten und strukturalistische Codes des Formalismus. Die Vertreter des russischen Formalismus in den frühen 1920ern (u.a. Victor Shklovsky) waren der Linguistik Saussures verhaftet, der die „abstrakte[...], monologische[...] Auffassung von Sprache als autonomes, selbstreferenzielles Zeichensystem“ eigen ist. Bachtin setzt seine vielstimmige Rede dagegen (Bachtin 1979: 169ff.).

<sup>30</sup> Mehrstimmigkeit im Roman. v.a. bei Ders. 1984.

<sup>31</sup> Einheit von Zeit und Raum im Roman. v.a. bei Ders. 2008.

<sup>32</sup> Optische Fokussierung; formalistische, sensationsästhetische Wirkung. Angelehnt an das *Cinema of Attraction* (Gunning, 1986).

Strukturen – und auf der anderen Seite als semiotische Kategorie (Ginsburg 1991: 165). Diese Herangehensweisen sind in ihren Verbindungen und Verschränkungen existent und äußern sich als grotesker Text, der durch Karnevalisierung z.B. eines Hypotextes geprägt ist.

Bachtins Karnevalskonzept erwächst aus dem „Wechselverhältnis von Karnevalspraxis und Literatur“ (Lachmann 1990a: 241). Er verortet die Karnevalisierung der hohen Literatur zur Zeit der Renaissance an ihrem Höhepunkt. Durch das Einfließen und Zunutze machen von volkskulturellen Elementen und Motiven geschieht eine Subversion aller Genres, wie z.B. Satire, Parodie, Pikareske, die sich der Roman zunutze macht. Das Karnevalstreiben der Renaissance und dessen befreiende Momente finden Eingang in hierarchische Systeme, oder wie Bachtin schreibt: „they took possession of all the genres of high literature and transformed them fundamentally“ (Bachtin 1984: 130). Wie Bachtin hebt auch Fuß die durch die Karnevaleske entstehende Vielschichtigkeit hervor und nennt die Kennzeichen des karnevalesk-grotesken Textes:

Ein Spezifikum grotesker Texte ist die strukturelle Homologie ihrer verschiedenen Dimensionen. Sie alle lassen sich als Dekomposition der Relationen und Permutation der Elemente einer bestehenden Struktur beschreiben, als Vermischung des Getrennten und als Unentscheidbarkeit produzierende Rezentrierung des Marginalisierten (Fuß 2001: 88).

In der Betrachtung des Karnevals als ambivalente Kategorie wird das Marginale durch das Karnevalsgeschehen ausgrenzt. Es ist somit die gelebte Gegenwelt, die letztendlich (patriarchale, homophobe usw.) Strukturen fixiert. Die Kritik an der offiziellen Kultur ist auch immer eine Verfestigung ihrer Strukturen.<sup>33</sup>

Peter Stallybrass und Allon White nennen folgende Probleme des meist die historische und soziokulturelle Realität verharmlosenden Bachtinschen „politics of carnival“:

[...] its nostalgia; its uncritical populism (carnival often violently abuses and demonizes *weaker*, not stronger, social groups – women, ethnic and religious minorities, those who ‘don’t belong’ –in a process of *displaced abjection*); its failure to do away with the official dominant culture, its licensed complicity (Stallybrass / White 1986: 19).

### 1.1.2.2 Die *verkehrte Welt* des Karneval

Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, ist jedermann handelnde Person. [...] Der Karneval wird gelebt [...]. [...] Der Karneval ist die umgestülpte Welt (Bachtin 1990: 48).

---

<sup>33</sup> U.a. Russo 1995: 58ff.; Stallybrass / White 1986: 13, 19.

Der gelebte Karneval als Teil (volks)kulturellen Lebens und Erlebens fand im Mittelalter seinen Höhepunkt, als das so genannte Inoffizielle mit dem offiziell Gelebten verbunden und enttabuisiert existieren konnte. Für Bachtin ist er das zeitlich begrenzte Phänomen einer „utopischen Freiheit“ (Bachtin 1995: 58f.) innerhalb eines offiziellen Macht-systems. In der *verkehrten Welt* der Karnevalszeit ist die herrschende Gesellschaftsordnung und menschliche Entfremdung aufgehoben.

Der Synkretismus karnevalistischen Weltempfindens der Renaissance tritt im Karneval zutage. Durch sein „zeitlich begrenztes Heraustreten über die Grenzen des gewöhnlichen (offiziellen) Lebens“ (Ders.: 55) gilt er als Gegenwelt, die von der inoffiziellen Volkskultur geprägt ist. Im Karneval verschmelzen Hoch- und Volkskultur in der karnevalisierten Weltsicht der Renaissance (Ders. 1984: 130). Er ist das Fest der Vielschichtigkeit und der Hybridität disparater Sinnmomente. In ihm geschieht die temporäre Subversion gesellschaftlicher Normen, die die Möglichkeit zur Transformation dieser enthält:

Die Erschütterung der unhinterfragbaren Gültigkeit mittelalterlicher Ordnungsstrukturen eröffnet die Möglichkeit ihrer grotesken Manipulation, die dann ihrerseits durch den Aufweis der prinzipiellen Möglichkeit einer anderen Ordnung den Glauben an die Unhinterfragbarkeit der mittelalterlichen Ordnung weiter erschüttert (Fuß 2001: 79).

Durch Degradierung, Umkehrung der Werte, Deformation, Übertreibung, Hybridisierung und Hyperbolisierung kommt die *verkehrte Welt* des Karneval zustande. Der durch „ludic oscillation“ (Simeonova 1991: 79) bestimmte Diskurs zwischen dem religiös-offiziellen und inoffiziell-karnevalesken Bereich, ist durch die Dauer des Karnevals begrenzt. Es findet eine Entmachtung auf Zeit statt, die von der sogenannten Karnevalsfreiheit getragen und durch Ableitungsfunktionen legitimiert wird. Die Ansicht Bachtins, dass die temporäre Aufhebung der herrschenden Ordnung durch das Karnevalsgeschehen einer Ventilfunktion gleich kommt, teilt Peter Fuß:

Ein Ventil hat jedoch ordnungsstabilisierende Funktion. Es integriert einen ordnungsfreien Raum in die herrschende Ordnung, um den von ihr ausgeübten Zwang und Druck 'zeitweise' zu lindern und zu verhindern, daß die von der offiziellen Ordnung unterdrückten Triebe sich aufstauen, bis ihr unkontrollierter, spontaner und explosiver Ausbruch die Ordnung zerstört (Fuß 2001: 78).

Dass unbegrenzte Freiheit innerhalb eines hierarchisch-patriarchalen Gesellschaft-systems nach Bachtin eine Utopische ist, zeigen die den gelebten Karneval bestimmenden ausgrenzenden Mechanismen, die von Verspottung bis zu Vergewaltigung und anderen Übergriffen reichen. Die vorhin genannte Funktion der verkehrten Welt des Karneval als

Ventil wird pervertiert. Peter Stallybrass und Allon White benennen diese Ausgrenzungen dahingehend, dass das sogenannte „Andere“ durch ein furchteinflößendes oder komisches Spektakel degradiert wird, um als Gegenwelt zur gewohnten „Normalität“ aufzutreten (Stallybrass / White 1986: 41). Das Beispiel Mary Russos ist jenes misogyner Strategien innerhalb karnevalesker Geschehen; durch patriarchal bestimmte Repräsentation weiblicher Grotesken werden gesellschaftliche Machtstrukturen aufrechterhalten und bestärkt (Russo 1995: 59).

### 1.1.2.3 Karnevaleske als ästhetische Kategorie

In der Renaissanceliteratur erkennt Bachtin die emanzipatorische Kraft einer Gegenkultur, ausgedrückt durch das Karnevaleske, „[...] d.h. im Spiel der karnevalesken Verkehrung der offiziellen Welt die Ahnung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Relativität der Werte, Infragestellen der Autoritäten, Offenheit, fröhliche Anarchie, Verspottung aller Dogmen Geltung haben, wo der Synkretismus, die Vielzahl der Perspektiven zugelassen sind (Lachmann 1995: 9).

Das Karnevaleske ist jenes allgemein verwendbare Epitheton, unter welchem die Prinzipien und Motive des Karnevals und somit auch der (Körper)Groteske zusammenfassbar sind. Als *world upside down* zur sogenannten „offiziellen Kultur“, besitzt das Karnevaleske die Möglichkeit, sich nach allen Richtungen zu öffnen, um eine dem Alten, Dogmatischen und Normhaften trotzen neue Welt auferstehen zu lassen; in ihr ist „die fröhliche Relativität einer jeden Ordnung, Gewalt und Hierarchie“ (Bachtin 1990: 51) das grundlegende Prinzip, das durch die Motive des materiell-leiblichen Lebens und daraus folgend der Groteske bestimmt ist.

Die Karnevaleske ist Karnevalspraxis und deren Motivik in die Literatur übertragen; sie ist im „polyphonen Roman“ (Kristeva 1972: 354) verwirklicht. Innerhalb dieses Romans geschieht die Karnevalisierung von Inhalt und Form, die eine Verbindung von volkskulturellen und hochkulturellen Formen beinhaltet. Diese Grundpfeiler der Karnevaleske sind durch Freiheit, Spontaneität, Denormisierung und Deformation geprägt. Sie haben sich im *grotesken Realismus*, der den materiell-leiblichen Körper in seiner Freiheit propagiert, manifestiert.

Der Karnevalisierung, der die Bachtinsche komische Groteske zugrunde liegt ist, wie keinem anderen Konzept diverser Herangehensweisen an das Groteske<sup>34</sup>, die „positive [...] Hyperbolik lustvoller Übertreibung“ (Fuß 2001: 108) inhärent. Dies geschieht in der Aufhebung der Distanz, oder wie Bachtin es nennt: der freien Familiarisierung, in der Exzentrizität, der karnevalistischen Mesalliance – der Aufhebung und Vermengung dualistischer Strukturen – und der Profanation, die in der Travestie des Hohen, in der Parodie zutage tritt (Bachtin 1990: 48f.).

Die Sprache des Karnevals, ein System von Zeichen, [...] verfügt über eine bestimmte Anzahl von Paradigmen, die alle vom Lachprinzip bestimmt sind: [...] fröhliche Relativität, Instabilität, Offenheit und Unabgeschlossenheit, das Metamorphotische, die Ambivalenz, das Exzentrische, die Materialität-Leiblichkeit, der Überfluß, das Austauschen der Wertpositionen: oben/unten, Herr/Sklave, und das Gefühl der Universalität des Seins (Lachmann 1995: 26).

Rabelais' Werk ist von der Sprache des Karnevals und einer verkehrten Weltordnung, in der die Karnevalsfreiheit ihre Wirkung entfaltet, bestimmt. In dieser Art parodistischer Literatur, in die der lebendige Karneval und dessen Motive einfließen, hat Bachtin die Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben erkannt. Der Karneval wird von Bachtin als volkskulturelles Erleben, als verkehrte und inoffizielle Welt des Lachens, als Ort der familiären Rede und des grotesken Körpers untersucht. Dieses Einfließen und Zunutzemachen der volkskulturellen Lachkultur in die Literatur sieht Bachtin im parodistischen Roman verwirklicht. Es sind darin die heterogenen Phänomene des gelebten Karneval mit dem Literarischen in der sogenannten „karnevalisierte[n] Literatur“ (Lachmann 1995: 29) verschmolzen. Ambivalenz, die auch für das Groteske und den grotesken Körper bestimmend ist, bringt z.B. in Form von volkssprachlichen Motiven, von neuen Wortkreationen und –verbindungen die Freiheit der Gestaltung in das Genre des Romans ein.

Rabelais' Freude an der Rede erscheint als ein künstlerischer Ausbruch seiner Freude am Leben. Seine Beredsamkeit schießt übers Ziel hinaus, um die Pedanten zu ärgern. Sie erfindet neue Formen und Ausdrücke, um die Dogmatiker, die die Wahrheit in feste Sprachregelung zwingen möchten, zu widerlegen. Vor Rabelais' siegreicher Wortkunst weichen die starren Abstraktionen zurück. Durch die Rede, wie er sie zu handhaben wußte, konkretisiert sich der Gedanke und erfaßt das Leben im Rhythmus der Dynamik, die der Schöpferkraft des Künstlers entspricht. [...] Sein lebendigster Stil ist der gesprochener Sprache, der das Dramatische ins Epos einführt (Heintze 2003: 28f.).

---

<sup>34</sup> Z.B. Konzepte, die das Groteske über das Hässliche bestimmen, wie bei Rosenkranz 1990; oder das Satierekonzept, wie bei Heinrich Schneegans in seiner *Geschichte der grotesken Satire* (1894); oder das Konzept der Entfremdung, des Absurden und des Unheimlichen, wie z.B. bei Kayser 2004.



„Der Karneval als hybridisierende Ausdrucksform der volkstümlichen Lachkultur“ ist geprägt durch seine heterogenen, der Volkskultur entstammenden Elemente, die er zu der „synkretische[n] Form“ (Lachmann 1995: 27) der Karnevalspraxis zusammenführt. Diese erwachsen vor allem aus den karnevalesken Praktiken parodierender Riten und Bräuche.

Der in dieser Arbeit verwendete Karnevalsbe­griff erweitert das Verständnis von den, in die christliche Festkultur eingebundenen „heidnischen Spielformen“ (Wetzel 2001: 583) hin zu einer epistemologischen Kategorie, einer „*mode of understanding, a positivity, a cultural analytic*“ (Stallybrass / White 1986: 6, Herv. i. O.). So wird auch hinsichtlich der Betrachtung von Mattuschkas Filmwerken das Karnevaleske als analytische Kategorie Verwendung finden.

### 1.1.3 Komische Grotteske

Des Öfteren wird in der Fachliteratur auf die Nähe der Grotteske zum physisch Anormalen hingewiesen.<sup>35</sup> Innerhalb des Genres der Karikatur<sup>36</sup> z.B. – der „*ludicrous exaggeration of characteristic or peculiar features*“ (Thomson 1972: 38) – ist die für den grotesken Körper typische Physis ersichtlich; allerdings fehlt in diesem homogenisierten und abgeschlossenen System des künstlerischen Ausdrucks die Vielschichtigkeit und Universalität einer Körpergrotteske. Auch Bachtin spricht sich gegen das Verfahren der Karikatur aus, die er als negative und abstrahierende Struktur der Übertreibung sieht (Bachtin 1995: 113). Im Gegensatz dazu steht die parodierende Hyberbolisierung der zentrifugalen Grotteske, die in der Lachkultur des Volkes präsent ist.

Um das Komische in der Grotteske verorten zu können möchte ich nicht von der Grotteske als „Nacht[...]seite der Komik“ (Fraenger 1992: 15) oder der Ambivalenz einer tragisch-komischen oder dem Unheimlichen zugewandten Rezeption ausgehen, sondern mich an Bachtins Lachprinzip halten, das in der mittelalterlichen Lachkultur wurzelt; dieses gilt ihm als Ausdruck der Überwindung angstmachender Mechanismen durch „fröhliche Relativität, Instabilität, Offenheit und Unabgeschlossenheit, das Metamorphotische, die Ambivalenz, das Exzentrische, die Materialität-Leiblichkeit, der Überfluß, das Aus-

---

<sup>35</sup> Fraenger 1992; Kayser 2004; Kröll / Steger 1994; Thomson 1972.

<sup>36</sup> „Das Wesen der Karikatur besteht darin, daß ein Künstler das Formcharakteristische einer naturgegebenen Erscheinung übersteigert“ (Fraenger 1992: 35).

tauschen der Wertpositionen [...] und das Gefühl der Universalität des Seins“ (Bachtin 1995: 25f.). Es ist das positive und erneuernde Element des Lachens des Volkes in dem er Freiheit, Unmittelbarkeit und Möglichkeit für Erneuerung verortet. Die komische Groteske des Bachtin ist das Ideal „emanzipatorischer Komik“ (Kröll / Steger 1994: 15), die aus der Volkskultur als inoffizielle Seite erwächst. Groteske Komik besitzt somit das Potential transgressiver als auch subversiver Kraft, die normative Grenzen aufzulösen vermag.

Das Bachtinsche Karnevaleske funktioniert auf Ebene der humorvollen Groteske, die durch ihre Lebendigkeit und ihr Werden existiert. Rainer Stollmann geht in der Bestimmung des Humors von der mittelalterlichen Humoralmedizin aus; innerhalb dieser ist Humor durch seine Verbindung zu Flüssigkeit und Bewegung bestimmt:

*Humor* ist also das, was trotz der gesellschaftlichen Herrschaft der trockenen Vernunft an *vorindustriellem Saft* in den Menschen nicht ausgetrocknet werden kann (Stollmann 2006: 18, Herv. i. O.).

In der Metaphorik des Werdens geht der Humor eine vertraute Verbindung zum ebenfalls fluiden Wesenszug des Grotesken ein. Hier wird die Verbindung zum grotesken Körper sichtbar, der in steter Bewegung befindlich grenzüberschreitend und –auflösend agiert.

Bachtin definiert die volkstümliche Komik als eine von ungewöhnlichem Realismus, Detailreichtum und Universalität geprägte (Bachtin 1995: 351). Der Wirklichkeitsbezug und die Materialität-Leiblichkeit stellen demnach die wichtigsten Komponenten dar. Durch die Fokussierung der grotesken Komik auf den Körper verlagern sich deren Motive in die Welt der verkehrten Corporealität und der umgedrehten Hierarchie des geordneten und angepassten Körpers. In ihr nehmen physische Details, bei denen es sich vor allem um Geschlechts- sowie Ausscheidungsorgane handelt, und Körpersäfte – wie Ejakulat, Urin, Schweiß usw. – die wichtigste Stellung ein. Durch diese Ansicht des Körpers werden Akzente gesetzt; dadurch verlagert sich der Blick vom (scheinbar) vollkommenen Ganzen des Menschen in seinen Mikrokosmos der bewegten Unfertigkeiten, zum Grotesk-Komischen der körperlichen Vorgänge. Allerdings ist in der grotesken Körperkonzeption immer auch in Form des „zerstückelten Körpers“ (Bachtin 1995: 390) Gewalt präsent. Die Anatomisierung befreit den Körper von seinen Restriktionen und zeigt seine Vielfalt der inneren wie äußeren Verbindungen auf. Die Freiheit der Verbindungen schließt aber gleichzeitig Zerstückelung und Deformierung mit ein.

Lebendig geworden ist diese Konzeption in den invertierten und hyperbolisierten Figuren des Rabelais, z.B. im Mönch Bruder Jan Hackfleisch: er ist übermäßigem Essen und Gewalt nicht abgetan und zieht die Weinverehrung der Gottesverehrung vor (Fuß 2001: 268). Dies ist ein typisches Beispiel des literarischen *grotesken Realismus*. Verkehrung über Verkehrung macht den grotesken Mönch wie auch die anderen Figuren zu Wiederholungstätern der Groteske; sie sind das Groteske in der Groteske. Diese „komplexe Verkehrung“ (Ders.: 270) ist das Kennzeichen der Karnevalleske. Solcherart Vermischung ermöglicht der Groteske ihre Freiheit, macht alle (Ein-)Ordnungsversuche zunichte und erschafft sich eine eigene Welt des *grotesken Realismus*; in ihr wird alles ad absurdum geführt, und ist von grotesker Komik und Lachen bestimmt.

### 1.1.3.1 Karnevalslachen

In der Renaissance gelang es dem Lachen in seiner radikalsten, universalsten, vielleicht weltumfassendsten und zugleich *heitersten* Form, ein einziges Mal im Lauf der Geschichte [...] aus dem Volk heraus und zusammen mit den (»vulgären«) Volkssprachen in die große Literatur und die offizielle Ideologie vorzudringen (Bachtin 1995: 122).

Im Karnevalslachen, das aus der volkskulturellen Komik erwächst, sieht Bachtin die Möglichkeit der Überschreitung der in Wirklichkeit temporär beschränkten Karnevalszeit. Es ist dies das universale Lachen des Volkes der Renaissance, das die Möglichkeit einer Gegenkultur in den von Hochkultur bestimmten Alltag hineinträgt. Durch die Möglichkeit zu Grenzüberschreitung erwächst aus diesem das Neue, „[d]enn nur die im Lachen hervorgebrachte Kultur reflektiert das Werden, den Umbruch, die Schwelle, die Wiederkehr, das Nicht-Ende“ (Lachmann 1995: 24). Es ist das positive Lachen, das heiter, leicht und unbeschwert auftritt und durch „Karnevalisierung des Bewußtseins“ (Bachtin 1995: 315f.) mit der Seriosität des Mittelalters und dessen auf Askese beruhenden angsteinflößenden Ideologien bricht:

Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell. Alles, was in der gewöhnlichen Welt Furcht einflößte, verwandelte sich in der Welt des Karnevals in einen fröhlichen Popanz. Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet (Bachtin 1990: 26).

Das volkstümliche Lachen, das laut Bachtin „dem satirischen Spott und der moralischen Verurteilung“ (Bachtin 1995: 114) entbehrt, gilt als antagonistische Strategie. Diese

drückt sich durch Rituale<sup>37</sup> und Praktiken des Karnevals aus, die den im Alltag reglementierten Körper in seiner Offenheit und Unabgeschlossenheit feiern. Aus diesem Körper erwachsen die grotesk-komischen Motive, die als Ausdruck von Überwindung der Angst und Erneuerung durch Verkehrung stehen:

Sie alle zeigen die besiegte Angst in Form des Scheußlich-Lächerlichen, in auf den Kopf gestellten Symbolen für Macht und Zwang, in komischen Toden und heiterer Anatomie (Bachtin 1995: 141).

Die corporealen Manifestationen der Groteske, die das Körpergroteske bestimmen, tragen die subversive Kraft des Karnevals lachens in sich. Dessen sich überlagernde und überschneidende Strategien der Gesellschaftssatire, Parodie, Posse<sup>38</sup> und Burleske<sup>39</sup> bestimmen die materiell-leiblichen Motive (Ders.: 68f., 193, 413ff).

### 1.1.3.2 Körperlichkeit des grotesken Lachens

Das befreiende Karnevals lachen birgt neben Universalität vor allem die materielle Leiblichkeit in sich. Im Lachen ist der ganze Körper beteiligt; es ist, wie alle körperlichen Vorgänge, die über Essen, Geburt, Sprechen, Sex, Schwitzen, Urinieren usw. reichen, ein Vorgang des ständigen Austauschs zwischen Körpern oder Körper(n) und Welt: Inneres wird sichtbar und Äußeres wird Teil des Innen. Körper und Leib bewahren die Lebendigkeit dieser Vorgänge. Der Leib ist im grotesken Lachen von essentieller Bedeutung, da er der Ausführende ist. Der Körper gibt den Ausschlag, indem er auf rezeptiver Ebene agiert: etwas wird als lustig oder aber auch polyvalent in seiner Aussage empfunden.

---

<sup>37</sup> „Das Ritual ist eine Frage der Aufmachung, nicht des Inhalts als solchem. Es ist die Form, die dafür garantiert, daß bestimmte Inhalte und Ereignisse sich wiederholen. In der Wiederholung liegt die wichtigste Eigenschaft des Rituals. Der Tatsachencharakter, die damit verbundene Aufregung und die Aktualität der Berichte [...] suggerieren dem Zuschauer, daß es sich um <wirkliches Leben> handelt. Das <wirkliche Leben> ist in die rituelle Aufmachung eingebettet. Jede Tatsache ist Teil anderer ähnlicher Ereignisse [...]“ (Schechner 1990: 274).

<sup>38</sup> Stegreifkomödie.

<sup>39</sup> ital. „burlare“: scherzen, necken. Def. von Charles Perrault (1688): „Das Burleske, das eine Form des Spotts ist, gründet in der Nichtübereinstimmung zwischen dem Bild, das man von etwas vermittelt, und dessen wahren Bild, so, wie das Rationale eben in der Übereinstimmung zwischen vermitteltem und wahren Bild gründet. Die Nichtübereinstimmung wird auf zweierlei Weise erzielt, nämlich zum einen dadurch, dass man über die erhabensten Dinge im gemeinsten Sinne spricht, und zum anderen dadurch, dass man über die gemeinsten Dinge im großartigsten spricht.“ Burleske galt als Belustigung der ungebildeten Masse (Connelly 2003: 280).

„Das Burleske [...] zeichne sich [...] über seine possenhafte Komik aus, die in typisierenden Charakterisierungen bestehe, wie sie in der bildenden Kunst die Karikatur, im Theater etwa die Commedia dell'Arte oder das Kaspertheater hervorbrächten. Es sei besonders durch eine repetitive Struktur und die grob reduzierte, zugespitzte Zeichnung der Protagonist/innen markiert, worin es sich vom Grotesken und seinen bisweilen schockhaften Effekten des Unbekannten absetze [...]“ (W. Fraenger nach Foellmer 2009c: 364).

Nach Bachtin kommt dem Lachen eine ableitende Funktion zu, indem durch seinen Ausdruck Angst- oder Furchteinflößendes besiegt wird. (Ders.: 141). Lachen ist somit „universale philosophische Ausdrucksform“ (Ders.: 118) und zugleich körperliches Geschehen.

Im Lachen ist der groteske Körper exzentrisch, er tritt aus seiner geordneten Mitte und ist in seiner Vielschichtigkeit existent. Er negiert das Statische der Askese und des klassischen somatischen Idealbildes; er ist in seinem Ausdruck und durch seinen Ausbruch expressiv. Sichtbar gemacht ist dies durch die Körpergroteske des karnevalesken Körpers. In ihr werden Körperhierarchien verkehrt und neue Akzente gesetzt, die die Offenheit und Unabgeschlossenheit des grotesken Körpers betonen.

## 1.2 Grundlagen der Körpergroteske

Um von der Groteske und grotesken Gestalt zum umfassenden Phänomen der Körpergroteske zu gelangen, muss mensch die figurativen Erscheinungen und Strukturen erfassen. In ihnen sind jene subversiven, grenzauflösenden sowie metamorphotischen Kennzeichen präsent, denen sich die Körpergroteske bedient.

### 1.2.1 Groteske Gegenwelten

Folgend werde ich die für eine Definition der Meta-Welt<sup>40</sup> Körpergroteske notwendigen traditionellen Ansichten grotesker Gegenwelten verorten. Eine *world upside down* entsteht immer als antagonistisches Konzept mit subversivem Potential und stellt sich gegen eine meist vorherrschende hierarchische Struktur. Im Falle dieser Arbeit findet sich der Schwerpunkt im soziokulturellen Bereich, der sich in der Körpergroteske auf die Ästhetik des Körpers bzw. Körperbildes auswirkt.

Die im Visuellen verankerten Gegenwelten besitzen die Möglichkeit der Öffnung und Überschreitung der zu Abgeschlossenheit tendierenden Formen. Sie bergen durch neue Verbindungen und Mischung tradiertter Phänomene die Möglichkeit einer Neustrukturierung, des in-Bewegung-Versetzens eines Systems und der Verschiebung des Blickwinkels auf ein (Körper)Bild.

---

<sup>40</sup> Die Meta-Welt gilt als deskriptives und vor allem erweitertes Konzept zu dem einer Gegenwelt. Hier beziehe ich mich auf Renate Lachmanns Benennung des Synkretismus als Meta-Stil (1990b: 204).

### 1.2.1.1 Grotteske der Renaissance

Im Vergleich zu den antiken »Grottesken« sind die Grottesken der Renaissance von einer starken Dynamisierung, Explosivität und Vitalität gekennzeichnet, sie erscheinen als eine unerschöpfliche Quelle von immer neuen Formen und Erfindungen und wirken wie die immer neuen Versuche der Künstler, ihre Virtuosität, ihren schöpferischen Reichtum, ihre Erfindungsgabe und auch ihrem Witz unter Beweis zu stellen (Scholl 2004a: 75f.).

Mit der Entdeckung des Domus Aurea<sup>41</sup> des Nero um 1480, und der darin enthaltenen ornamentalen und figurativen Fresken, taucht die Bezeichnung „grottesk“<sup>42</sup> zum ersten Mal auf. Benannt sind in diesem Zusammenhang mit „grotteschi“ jene dekorativen Wandmalereien, die als Mischformen ornamentaler Einfriedung auftreten – angefangen von Pflanzenmotiven, bis hin zu menschlichen Mischwesen; alles in allem phantastisch<sup>43</sup> anmutende Darstellungen.

In den Grottesken der Domus Aurea sind meist dionysische und erotische Motive aus der Mythologie dargestellt (zum Beispiel Leda mit dem Schwan), Liebespaare, kleine Landschaftsgemälde, Trompe-l'œil-Architekturen oder -Säulen und andere phantastische architektonische Gebilde, Springbrunnenmotive, Fackeln, Perlenschnüre und Blütenketten, ägyptische Motive, seltsam unwirkliche Vögel und geflügelte Wesen, Ziegen, gehörnte Männer, Putti, Erogen, fliegende Figuren, Drachen, Meeresungeheuer, Masken, angekettete Satyrn, freischwebende Figuren und Mischgebilde, Karyatiden, Körbe mit Früchten, vegetabilisierte Kandelaber, Opfervasen, Tierschädel, Chimären und andere hybride und undefinierbare monströse Wesen, Kentauren und Pferde, deren Hinterteile als Schlangen enden und die skizzenhaft wirken, als hätte der Künstler nicht die Geduld gehabt, seine Arbeit zu beenden (Scholl 2004a: 69).

In der Kunst der Renaissance gewinnen die Darstellungen der Umrahmung an Bedeutung. Die sogenannten „Marginalien von zentraler Bedeutung“ (Fuß 2001: 11) beginnen zu wuchern. „Phantasievolle Gebilde und Gestalten bevölkern den Rand, das Marginale der Flächen: darunter mythologische Figuren, wie Faune, Nymphen, Satyrn und Zentauren“ (Harpham 1982: 26).

Die KünstlerInnen der Renaissance sahen groteske Ornamentik für die/den BetrachterIn als Möglichkeit der Zerstreung, als „place for the eye alone where it can wander at will“ (Ders.: 31). Im 16. Jahrhundert treten Alltagskultur und schöne Künste in einen Dialog. In dieser Zeit entsteht Rabelais' Werk. „Das Werk richtet sich an ein gebildetes Pub-

---

<sup>41</sup> Das „goldene Haus“ des Kaisers Nero; nach dem großen Brand von Rom 64 n. Chr. erbaut. Der Maler Fabullus stellte die dekorativen, nach Vorlagen hergestellten Wandmalereien her (Harpham 1982: 23ff.; Kayser 2004: 20ff.).

<sup>42</sup> Abgeleitet vom ital. Wort „grotta“. „Grottesche“ ist die (ital.) Bezeichnung in der Renaissance. Die Grotteske als formale Kategorie *avant la lettre* ist bis weit in die Menschheits- und Kunstgeschichte zurückverfolgbar, bis hin zu hellenistisch-orientaler Kunsttradition. (Harpham 1982: 24) Die wesentlichen Topoi der Bestimmung einer grotesken Ästhetik *avant la lettre* z.B. nach Vitruvs *De architectura* (um 30 v. Chr.), sind im Monströsen verhaftet (Foellmer 2009b: 67).

<sup>43</sup> Im Sinne von „in Wirklichkeit unmöglich“.

likum, entlehnt seinen Erzählinhalt und seine Struktur aber den religiös-volkstümlichen Ritualen des Karnevals“ (Connelly 2003: 279, Fn.14).

Bei den Grotesken des Mittelalters war immer eine Irritation vorhanden, eine „ambivalent presence of meaning“ (Harpham 1982: 31) – ein subversiver Text, der verstanden werden konnte, aber nicht musste. Dies hatte vor allem einen pädagogischen Effekt: Beispielweise sollten innerhalb der Kirchenmalerei des Mittelalter die sogenannten Drôlerien<sup>44</sup> die Menschen an Sünden und ihre Folgen erinnern. Harpham nennt die Aufgabe der von Repräsentation und Proportion enthobenen Drôlerien einen „process of desublimation“ (Ders.: 82). Frei der Tyrannei klassischer Normen entstand ein experimentelles Nebeneinander von sowohl symbolisch aufgeladenen als auch dekorativ-hybriden Elementen. Humoristische und parodistische Ornamentik gesellte sich zu bedeutungsschwangerer und metaphorischer Randmalerei. Diese Doppel- bis Mehrfachbedeutung existiert sowohl innerhalb eines Elements als auch innerhalb der Mischwesen und -formen.

### 1.2.1.2 Ästhetik und Poetik des Grotesken

In der Renaissance entwickelte sich [...] parallel und antinomisch zur Ästhetik und Poetik des Klassizismus eine Ästhetik und Poetik des Grotesken, die im Zeichen der *inventio*, des *capriccio*<sup>45</sup>, der *bizzaria* und der *fantasia* steht, und gerade in ihren positiven Bewertungen des Amimetischen, Transitorischen, Fragmentarischen, Disgressiven, Kompositen und Inkongruenten eine Vorreiterrolle für Ästhetiken im Zeichen der Moderne bildet (Scholl 2004b: 581).

Im Laufe der Diskussionen um den ästhetischen Wert und die Sinnhaftigkeit des Grotesken – sowohl ornamentaler Einfriedung als auch figurativer Mischwesen – stellt sich schon seit der Entdeckung und Bedeutungsfindung des Grotesken immer wieder die Frage nach dem Sinn desselben. Für das philosophische Verständnis des Grotesken in der Renaissance, das über die künstlerische Umsetzung hinausführt, sind die Vereinigung von Gegensätzen und die dadurch entstandene Freiheit von immenser Bedeutung. Dass die Renaissance als „Kultur der Dialogizität und Polyphonie“ (Scholl 2004c: 50) fruchtbaren Boden für die Groteske schafft, wurzelt in der Weltanschauung des Humanismus, im wechselseitigen Verhältnis von Praxis und Theorie. Darin sind die Grenzen zwischen

---

<sup>44</sup> Von „drôle“ (franz.) komisch, lustig. Drôlerien beinhalten sowohl das Element der Überraschung als auch der Angst. Sie befinden sich z.B auf den Schlusssteinen mittelalterlicher Kirchengewölbe.

<sup>45</sup> „Die Idee des Capriccio hängt mit jener der Melancholie zusammen: Der Geist des Melancholikers ist kapriziös, und die Gattung des Capriccios in Kunst und Literatur thematisiert das Zerbrechen und die Hin-fälligkeit von Ordnungen, die Vergänglichkeit und Nichtigkeit“ (Scholl 2004a: 85).

offizieller und inoffizieller Kultur, der Hoch- und Volkskultur, wie Bachtin es darstellt, von geringerer Bedeutung als in anderen Epochen. Wie schon Leonid Batkin bemerkte, ist „[d]ie Renaissance [...] die Kultur der Kommunikation der Kulturen“ (Dies.). Übersetzt ist dies unter anderem im Werk des Rabelais, dessen dialogischer Werkscharakter ihm eine Öffnung beziehungsweise Verbindung von Strukturen ermöglicht. Dialogizität und Polyphonie haftet auch dem Werk von Bachtin an, bestimmt auch dessen philosophischen und ästhetischen Charakter bezüglich groteskem (Volks-)Körper.

Bachtin bezeichnet sich selbst als Philosoph und Denker. Aus seiner „prozessual-dynamischen Auffassung vom Sein“ resultiert seine „hermeneutische Phänomenologie menschlichen Seins in einer Ethik der ereignishaften Tat“ (Grübel 2008: 330). Diese handlungsgesteuerte Philosophie der dialogisch-dialektischen Beziehungen zwischen dem Subjekt und der Welt<sup>46</sup> steht im Gegensatz zu Heideggers Seinsphilosophie<sup>47</sup>. Bachtins sogenannte „Ereignisphilosophie“<sup>48</sup> (Shchytsova 2002) baut auf soziale Ethik auf, stützt sich auf menschliche Handlung und Verantwortung. Dialogische und polyphone Geschehnisse bestimmen das Geschehen in Zeit und Raum und gelten als Verbindung und Wechselbeziehung zwischen dem „Ich“ und dem „Außen“ (Haynes 1995: 37 ff.), dem Subjekt und der Welt. Auch wenn Bachtin sich von philosophischer Anthropologie distanziert, zieht sich solcherart phänomenologisches Verständnis durch, das geprägt ist durch die dynamische Beziehung von dem Selbst und dem Außen (Bachtin 1986: xiv). Auch die ästhetische Tätigkeit eines Schaffensprozesses besteht nach Bachtinscher Auffassung in der dynamischen Beziehung zwischen dem Ich und dem Anderem; sie hat somit dialogischen, intertextuellen Charakter.

Wissenschaft, Kunst und Leben sieht Bachtin nicht als getrennte kulturelle Geschehnisse, sondern streicht deren Zusammengehörigkeit und Verantwortung füreinander heraus. „Die Krise der gegenwärtigen Kultur ist nach Bachtin eine Krise der Handlung“ (Shchytsova 2002: 5). Bachtin stellt sich in dem Wunsch nach Vereinbarkeit von Kunst und Leben, in seiner lebendigen Philosophie der Handlung, in seiner „philosophi-

---

<sup>46</sup> Bachtin war beeinflusst von der „traditionellen Subjektphilosophie eines Kant, eines Hegel sowie des jungen Marx“ (Eagleton 1994: 326). Der Volkskörper als entindividualisierter Körper, der sich mit der Welt verbindet ist in der Idee der gesellschaftlichen Utopie der klassenlosen Gesellschaft eines Marx und Engels eingebettet.

<sup>47</sup> „Dasein“, „Befindlichkeit“ usw. existieren als abgeschlossene Momente zur Welt und zum Leben.

<sup>48</sup> Sogenannte „Philosophie des Ereignisses“, unter dem Tatiana Shchytsova (2002) Bachtins Forschungsschwerpunkte vereinheitlicht betrachtet.



schen Ästhetik“ (Haynes 1995: 7) gegen jedwede Theoretisierung. Die Bedingungen des Dialogischen und die Mittel zur Grenzaufhebung sieht Bachtin im Roman verwirklicht, dessen poetischer Diskurs die „traces of social diversity of speech and language“ (Eskin 2000: 381) zu einer polyphonen Einheit verschmelzen lässt. Diese Binarität von Leben und Welt als sich gegenseitig beeinflussende Dimensionen, machen einen Text zu einem verkörperten Ausdruck von sozialen Gefügen. Bachtin ist überzeugt von der „unerlässlichen Vervollständigung des Ich durch den Anderen“ (Grübel 2008: 320f.).

### **1.2.1.3 Grotteske als Phänomen der Grenze**

Innerhalb der Grotteskforschung wurde die beziehungsweise das Grotteske als Rand- bzw. Grenzphänomen innerhalb der Ästhetik behandelt; auch heute noch ist sie ein Paradebeispiel des Marginalen innerhalb des Kunst- und Ästhetikkanons. In der Vergangenheit ist dies durch die Einordnung des Grottesken als Gegenbewegung zur „hohen Kunst“ geschehen; durch Abspaltung und Gegenort zum sogenannten Kunstschönen wurde dem Grottesken immer wieder Platz im ästhetischen Diskurs gegeben. Heute erhält sie den Platz des Unbestimm- und Unbegreifbaren sowie des Unheimlichen im Forschungsfeld der Psychoanalyse (Kayser 2004; Russo 1995), des Phänomens subversiver oder transgressiver Kraft innerhalb eines Kultursystems (Fuß 2001; Stallybrass / White 1986), aber auch im Bachtinschen Sinne des Karnevalesken.

Im heutigen Sprachgebrauch allerdings ist die Betitelung „grottesk“ immer mit einer Abweichung von der vermeintlichen Norm, der sogenannten Normalität verbunden. Die individuell rezeptive Beurteilung einer Situation, aber auch eines Körperbildes und dergleichen, verlagert „grottesk“ auf die Ebene der Wahrnehmung. Dem pejorativen Gebrauch des Wortes „grottesk“ innerhalb der Alltagssprache haftet immer eine Negativität an, die die Möglichkeit der Öffnung und Erweiterung ausschließt.

Das Grotteske ist in der menschlichen Wahrnehmung. Die Wahrnehmung des Grottesken setzt immer schon entweder ein individuelles oder kollektives Werte- oder Normensystem voraus, von dem aus gesehen das von diesem System Abweichende auffällig ist. Literatur lebt von solchen Thematisierungen der Differenz und der Abweichung. Das Grotteske entsteht immer in Hinblick auf eine bestehende Norm oder eine bestehende Ordnung und vermittelt sich über den Kontrast mit dieser Norm oder Ordnung (Scholl 2004b: 579).

Um die Bestimm- und Einordenbarkeit der Grotteske durch tradierte Strukturen weiter aufzulösen, soll hier auf ihre Möglichkeit zur Selbstreferentialität hingewiesen werden. Die Grotteske löst innerhalb dieser Betrachtungsweise Dualismen und dichotome

Strukturen, also dem Entweder-Oder von gut/böse, Frau/Mann, schön/hässlich und dergleichen, oder auch die auf Friedrich Nietzsche zurückgehende dualistische Kunstauffassung von dionysisch und apollinisch<sup>49</sup> dahingehend auf, als dass es diese verbindet, indem es Sowohl-als-auch und gleichzeitig Weder-noch ist. Somit ist auch zur immer wiederkehrenden Unterscheidung zum klassischen, abgeschlossenen Prinzip, die auch von Bachtin gemacht wurde, ein weiter Weg. Durch ihre Bestimmung als Phänomen der Ambivalenz wird die Grotteske marginalisiert (durch Unbestimmbarkeit, Nicht-Zuordenbarkeit, Sinnlosigkeit, und dgl.). Sie soll aber hier nicht als marginale Erscheinung betrachtet werden, weil sie eben nicht an der Grenze liegt, sondern als Schnittmenge auftritt und gleichzeitig etwas Neues darstellt indem sie sich jedweder Kategorisierung verwehrt. Grotteske ist somit ein durch seine Immanenz homologer Phänomene bestimmtes Phänomen. So soll eine Erweiterung zu Foucaults Übertretungsakt (Grenze)<sup>50</sup> und Derridas „Paraergon“ (Zwischengefüge im Sinne Deleuze / Guattaris) stattfinden (Fuß 2001: 55ff.).

Das Grotteske ist ein Grenzphänomen. Es markiert die synchronen und diachronen Grenzen einer Kulturformation. Es ist jedoch nicht nur Indikator kultureller Veränderungen, sondern es fungiert, [...] als Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels (Fuß 2001: 12f).

Obwohl ich nicht mit Fuß' Ansicht übereinstimme, dass Grotteske ein marginales Phänomen ist, so bin ich doch seiner Meinung dass sie innerhalb einer Kulturformation marginalisiert existiert. Somit besitzt die Grotteske die subversive Macht, dass „[d]ie Kultur, die sich durch die Marginalisierung konstituiert und stabilisiert, [...] durch die Rezentrierung des Marginalisierten destabilisiert und liquidiert“ wird (Fuß 2001: 60f.).

---

<sup>49</sup> In dieser ambivalenten Auffassung wird die „Vorherrschaft des apollinischen Prinzips“ über „das unruhigere dionysische Substrat“ gesetzt (Venturelli 2003: 187).

<sup>50</sup> „Das Grotteske ist die Übertretung der Grenze, die Foucault zufolge im Akt des Übertretens erst entsteht. Da die Übertretung die Grenze, die sie schafft (der Doppelsinn ist beabsichtigt), immer schon hinter sich gelassen hat, ermöglicht sie deren Veränderung. Sie setzt Grenzen und setzt sich zugleich über sie hinweg. Fixiert, auf Dauer gestellt, werden sie erst im Akt der Marginalisierung, der die Übertretung mit einem Verdikt belegt, sie damit zugleich ausschließt und thematisiert und durch diese Thematisierung als Ausgeschlossenes im Inneren der Kulturordnung repräsentiert.

Die Grenze ist jedoch nicht diese „dünne [...] Trennungslinie“, von der Foucault spricht, nicht jene ausdehnungslose Linie, die man gewöhnlich mit dem Wort `Grenze´ assoziiert, kein raumloser Unort, an dem zwei Räume sich berühren. Sie ist kein `utopischer Ort´, sondern eine „Heterotopie“ [Gesellschaftlicher Gegenort; im Gegensatz zu Utopie., B.L.], eine „Gegenplatzierung“, in der „die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb der Orte, wiewohl sie täglich geortet werden können“, imaginäre Orte im imaginären Raum, die jedoch keineswegs unreal sind. Solch ein imaginärer und doch realer `Raum´ der Gegenplatzierung ist die grotteske Kunst und Literatur: Realität der Texte und Bilder, die imaginäres schildern und darstellen“ (Fuß 2001: 55f.).

Somit ist „[d]as Grotteske [...] nicht nur eine Gattung oder ein Genre der Kunst neben anderen, sondern ein zentrales Prinzip der Kunst und Kultur“ (Ders.: 61).

Bei der Betrachtung der Grotteske als Phänomen das Grenzen sichtbar macht, und somit das Potential einer Subversion bzw. einer Veränderung (bleibend oder auch nicht bleibend) beinhaltet, trifft mensch auf gesellschaftliche und kulturelle Mechanismen der Transgression. Durch die „Grotteske als Medium der Transformation kultureller Formationen“ (Ders.: 13), als „Dekompositionsinstanz“ (Ders.: 15) innerhalb einer Kulturformation<sup>51</sup>, werden diese statischen Mechanismen sichtbar gemacht.

Parallel zu Fuß' vorangegangener Betrachtung des Grottesken als Grenzphänomen, ist Bachtins Karneval als „Transgression“ (Stallybrass / White 1986: 3) kultureller Hierarchien zu sehen. Meist sind die Mechanismen der Grotteske direkt am Wendepunkt, oder innerhalb einer kulturellen bzw. sozialen Umbruchphase anzusetzen. Die Grotteske ist die subversive Kraft des Karnevalesken, die durch ihre Bewegungsmöglichkeiten innerhalb und zwischen Kategorien ihre Lebendigkeit und Wandelbarkeit behält. Diese Kraft entsteht durch ihre Möglichkeit der Verbindung soziokultureller und ästhetisch-visueller Komponenten. Der Grat der Verbindung wird immer durch den Körper, von dessen Innerhalb-Sein wie auch Außerhalb-Sein, bestimmt. Der Körper als Träger des *grottesken Realismus* ist in stetem Wandel und Werden begriffen. Es ist dies der grotesk-karnevaleske Körper, dessen transgressive und subversive Strukturen die Vorgänge einer Gegenkultur ver(sinn)bildlicht.

Bachtin, sieht in der Entthronung des Göttlichen durch das Grotteske – in der karnevalesken Umkehrung hierarchischer und dogmatischer Strukturen – eine besondere Stellung in Bezug auf Neustrukturierung bestehender Systeme<sup>52</sup>: „[d]ie Struktur des Grottesken ist die *Struktur der Auflösung von Strukturen*“ (Fuß 2001: 97).

---

<sup>51</sup> „Eine Kulturordnung formiert sich, indem sie Teile ihrer selbst marginalisiert, d.h. ausgrenzt, und zugleich als Ausgegrenztes in ihrem Inneren repräsentiert. Das Ausgegrenzte, das dabei zum Abnormen und Fremden, zum Unheimlichen und Lächerlichen erklärt wird, muß innerhalb dieser Kultur abgebildet werden, damit sie eine Form erhält, ein Bild von sich gewinnen, sich selbst gegenständlich werden kann. Das führt zu jener seltsamen Zwischenposition des Grottesken, das jenseits der kulturellen Ordnung und doch eines ihrer Elemente ist.

Dies entspricht der Position der Grenze, die immer zugleich trennt und verbindet, Schranke und Übergang ist. Das in einer Kultur als grotesk Definierte markiert die Grenzen ihrer Ordnung. [...]“ (Ders.).

<sup>52</sup> Z.B. Gesellschaft- und/oder Kultursysteme.

### 1.2.1.4 Ambivalenz und Polyvalenz grotesker Motive

Die Beziehung zur *Zeit*, zum *Werden* ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufig 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 Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose* dar (Bachtin 1995: 75, Herv. i. O.).

Die Welt der Motive des *grotesken Realismus*, die der „grotesken Motivik“<sup>53</sup> (Bachtin 1995: 81) setzt sich laut Bachtin von den Vorstellungen des Körpers einer klassischen Ästhetik<sup>54</sup> ab. Im *grotesken Realismus* ist der Körper offen, uneben, unvollendet und im Werden; in starkem Gegensatz dazu steht der klassische, „einsame, einzelne, von anderen abgegrenzte und geschlossene Körper“ (Ders.: 79).

‘Klassisch’ ist die Tendenz zur Stabilisierung und Perfektionierung einer als allgemeinverbindlich geltenden, konventionalisierten und kanonisierten Ordnung. Die Auflösung der Allgemeinverbindlichkeit konventioneller Normen und die Tendenz zur Destabilisierung bestehender Ordnungsstrukturen hingegen ist ‘grotesk’ (Fuß 2001: 61).

Die Ambivalenz grotesker Motive drückt sich in der Unterscheidung klassisch-apolloinisch und grotesk-dionysisch aus. Wie aus dem vorangehenden Text erkennbar ist, definieren sowohl Bachtin als auch Peter Fuß die groteske Erscheinung anhand dieser Differenz.

Die lebendige Ambivalenz des Karneval bleibt, nach Bachtin, in der Literatur der Renaissance bestehen und fand ihr adäquates Medium im Roman.<sup>55</sup> Der polyphone, auf Mehrdeutigkeit zielende Roman steht in dialogischem Bezug zu anderen Texten und besitzt die Möglichkeiten der „Selbstreflexion, Gattungsverstöße, Selbstaufhebung und das respektlose Betreten fremder Textdomänen“ (Lachmann 1990a: 72). Diesem entspricht Julia Kristevas sogenannte „Rede des Karnevals“, die durch das „polyvalente und mehrfach bestimmte poetische Wort“ (Kristeva 1972: 346) erfahrbar ist.

Die Rede des Karnevals (*le discours carnavalesque*) durchbricht die Regeln der von der Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede; es handelt sich nicht um eine Äquivalenz, sondern um die Identität zwischen der Zurückweisung des anerkannten linguistischen Kodes und der Zurückweisung des anerkannten Gesetzes (Kristeva 1972: 346).

Durch die groteske Körperlichkeit soll die dichotome Strukturierung der Ambivalenz umgangen werden, und der Blick auf die polyvalente Konzeption gelenkt werden. Es

<sup>53</sup> D.h. die Methode, Motive zu konstruieren (Bachtin 1995: 81).

<sup>54</sup> „Der Akzent liegt auf der vollständigen, autonomen Individualität eines Körpers“ (Ders.: 79).

<sup>55</sup> Für den Roman ist der Text-zu-Text Bezug bestimmend. Diese Dialogizität gilt als ausschlaggebendes Element für die Intertextualitätstheorie J. Kristevas.

findet somit keine Überschreitung einer Grenze (Foucault) statt, die anhand binärer Struktur definiert wird, sondern die Grenzziehung tradierter Normierung wird erst gar nicht anerkannt: „Das Groteske ist polymorph, polyvalent und polyfunktional“ (Scholl 2004b: 586).

### 1.2.2 Figurationen des Grotesken

Die Groteske hat sich als wichtig für den postmodernen Geist der Genrevielfalt und -mischung, der Verwischung von Grenzen, der Interdisziplinarität und der Transgression erwiesen. In der zeitgenössischen Forschung wird der selbstreferenzielle und subversive Charakter der Groteske erfasst. Sie ist sowohl ein Phänomen der Krise, des Übergangs, als auch der Ambivalenz und Polyvalenz. Ihre ästhetische wie soziokulturelle Subversion gründet in der Abgrenzung, Aufweichung beziehungsweise Negierung dualistischer soziokultureller Strukturierungen und an Grenzen gebundener Mechanismen. Die Groteske ist so gesehen mehr als ambivalent und grenzüberschreitend: Sie ist polyvalent, grenzdifferenzierend, immer im Zustand des Werdens durch ihre Prozesshaftigkeit und lebendig in ihrer Übertreibung. Das groteske Motiv zeigt ein Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachsens und Werdens (Bachtin 1995: 74).

Die Körpergroteske erweitert diese Liste um den chimärischen Zustand in der sich der groteske Körper befindet, seine Möglichkeit zu räumlicher Transgression und zum Eingehen in die anamorphotischen Zustände<sup>56</sup> der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung (Fuß 2001: 235); sie ist die rein formal erfassbare Dimension des Grotesken. Peter Fuß betitelt die formalen Produkte der Anamorphose als „das Inverse, Monströse und Chimärische“ (Ders.: 236). Sobald Fuß aber die Unterscheidung in klassisch-apolinisch und grotesk-dionysisch trifft, hat er die groteske Erscheinung wieder in einen Corpus einer dichotomen Struktur gezwängt. So gesehen wird der groteske Körper im Sinne einer (körper)ästhetischen Gegenwelt – einer *world upside down* –, sowohl seiner innewohnenden Polyvalenz als auch vielschichtigen innerhalb- wie außerhalb befindlichen Verbindungen beraubt.

---

<sup>56</sup> Griech.: Umgestaltung. Fuß spricht von der Anamorphose als Strukturliquidation. Im Gegensatz dazu steht die Morphose als Strukturstabilisierung mit ihren Verfahren von Hierarchisierung, Dichotomisierung und Kategorisierung. „Anamorphosen sind groteske Abstraktionen“ (Fuß 2001: 235ff.).

### 1.2.2.1 Die Chimäre

Die Kategorie des Grotesken ist eine chimärische Kategorie, da sich in ihr die Kategorien mischen. Es handelt sich um eine amorphe Menge sich überlagernder Schnittmengen des Komischen, des Unheimlichen, des Phantastischen, des Absurden und der Satire, die ein Feld mit zur Mitte hin kontinuierlich zunehmender Dichte bilden, dessen Rand sich nicht scharf abhebt. Der Versuch, ihre Kontur scharf zu umreißen, kann die Eigentümlichkeit einer Kategorie gerade nicht erfassen, die nicht nur chimärische Phänomene enthält, sondern selbst chimärisch ist (Fuß 2001: 112).

Um die Ästhetik der Körpergroteske erfassen zu können muss von den formal-figurativen Manifestationen des Grotesken ausgegangen werden. Für das Verständnis meiner Arbeit sind somit nicht die ornamentalen Grotesken maßgeblich, sondern jene in der Literatur und Ikonografie vorkommenden Mischwesen und Zerrbilder der griechisch-römischen Mythologie: Kentauren, Satyrn, Gorgonen und dgl. Diese haben weder rein ornamentalen Charakter noch sind sie nur körperlich-figurativ aufzufassen: ihnen ist es eigen, dass sie jene zwei Dimensionen verbinden können um neue phantastische Grotesken erstehen zu lassen, die von materiell-leiblichen Motiven bestimmt sind.

In der Literatur sind diese Mischwesen durch das Paradoxon, die Phantastik oder das Oxymoron lebendig geworden. Ambivalenz ist in diesen hybriden Wesen zu einer Einheit gewachsen, die in ihre Erweiterung eine polyvalente Erscheinung definieren. Dualismen von oben und unten, Frau und Mann, Mensch und Tier, aber auch zwischen Vorder- und Hintergrund sind in diesen Darstellungen aufgehoben beziehungsweise haben keine Bedeutung mehr.

[Diese Chimären, B.L.] deutete man [in der Renaissance, B.L.] als Sinnbilder für den Wandel, die natürliche Triebhaftigkeit, die Proliferation, die sich immer wieder erneuernden schöpferischen Fähigkeiten des Menschen oder als Symbole für die Kontingenz. Die aus der Antike geerbten Mischwesen wurden zu mythischen Archetypen des Grotesken (Scholl 2004b: 582).

Die Ikonografie der hybriden grotesken Figuren des Domus Aurea hat Dorothea Scholl in ihrem Werk *Von den ›Grottesken‹ zum Grotesken* (2004) von Philippe Morel übernommen. Diese Unterteilung erscheint mir sinnvoll in der Bestimmung des Körpergrotesken, da sie die oben angeführten Figurationen über das Ornamentale des Chimärischen – das diesen grotesken Figuren auch eigen ist – triumphieren lässt:

[A]nthropomorphe Figuren (Sirenen, Satyrn, Kentauren, Tritonen, Sphinxen), zoomorphe Figuren (Pferde, Stiere, Widder), teratomorphe Figuren (monströse Wesen, Drachen), phytomorphe Figuren (häufig geflügelte Wesen mit vegetabilen Komponenten) (P. Morel nach Scholl 2004a: 69f.).

Bachtin sieht die Chimäre der bildenden Kunst, die Vermischung disparater Strukturen, die „wunderlichen Verbindungen von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen“ als die „Quintessenz der Groteske“ (Bachtin 1995: 145f.). Die Chimäre ist Alles und in ihrem Ganzen ein Weder-Noch; sie ist also Löwe *und* Schlange, kann aber weder als Löwe noch als Schlange bezeichnet werden. Ihre Übergänge sind fließend und die ihre einzelnen Kategorien bestimmenden Grenzen nicht erkennbar. Sie sind Abbilder der „ungebremste[n] groteske[n] anatomische[n] *Phantastik*“ (Bachtin 1995: 388, Herv. i. O.) der Renaissance, aus denen immer wieder Neues erwächst. Hieran knüpft Wolfgang Kayser's sog. Knorpelgroteske an, deren Kennzeichen er wie folgt anführt:

Die feste Umrisslinie ist völlig verschwunden. Köpfe und Körperteile phantastisch verzerrter Fabelwesen [...] quellen ineinander und können an jeder Stelle Ranken oder Wülste oder neue Körperteile hervortreiben (Kayser 2004: 24).

### 1.2.2.2 Drôlerien

So wie die Chimäre in dem spielerischen Umgang mit Elementen des Körpers wurzelt, entstehen in der marginalisierten Kirchenkunst des Mittelalters Metamorphosen hybrider Wesen und Formen. Es waren dies die „monströsen Tiermenschen, Wildleute, Kopfüßler, Bauchköpfler, die vielgesichtigen Teufel, die Maulaufreißer, und Hinternentblößer, die sackpfeifenden Schweine und harfenspielenden Esel, die Gänseprediger und die alles menschliche Tun parodierenden Affen“ (Kröll / Steger 1994: 12)<sup>57</sup>, die den Rand der mittelalterlichen ikonografischen Kunst bevölkerten. Sie sind durch Degradierung und Fokussierung auf anatomische Einzelheiten des Körpers in den Kanon der grotesken Körperkonzeption einzureihen.

Die Drôlerien, wie auch deren weibliche Pendants sind humorvoll, müssen aber keineswegs erotisch sein. Der pädagogische Impetus ist diesen Figuren allerdings eigen. Carina Nekolny nennt als Beispiele weiblicher Drôlerien, die in Irland, England und Frankreich vorkommenden kultischen Figuren der so genannten Sheela-na-Gigs mit ihren „prall und dominant hervortretenden Schamlippen“ (Nekolny 2008: 30):

Viele dieser Sheelas finden sich an Kirchen, an den Eingängen, sie zwingen dazu, sie wahrzunehmen [...]. Sie haben also einerseits Schutzfunktion gegenüber dem Bösen, andererseits dient und dient das von EthnologInnen so genannte Schamweisen wohl in vielen Kulturen

---

<sup>57</sup> Diese „posierenden“ Figuren, die Teil des mittelalterlichen Lachens waren, sind namensgebend für den Begriff der Posse, die wiederum auf der Stegreifkomödie basiert.

als abweisender, spottender, übelbannender Gestus. Weibliche sexuelle Herausforderung, aggressiver weiblicher Körperhumor (Nekolny 2008: 30).

Diese ambivalenten Figuren, die „exhibitionistisch, [...] grotesk und [...] ein Grenzgang zwischen Aggression und Gelächter“ (Dies.) sind, führen direkt zur Körpergroteske, die sich durch Öffnung(en) und somit grenzdifferenzierenden und unkonventionellen Übertretungsprozessen der Gesellschafts- und Kulturordnung bestimmt. Die Körpergroteske erweitert die Dimension einer grotesken Ambivalenz dahin, dass sie Grenzen – wie auch der gesellschaftlich provozierten Scham – außer Kraft setzt.

Natürlich variierte das Schamgefühl je nach Kultur und historischer Epoche: In der griechischen Antike oder der Renaissance galt die Darstellung der Geschlechtsmerkmale nicht als anstößig, sondern diente eher dazu, die Schönheit eines Körpers zu unterstreichen; in anderen Kulturen empfand man keinerlei Scheu, die Geschlechtsattribute in der Öffentlichkeit zu zeigen. Dagegen ist in Kulturen mit ausgeprägtem Schamgefühl zu beobachten, daß auch die *Obszönitäten*, also die bewußte Verletzung dieses Schamgefühls, durchaus als Vergnügen empfunden werden (Eco 2007: 131).

Obszönität und Schamgefühl sind der (Körper)Groteske fremd. Sie besteht als Phänomen des Übergangs, des Wechsels zu einem neuen Verständnis von Gesellschaftshierarchien und Körperbildern. In ihr ist die Freiheit des Karnevalischen präsent.

### **1.3 Das Phänomen Körpergroteske als Erweiterung Bachtins grotesker Körperkonzeption**

Die eigenständige Kategorie der Körpergroteske im Körper-Sein und somit physischer Präsenz verhaftet. Durch Corporealität und liquide Strukturen funktioniert sie als Erweiterung der grotesken Körperkonzeption eines Bachtin, die der Ernsthaftigkeit der tradierten Vorstellung der Groteske entbehrt. In ihrer Selbstreferenzialität besitzt sie die Möglichkeit zur De- und Rekomposition und des Weiteren der Auflösung von Kontexten und Codes, die den Körper selbst bzw. die Verbindungen von Körperhaftem betreffen.

In der Meta-Welt der Körpergroteske verschmelzen ästhetische sowie soziokulturelle Aspekte der Motive und formalen Eigenschaften des *grotesken Realismus* zu einer Einheit. Durch die Befreiung von ambivalenten sowie polarisierenden Strukturen befindet sich der zeitgenössische Entwurf einer sich in ständiger Entwicklung befindlichen Corporealität gleichzeitig zwischen und inmitten strukturgebender Codierungen von Körperbildern und -motiven. Dieser soll anhand seiner körperästhetischen Aspekte untersucht



werden und – im Falle meiner Arbeit – als analytisches Körperkonzept Anwendung finden.

So beleuchte ich im Folgenden die Körpergroteske unter theoretischen Gesichtspunkten. Die visuellen Verfahren dieses empirischen Transformationsmodells<sup>58</sup>, das die Möglichkeiten der Dehierarchisierung, Dekanonisierung und Detotalisierung besitzt, sollen verortet werden.

### **1.3.1 Ansichten des Körpergrotesken: formale Analyse und Körperästhetik**

Die in der Geschichte der westlichen Philosophie eingebürgerte „Somatophobie“<sup>59</sup> (Grosz 1994: 5) ist durch die Körperpolitik des grotesken Körpers irrelevant geworden; dieses Körperbild tritt somit aus seiner Tradition hierarchisierender Einschreibungen und stellt sich gegen dessen stete Tendenz einer „Entmaterialisierung“ (Wulf / Kamper 2002: 11). Die patriarchale Vorstellung der Trennung von Körper und Geist<sup>60</sup> und aller Art binärer Strukturen weicht einer kommunikativen Materialität, die den grotesken Körper bestimmt. Werden, Austausch und Übertretung ermöglichen es ihm gleichzeitig zwischen, innerhalb und außerhalb grenzgebender bzw. grenzbestimmender Kategorien zu existieren und diese dadurch aufzulösen. In seiner chimärischen Form ist der groteske Körper lebendig geworden. Durch Permeabilität grenzbestimmenden Strukturen und Möglichkeiten des formverändernden Werdens ist er Ausdruck eines Bewegungsbildes, welches eine Betrachtung ohne Bewertung und Hierarchisierung zulässt.

Die Körperbilder Bachtinscher Untersuchungen zum Karnevalesken sind immer in Beziehung zu sozialem Kontext und kollektiver Identität zu setzen (Stallybrass / White 1986: 10). Hier gilt die Beziehung zwischen Körper und Welt, zwischen dem Individuum und dem Volkskörper, als ausschlaggebend. Stallybrass und White benennen dieses hy-

---

<sup>58</sup> Renate Lachmann (1990b: 205f.) teilt die Verfahren kultureller Mechanismen in zwei Modelle ein: das geschlossene „stilozentrische“ Repräsentationsmodell und das zentrifugale polyisotopische Transformationsmodell.

<sup>59</sup> „Somatophobie“ bedeutet Körperphobie. Ihr Ursprung findet sich in der Geschichte abendländischer Philosophie seit Plato. Diese geht mit dem Ausschluss des Körpers im patriarchal bestimmten Körper/Geist-Dualismus einher und bedeutet eine Abwendung vom, und Ausgrenzung des Körperlichen.

<sup>60</sup> Diese Vorstellung reicht zurück bis Platos philosophischer Auffassung des Körpers (*soma*) als Gefängnis für die menschliche Seele (*sēma*) (Grosz 1994: 5).

perbolische Konzept der grotesken Körpermotivik einen „cosmic populism“. (Foellmer 2009b: 73; Stallybrass / White 1986: 10)

In der karnevalesken Körperlichkeit der Sprache Rabelais' ist Bachtins groteskes Körperkonzept lebendig geworden. Es ist im „*materiell-leiblichen Lebensprinzip*“ (Bachtin 1995: 68, Herv. i. O.) des *grotesken Realismus* realisiert, das „Bilder entwirft, in denen [...] der Körper selbst die Grenzen seiner beschränkten Hülle überschreitet und sich wuchernd mit der Welt um ihn herum verbindet“ (Foellmer 2009b: 63).

Der groteske Körper als Träger des *grotesken Realismus* vermag in der Karnevaleske Kunst- und Lebenskonzepte zu verbinden. In ihm ist Corporealität – die lebendige Körperlichkeit der karnevalesken Sprache des Rabelais – verwirklicht. Es ist ein semiotischer Körper<sup>61</sup>, der in seiner Verkörperung existiert, ein in der karnevalesken Sprache verortbarer „body of meaning“ (Bachtin 1986: xiii).

Auf Grundlage des *grotesken Realismus* lebt der grotesk-karnevaleske Körper durch seine Beziehungen zu anderen Körpern in seiner real erfassbaren Körperlichkeit sowie durch sein Werden und seine Möglichkeit zur Veränderung in Raum und Zeit (Haynes 1995: 5). Ausgedrückt ist dies durch sein Außerhalbsein kontinuierlicher Entwicklungen und Systematisierungen von Körperbildern.

Es ist eine weltbejahende und positiv konnotierte Position, die Bachtin gegenüber dem Grotesken bezieht und die seine groteske Körperkonzeption ausmacht. Im Gegensatz zu Kaysers Herangehensweise an das Phänomen der Groteske<sup>62</sup>, einer „psychologisch argumentierend[en] und auf das Unheimliche zielend[en]“ (Foellmer 2009b: 63) Ansicht, erkennt Bachtin die Subversion karnevalesken Lachens, in dem die „Relativierung der offiziellen Ordnung durch den Aufweis der prinzipiellen Möglichkeit einer anderen Ordnung im karnevalesk-grotesken Akt der virtuellen Dekomposition bestehender Ordnungsstrukturen“ (Fuß 2001: 78) geschieht.

---

<sup>61</sup> Dieser ist ähnlich Merleau-Pontys (1962) Körper-Sein oder Körperbild und Leib-Haben, d.h. semiotischem Körper und phänomenalem Leib. Bachtin verwendet des Öfteren „Leib“ im Sinne von „Körper“, weil er den Körper über dessen Fleischlichkeit, dessen reales In-der-Welt-Sein, bestimmt. Bachtin selbst allerdings distanziert sich von der philosophischen Anthropologie indem er ihr sowohl politische als auch gesellschaftliche Dimension abspricht, da sie ihren Schwerpunkt auf das Individuum und nicht auf den kollektiven Leib legt (Bachtin 1995: 318f.; Foellmer 2009b: 74ff.).

<sup>62</sup> Kaysers Schwerpunkt in der Betrachtung des Grotesken liegt in der Zeit der Romantik und Moderne. Realität selbst und das diese Realität erfahrende Individuum sind die Träger seiner Groteske: „Das Groteske in Kunst und Literatur ist eine Form der Daseinsbewältigung des in der Einsamkeit verlorenen, nach Orientierung suchenden Individuums“ (Scholl 2004c: 23).

Der Körper ist bei Bachtin der Ausführende und der Gestaltende, der die (Außen)Welt in sich trägt. So ist er durch seine Permeabilität in stetem Austausch und transformativem Werden begriffen. Er ist nicht durch Verunsicherung, die sich in einer mimetischen Herangehensweise an die Wirklichkeit ausdrückt und in einer entfremdeten und dämonischen Welt wurzelt, in seinem Tun beschränkt:

Für Michail Bachtin steht das Grotleske in Verbindung mit der spezifischen Körperbejahung der Volkskultur, wie sie sich im Karneval bekundet, und ist positiv konnotiert; für Wolfgang Kayser dagegen ist das Grotleske negativ konnotiert als Ausdruck einer entfremdeten Welt, in der der Mensch auf physischer wie auf psychischer Ebene den Bezug zu einer realen oder ideellen Harmonie verloren hat. Für Bachtin ist das Grotleske Ausdruck von Familiarität und der kollektiven Überwindung von Entfremdung; für Kayser dagegen signalisiert es Entfremdung, Isolation und Orientierungslosigkeit. Bachtin sieht im Grotlesken das utopische Ideal einer klassenlosen Gesellschaft verwirklicht; wogegen Kayser das gesellschaftlich Einengende und Begrenzende hervorhebt, das sich über das Medium des Grotlesken bekundet (Scholl 2004c: 27).

Bachtins körpergrotleske Ansätze sind dem phänomenalen Leib und dessen Beziehungen zur Welt verbunden. In dieser Ästhetik ist weder die Suche nach Schönheit (die immer wieder mit dem Angst machenden und unheimlichen Grotlesken in Zusammenhang gebracht wird) noch Stabilität ausschlaggebend. Es ist die Vielschichtigkeit und Freiheit von Verbindungen die Bachtins Konzepten und grotleskem Körperbild anhaftet. Es ist Bachtin möglich, den Blick auf das Positive und Spielerische des Grotlesken zu lenken. In diesem offenen Komplex ist die Freiheit der transformativen Verbindungen und des integrativen Lachens, die der komischen Grotleske innewohnt, existent. Die Körpergrotleske erweitert diese Dimensionen um das Fehlen einer genderspezifischen Effektivierung, die die Selbstreferenzialität dieser offenen Kategorie unterstreicht. Sowohl das körperliche Spektakel in seiner ekstatischen Dimension als auch das transformativ vielschichtige Geschehen werden in eine Ebene der positiven Irritation erhoben, die die ständige Erfahrung des Neubeginns und der Veränderung und Öffnung in sich trägt. Darüber hinaus ist die Grotleske stets Gegenstand kulturtheoretischer Überlegungen, die sie als „spezifisch neuzeitliche Form eines notwendigen und deshalb anthropologisch konstanten Elements jeder kulturellen Formation“ (Fuß 2001: 12) erheben.

### **1.3.2 Anatomie des grotlesken Körpers**

„Der grotleske, sich mit der Umwelt vermischende Körper ist der lebendige und fruchtbare, der unfertige und werdende Körper“ (Ders.: 76).

So wie Fuß die Kennzeichen des grotesken Körpers zusammenfasst, lebt dieser in seiner „undisziplinierten Leiblichkeit“ (Ders.: 74) und polyvalent offenen Struktur. Auf Basis einer phänomenologischen Betrachtungsweise von Ästhetik erfasst Bachtin die physische Realität des grotesken Körpers, der über eine besondere Anatomie bzw. morphologische Struktur verfügt. Es ist dies ein hybrid körperhaftes Gebilde, dessen Existenz auf Hyperbolie<sup>63</sup> gründet. Bachtin legt die Schwerpunkte dieser Körperkonzeption auf dessen „*Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert*“ (Bachtin 1995: 358, Herv. i. O.). Bauch und Phallus bzw. Geschlechtsorgane bilden hierbei das Zentrum. In dieser zum funktionalisierten klassischen Körperbild<sup>64</sup> verkehrten Körperhierarchie folgen darauf der „*Mund* [...] der die Welt verschluckt, und dann der *Hintern*“ (Ders.).

Während das klassische Körperbild [...] von einem idealen (idealisierten) Maßverhältnis, einer normalen (normierten) Proportion, [...] von Symmetrie, Geschlossenheit, ja Abgeschlossenheit und von der Glätte der porenlos polierten Marmorfläche bestimmt ist, konzentriert die groteske Körperkonzeption sich auf Öffnungen (Mund, Vagina, After, Wunden) und Höhlungen (Bauch, Magen, Gebärmutter) sowie auf all das, was über eine geglättete Idealsilhouette hinausragt (Extremitäten, Brüste, Penis, Buckel, hervorquellende Augen, große Nasen). Sie zeigt eine Vorliebe für alles, was das normale Maß überschreitet, und für die Asymmetrie (Fuß 2001: 75).

Es mag vordergründig eine männlich dominierte Hierarchisierung stattfinden, doch sind es im Allgemeinen die sogenannten „*Ausstülpungen und Öffnungen*“ (Bachtin 1995: 358, Herv. i. O.), die hier den Akzent setzen. Diese wirken durch ihre Möglichkeiten zu struktureller Veränderung grenzaufhebend und sind innerhalb des sogenannten Körperdramas auf „Tausch und gegenseitige Orientierung“ (Ders.: 359) ausgerichtet:

Daher *geschehen* auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle *Akte des Körperdramas* – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper –, an der *Grenze zwischen Körper und Welt* und *dem alten und dem jungen Körper*. In allen Ereignissen des Körperdramas sind *Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten* (Bachtin 1995: 359, Herv. i. O.).

---

<sup>63</sup> Verstöße gegen die natürlichen Proportionen (Bachtin 1995: 86).

<sup>64</sup> Besonders gefestigt wurde diese Art des Körperbildes beispielweise zur Zeit der Aufklärung; hier sollten Erkenntnis, Moral und pädagogischer Blickwinkel dem Chaos der Freiheit und der Willkür entgegenwirken. Im Gegensatz zum Karneval des Mittelalters fanden Feste innerhalb eines strengen Reglements und mit Bildungsauftrag statt, bei denen der Körper institutionalisiert wurde. Es ist der tugendhafte Körper eines Johann Gottsched (*Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* von 1739) der hierfür steht und den Dreßen beschreibt: „Das Maß dieses Leibes richtet sich nach seiner Funktionalität, die wiederum abhängig ist vom geregelten Ganzen: Sexualität dient allein der Fortpflanzung und diese wiederum geschieht nur im gesellschaftlich sanktionierten Zusammenleben. Geachtet wird auf die Konzentration der Sinne, die vom Unterleib fortgelenkt werden, sie dürfen nichts sehen, hören oder fühlen, was der verlangten Funktionalität entspricht“ (Dreßen 2002: 586).

Das *Körperdrama* beinhaltet die performativen Möglichkeiten des grotesken Körpers. Diese drücken sich durch fließende Übergänge, Überlagerungen und Veränderbarkeit in den zu Transformation tendierenden körperhaften Zuständen aus. In der Meta-Welt der Körpergroteske besitzt der Körper somit weder morphologische noch geschlechtsspezifische Ein- und Zuschreibungen. Gesellschaftliche, kulturelle sowie körperliche Hierarchisierungen sind obsolet geworden. Folglich werden auch Schwangerschaft und der Vorgang der Geburt in dieses Körperdrama eingebunden und verlangen keinen bestimmten Körper bzw. Körperraum. Ähnlich einem – im tradierten Sinne – tanzenden Körper befinden sich diese Körper in ständiger und fließender Bewegung. Grenzen sind hierbei nur an Übergängen sichtbar gemacht, sie sind scheinbar erkennbar, befinden sich aber im selben Moment wieder im Zustand der Auflösung und Neubildung. Dies betrifft sowohl den Mikrokosmos des individuellen als auch den Makrokosmos des kollektiven Körpers, an deren scheinbaren Grenzen steter Austausch und Umstrukturierung stattfindet.

### **1.3.2.1 Groteske Körperlichkeit und karnevalesk-grotesker Körper**

Innerhalb des Zustands der Übertreibung im überbordend grotesken Körper wird das Außen zum Innen sowie *vice versa*; diese Ebenen befinden sich in steter Bezugnahme zu- und ständigem Austausch miteinander. Wie bei Alcofribas' (Anagramm des Rabelais) Reise in den Mund des Riesen Pantagruel zu sehen ist, existiert eine Welt im Körper, der wiederum mit der (Außen)Welt verbunden ist (Bachtin 1995: 379). Der Raum im (Körper)Raum ist somit in alle Richtungen permeabel und besitzt die Möglichkeiten von Öffnung und transformativer Verbindung. Hier findet die Inversion des hermetisch abgeschlossenen bürgerlichen Körpers mit seinen Hierarchisierungen von oben (Geist) und unten (Sexualität usw.), von außen (glatt, individualisiert) und innen (grotesk, offen, werdend, usw.) statt. In dieser Anatomie einer verkehrten (Körper)Welt kommt bei Bachtin dem Mund sowie jeglicher Art körperlicher Ein- und Ausstülpungen ein wichtiger Stellenwert zu. Wie auch den grotesken Stil kennzeichnen dieses groteske Körperbild „Übertreibung, Hyperbolik, Übermaß und Überfluß“ (Ders.: 345).

Grenzüberschreitung und Transgression bestimmen laut Bachtin die in *RW* entwickelten Konzepte des grotesken Körpers und des Materiell-Leiblichen; jene hierarchisch-dogmatischen Begrenzungen, die normalerweise Körper beziehungsweise Körper und Welt trennen, sind innerhalb dieser Konzepte für nichtig erklärt, sodass steter Austausch und Mischung (*interchange and interorientation*) vonstattengehen können (Stam 1989a:

157). Trotzdem entstehen durch den Versuch der Bestimmung und Definition immer wieder diskursive Normen innerhalb der grotesken Körperkonzeption, die sich auf die groteske Körperlichkeit auswirken:

[...] impurity (both in the sense of dirt and mixed categories), heterogeneity, masking, protuberant distension, disproportion, exorbitancy, clamour, decentred or eccentric arrangements, a focus upon gaps, orifices and symbolic filth (what Mary Douglas calls 'matter out of place'), physical needs and pleasures of the 'lower bodily stratum', materiality and parody. [...] The grotesque physical body is invoked both defensively and offensively because it is not simply a powerful image but fundamentally constitutive of the categorical sets through which we live and make sense of the world (Stallybrass / White 1986: 23).

Die groteske Körperlichkeit der Körpergroteske ist eine „corporeal semiotic celebrating the grotesque, excessive body“ (Stam 1989b: 93), die die Möglichkeiten der Transgression von (Körper)Grenzen und (Körper)Normen besitzt. Sie basiert auf dem karnevalesk-grotesken Körperkonzept des Bachtin.

Karnevalesk-groteske Körper erwachsen aus der Heterogenität und dem Synkretismus karnevalesker Zeichensysteme. In ihnen sind sogenannte „makkaronische Formen“ (Lachmann 1990b: 203) präsent, die den Charakter der Mischung und Vielfalt besitzen. Sie sind innerhalb der grotesken Motivik der wesentlichste Teil des die Hochkultur subvertierenden Karnevalesken. Durch Strategien und deren Motive der Detailisierung, Hyperbolisierung, Vermischung und Anamorphose besitzen diese Körper die Möglichkeiten der Destabilisierung, Erweiterung, Öffnung und des Austauschs; dies geschieht sowohl auf der Ebene ihrer subjektiven Anatomie als auch der Verbindung mit anderen Körpern und zum Umraum. In ihrer exzentrischen Aufhebung der Grenzen des Innen – sowohl des phänomenalen Leibes als auch des Subjekts selbst – und des Außen sind sie exzessiv, überbordend und außerhalb des tradiert Normalen beziehungsweise Gewöhnlichen. Die visuelle Direktheit, Materialität und Unmittelbarkeit machen den grotesk-karnevalesken Körper zu einer analytischen Kategorie innerhalb der Körpergroteske.

In der Welt der grotesken Motivik ist der groteske Leib eine selbstbestimmte Form. Der groteske Körper wiederum erweitert diese Dimension der Leiblichkeit um soziokulturelle Einschreibungen. Dies ist der grotesk-karnevaleske Körper eines bewussten, kreativen Prozesses, der in seinem Mikro- sowie Makrokosmos lebendig wird. Er bewegt sich im Außer- wie im Innerhalb und kann beides verbinden um zu einer neuen, aber unbeständigen Form zu gelangen. Er existiert in der Phantastik einer unendlichen Bewegung und des immerwährenden Werdens.

Grenzüberschreitung, Fokussierung auf „Öffnungen, [...] Wölbungen, [...] Verzweigungen und Auswüchse“ (Bachtin 1995: 76) bestimmen die Formen sowie Motive des grotesken Körpers. Dies können ein weit aufgesperrter Mund, eine Detailisierung der in die Welt hineinragenden Körperteile – wie Brüste, Phallus, Nase und Bauch usw. – und eine Fokussierung auf sekundäre Geschlechtsmerkmale sein. Diese vorhin genannten Teile ragen aus einem abgeschlossenen Körperkonzept heraus und können dieses erweitern bzw. verschlingen. Sie besitzen in diesen im Austausch von außen und innen, von oben und unten die Möglichkeit, neue und im Werden begriffene Verbindungen entstehen zu lassen:

[...] dieser unfertige und geöffnete Körper, der stirbt, gebärt und geboren wird, [ist, B.L.] von der Welt nicht durch feste Grenzen getrennt – er ist von Welt, Tieren und Dingen durchsetzt. Er ist kosmisch und repräsentiert eine körperlich-materielle Welt in all ihren Elementen. Tendenziell nimmt in jedem Körper die ganze materiell-leibliche Welt Gestalt an als absolute Basis, als verschlingendes und gebärendes Prinzip, als Körpergrab und Schoß, als Ackerfurche, die die Saat aufnimmt und aufgehen läßt (Bachtin 1995: 77).

Dieses groteske Körperbild ist, nach Bachtin, in der ambivalenten Figuration der lachenden schwangeren Alten<sup>65</sup> versinnbildlicht. In ihr erfährt das groteske Motivsystem eine Kulmination: „Koitus, Schwangerschaft, körperliches Wachstum, Alter, Zerfall, Zerstückelung des Körpers“ (Bachtin 1995: 75) sind in einer Gestalt vereint. Anhand dieses Beispiels wird des Öfteren die als latent geltende Misogynie Bachtins aufgezeigt und liefert Anstoß zu Kritik. (Ginsburg 1991: 166) Ich möchte die Körpergroteske von dieser Ansicht befreit wissen und auf die Manifestation in dem grotesk-karnevalesken Körper außerhalb von Geschlechts- und Gesellschaftskonstrukten hinweisen. Trotzdem soll es in diesem Zusammenhang nicht unterbleiben, auf den Text *Female Grotesques* (1995) von Mary Russo hinzuweisen. Dieser behandelt den karnevalesk-grotesken Körper unter den feministischen Aspekten der „bodily exposure and containment, disguise and gender masquerade, abjection and marginality, parody and excess“ (Russo 1995: 54).

Mary Russo betrachtet den karnevalesken Körper der „unruly or carnivalesque women“ (Dies.: 58), der sich als subversives Konzept präsentiert und die Möglichkeit der Zerstörung männlicher Hierarchien besitzt (Foellmer 2009b: 63, Fn. 33). Dieser Körper bedeutet in seinem Sein außerhalb der offiziellen Kulturordnung und in der Inversion symbolischer und kultureller Konstrukte eine Möglichkeit zu ständiger Veränderung – „towards a dynamic model of a new social subjectivity“ (Russo 1995: 54). Die feministi-

---

<sup>65</sup> Tonfigur aus Kerc (Kertsch)/Ukraine (Bachtin 1995: 75).

sche Betrachtung des grotesk-karnevalesken Körpers nach Russo basiert auf Wolfgang Kayzers Untersuchung zur Groteske der Moderne (2004) und dem Unheimlichen der Psychoanalyse. Russo setzt in ihrem Text den grotesken Körper in Opposition zum klassischen Schönheitsideal, wie es bei Bachtin mittels der Figur der schwangeren Alten geschehen ist:

The image of the uncanny, grotesque body as doubled, monstrous, deformed, excessive, and abject is not identified with materiality as such, but assumes a division or distance between the discursive fictions of the biological body in the Law. The strange image of the body which emerges in this formulation is never entirely locatable in or apart from the psyche which depends upon the body image as a “prop.” Subjectivity as it has been understood in the West requires the image of the grotesque body (Russo 1995: 9).

Obwohl ich in dieser Arbeit nicht weiter auf Russos Körperkonzept eingehen kann, stellen die Polyvalenzerfahrung und subversiven Strategien desselben eine wichtige Verbindung innerhalb der Groteskrezeption dar. Allerdings fehlen bei dieser Betrachtung die Materialität, das Grotesk-Komische und die Universalität, die ich in der Körpergroteske und der körpergrotesken Motivik verorte.

### 1.3.2.2 Groteske Körpermotivik

Grundlage aller grotesken Motive ist eine besondere *Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen* dieses Ganzen. Die Grenzen zwischen Körper und Welt und zwischen verschiedenen Körpern verlaufen in der Groteske völlig anders als in klassischen oder naturalistischen Motiven (Bachtin 1995: 357, Herv. i. O.).

Wie bei den Formen und Motiven des grotesken Körpers, stehen die Elemente der Welt des *grotesken Realismus* in einer „Wechselbeziehung zur konkreten menschlichen Körperlichkeit“ (Bachtin 2008: 99). Diese materielle Leiblichkeit wird mit steter Bewegung, Lebendigkeit und Werden gleichgesetzt; deren Verfahren der Dehierarchisierung und Entideologisierung sind durch unmittelbare und lebendige Körperlichkeit und fröhlicher Radikalität gekennzeichnet. Es ist der menschliche Körper mit „all seinen Teilen und Gliedern, all seinen Organen und all seinen Funktionen [...] unter anatomischem, physiologischem und naturphilosophischem Aspekt“ (Ders.), den Rabelais in realem Bezug zur Welt zeigt.

Durch die Subversion von Körperhierarchien tritt die groteske Körperkonzeption in die Welt der materiellen Leiblichkeit ein. Diese ist von hyperbolischem karnevaleskem Leben, das von überbordender Nahrungsaufnahme, über eine von bürgerlichem Schamgefühl befreite Sexualität bis hin zu Körperausscheidungen aller Art reicht, bestimmt. In dem Universum der grotesken Motivik ist somit die Fokussierung auf das Materiell-



Körperliche, auf die menschlichen Triebe, die von sexuellem Verlangen bis Hunger reichen, erfassbar.

So wie das im Kapitel 1.1.1.2 erwähnte Beispiel einer parodistischen Travestie – die Wiedererweckung des Epistemon aus Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* – ist die gesamte groteske Körpermotivik von Elementen der Umkehrung und Degradierung bestimmt:

So ist hier alles auf den Kopf gestellt, das Untere nimmt die Stelle des Oberen ein, nicht das Atmen durch den Mund, sondern das Furzen durch den Hintern wird zum eigentlichen Symbol des Lebens und zum realen Zeichen der Wiederbelebung (Bachtin 1995: 428).

Ausgehend von der Gegenwelt einer grotesken Körperkonzeption mit dem anthropologischen Topos einer *verkehrten Welt*, bis hin zu dessen Erweiterung einer Meta-Welt der Körpergroteske, entbehren diese Bereiche einer normativen Körperhierarchie: das Innere ist nach außen gekehrt und das sogenannte Unten – angefangen vom Sichtbaren (Geschlechtsorganen und dgl.) bis hin zu obszöner Sprache – wird zum bestimmenden Faktor. So besteht der groteske Körper aus Unebenheiten sowie äußeren wie inneren Formen der Bewegung. Es ist der offene, lebendige und unabgeschlossene groteske Körper der durch *Körperöffnungen*, *Körperflüssigkeiten* und somit von Vorgängen des *Austauschs zwischen Körper und Welt* bestimmt ist.

In Bachtins grotesker Körperkonzeption wird dem Gesicht als Einheit wenig bis keine Beachtung geschenkt. Hier liegt der Schwerpunkt auf dem weit geöffneten Mund dessen Merkmale für den gesamten grotesken Körper und dessen Öffnungen verbindend sein sollen: die Möglichkeiten des Gebens und Nehmens, des Verschlingens und Ausspeiens. In der grotesken Körperkonzeption des Bachtin nimmt er die Stellung sowohl eines Ein- als auch Ausgangs ein (Bachtin 1995: 381):

[...] im Grunde reduziert sich das groteske Gesicht auf den Mund, den *aufgerissenen Mund*, alles andere ist nur *Umrahmung dieses Mundes*, Umrahmung der *klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers* (Bachtin 1995: 358, Herv. i. O.).

[...] der Körper geht hier über seine Grenzen hinaus, er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten. Das im geöffneten, zubeißenden, kauenden Mund vollzogenen *Treffen von Welt und Mensch* ist eines der ältesten und wichtigsten Sujets des menschlichen Denkens [...]. Hier erfährt der Mensch die Welt, spürt ihren Geschmack, führt sie in seinen Körper ein und macht sie zum Teil seiner selbst (Ders.: 323, Herv. i. O.).

Der offene Mund wie auch andere Körperhöhlen und Berge und Täler des Leibes fungieren in der Körpergroteske als Erweiterungen und Verbindungen in die inneren be-

ziehungsweise äußeren Welten, die sich überschneiden, überlagern und eine veränderbare Einheit bilden.

So gibt die Körpergrotteske dem ganzen Körper mitsamt seinen Verbindungen die Möglichkeit grotesk zu sein. Es findet keine Fokussierung auf beziehungsweise Betonung der Körperöffnungen statt, sondern der Schwerpunkt liegt auf dem Gesamtbild Körper und dem Körperhaften an sich. So kommen auf universaler Ebene liquide Veränderungen und enthierarchisierte Verbindungen zustande. Durch die Körpergrotteske sind die Teile des Körpers zu einem Ganzen gewachsen und befinden sich in ständiger Bewegung; in ihr gelten weder polarisierende Geschlechtsmerkmale noch existieren diese in ihrer tradierten Bedeutung von Empfängnis, Zeugung, usw. Sie sind, im Gegensatz zu Bachtins Körperkonzeption, frei von Aufgaben und Einschreibungen. Ähnlich Judith Butlers Diskurs über die symbolischen Ordnung von Geschlechterkonstruktionen verlagert die Körpergrotteske den menschlichen Körper aus dessen ontologischen Bereichen in eine Ebene der ständigen Veränderung (Villa 2006: 141ff.). Es kann in diesem Rahmen nur soweit auf diesen speziellen Themenkomplex hingewiesen werden, als Identitätskategorien in der Körpergrotteske keine Bedeutung zukommt. So gehört „[d]as Überschreiten der Geschlechtergrenze“ innerhalb der Körpergrotteske wie auch Travestie und Sexualisierung des Lebens „zu den grundlegenden karnevalesken Verfahren“ (Drubek-Meyer 2001: 190). Im Kapitel 1.2.1.4 wurde dies weitestgehend geklärt, als die Körpergrotteske dichotome (und in diesem Fall auch seinskategorische) Strukturen nicht nur auflöst, sondern schon von einer Mehrfachstrukturierung ausgeht. Durch die polyvalente Erscheinung verliert die mittlerweile klassische Ambivalenzerfahrung der Grotteske ihren Schwerpunkt der Einorden- und Bestimmbarkeit trotz grenzüberschreitender Mechanismen.

Von den Körperöffnungen des grotesken Körpers führt der direkte Weg zu den Körperflüssigkeiten und deren Bedeutung für die Körpergrotteske. Für Bachtin sind Körperflüssigkeiten weder erschreckend, unberechenbar oder tödlich<sup>66</sup>, sondern wirken befreiend von Ängsten, die mit den menschlichen Konstanten von Krankheit, Tod usw. verbunden sind. In erster Linie zeigen diese in ständiger Bewegung befindlichen Liquide die Durchlässigkeit des Körpers und seine Abhängigkeit zum Außen auf und bestehen in der Verbindlichkeit des nach außen Kollabierens, das sich in Erbrechen, Tod und Geburtsakt

---

<sup>66</sup> Diese angstmachenden Mechanismen von Körperflüssigkeiten zeigen z.B. Mary Douglas in *Purity and Danger* (1969) und in weiterer Folge Julia Kristeva in *Powers of Horror* (1982) auf (Grosz 1994: 192ff.).

ausdrückt (Grosz 1994: 193f.): „Body fluids flow, they seep, they infiltrate [...]“ (Dies.: 194).

### 1.3.3 Groteske Körperkomik: lachende Körper

Komik gehört der Ebene an, auf die alle Normierungen spezieller Art zurückweisen: die Ebene, in der sich der Mensch als solcher und im Ganzen der Welt und gegen die Welt behauptet. Sein irgendwo irgendwann Darinstehen, d.h. seine exzentrische Position ermöglicht ihm, sich und seine Welt ... [sic!] als begrenzt und offen zugleich zu nehmen, vertraut und fremd, sinnvoll und widersinnig (H. Plessner nach Kröll 1994: 11).

Als Träger der Körperkomik tritt der Humor in dessen flüssiger wie in Bewegung befindlicher Präsenz in Erscheinung (siehe Kap. 1.1.3). So sind die werdenden beziehungsweise in ihrer Unfertigkeit existierenden Merkmale von Übertreibung, Degradierung und Mesalliance die Mittel grotesker Komik. Die Polyvalenz der Komik kann aber auch im Exzentrischen, der Hyperbolisierung verankert sein, die sich vor allem durch das Materiell-Leibliche der Körperkomik ausdrückt: „Groteske Körperlichkeit, die sich als Sexualität offenbart, scheint ein Hauptthema aller Komik zu sein“ (Hüttinger 1996: 123).

Bachtin geht bei der Betrachtung des grotesken Körpers von der Komik des Volkes aus, da die „*Thematik des Fluchens und der Komik*“ immer eine fast ausschließlich *grotesk-leibliche*“ (Bachtin 1995: 360, Herv. i. O.) ist. Dies kann zum Beispiel die inoffizielle und familiäre Rede sein, die karnevalisierte Körperteile in ihr Fluchen und Lachen mit einbezieht. Das sind jene Teile, die eine Verbindung zur und Erweiterung in die Welt bilden können, also den (Um)Raum mit einbeziehen; hier handelt es sich z.B. um den Bauch, sekundäre Geschlechtsorgane, Hintern, Mund und Nase (Ders.: 360).

In der grotesken Körperkonzeption wird vor den explizit menschlichen Vorgängen und dem inhärent Körperlichen – insbesondere vor Geburt, Sterben, Sexualität und den Ausscheidungen des Körpers – die Furcht genommen. Die Transposition in eine positive Sphäre – im Gegensatz dazu steht das ambivalente Lachen der Moderne (Fuß 2001: 102ff.) – erwächst aus dem Lachen des mittelalterlichen Volkes, dessen Wurzeln im Karneval zu finden sind. Das Unvollkommene und Unfertige des menschlichen Körpers wird in den Mittelpunkt gerückt und die (von Zivilisationsprozessen künstlich produzierte) Angst vor der Unausweichlichkeit wird durch karnevaleskes Gelächter aufgelöst, das sich der „Weltlust“ (Fraenger 1992: 183) verschrieben hat.

Im lachenden Körper wird das Unkontrollierbare, das Überbordende der Groteske ver(sinn)bildlicht. Es ist das materiell-leibliche Prinzip der Körpergroteske das hierbei

visualisiert wird. Der oder die Auslöser sind in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung, sondern der somatische Vorgang des bewegten, lachenden Körpers ist es. Durch die offenkundig direkte Physiologie und das polyvalente Erscheinungsbild wird der lachende Körper zum Ausdruck einer komisch-subversiven Groteske.

Für Bachtin entspringt das Lachen immer aus dieser Idee der Groteske und ist damit ein Moment des Aufstandes gegen die leibesfeindliche Wohlanständigkeit und damit auch gegen die Machtstrukturen, gegen Angst und Furcht, gegen Gewalt und Autoritäten. In der körperlichen Eskalation des Lachens findet der Mensch die Möglichkeit der Entgrenzung aus den bestehenden Normen und Werten. Als bewußtes „Körper-Drama“ enthebt sich der Mensch im Lachen der Welt (Hüttinger 1996: 121).

Das Lachen ist in seinem Ausdruck – als Spektakel des Körpers – zentrifugal und exzentrisch. Durch diese körperliche Ekstase findet eine Berührung des Innens mit dem Außen statt. Der lachende Körper agiert – ähnlich einem Orgasmus – in seiner Offenheit (Mund und Körperflüssigkeiten wie Tränen, Urin und dgl.) und ist asymmetrisch in seiner Maßlosigkeit der bewegten Körperformen. Ausgehend vom Gesicht kann das Lachen sich – je nach Intensität des Reizes – im ganzen Körper ausbreiten:

Physiologisch vollzieht sich das Lachen, indem körperlich oder geistig das Lachzentrum im Hirn gereizt wird, das durchaus in Analogie zu einem epileptischen Anfall die Reize über bestimmte Zentren und Bahnen weiterleitet zu den Zentren der Gesichtsmuskulatur, zu den Stimmorganen und zu den motorischen Zentren (Hüttinger 1996: 114f.).

Als Beispiel hierfür möchte ich die lebendige Tradition von Körperkomik der Narrenfiguren anführen. Im Allgemeinen sind sie durch sprechenden Namen und Fokussierung auf „[k]örperliche Triebe, Hunger und Eros“ die komisch-tragischen „[...] Gestalten der grotesken Leiblichkeit“ (Hüttinger 1996: 122). Wie schon beim Mönch Jan Hackfleisch, aber auch bei den Figuren der *Commedia dell'Arte*, hier v.a. dem italienischen *Arlecchino*, oder dem deutschen *Hanswurst*, lässt sich das Körperlich-Übertriebene ausmachen. Auch beim Clown ist groteske Komik und deren Körperlichkeit erfahrbar:

Der Triumph des Fleisches, die Vorherrschaft des Körpers, die der Clown in seinem permanenten Hunger und in seiner erotische Lust präsentiert, verweisen auf den Verlust der Körperbeherrschung, der sich auch im ständigen Stolpern des Clowns konfiguriert (Hüttinger 1996: 112).

Durch die choreografierten Muster des Verlustes die durch den Körper ausgedrückt werden, entsteht die Komik des Clowns. Die Freiheit im Ausdruck ist – ähnlich dem der/des TänzerIn – durch Körperbeherrschung gefestigt. So kann eine Verselbstständigung von Körperteilen und Enthierarchisierung des menschlichen Körpers durch Fokussierung auf einen bestimmten Körperteil und Verzerrung dessen erfolgen.

Es ist der „lustvoll-fröhliche [...] Aspekt der Übertreibung und Übertretung“ (Fuß 2001: 77), der die Körpergroteske und ihre Figurationen sowie De-Figurationen ausmacht. Der Körper als „Bühne der Exzentrik“ (Lachmann 1995: 35) befindet sich in ständiger Bewegung und ergibt innerhalb dessen niemals ein vollständiges sowie abgeschlossenes Bild.

Als visuell auftretendes und im Körperlichen verhaftetes Phänomen ist die Körpergroteske vor allem eine ästhetische Kategorie. Ihr liegt ein offenes und überbordendes Körperkonzept zugrunde, das in seiner Polyvalenz die Möglichkeit zur Auflösung körperlich-hierarchischer Strukturen besitzt. Der karnevalesk-groteske Körper subvertiert normative Körperbilder, um dualistische Gefüge aufzulösen. So werden neue Verbindungen innerhalb wie außerhalb von Körpern und Körperhaftem eingegangen, die in stetem Werden und Bewegung begriffen sind. Die in ihrer Lebendigkeit bestehende Körpergroteske soll nun als Analysekonzept für die Suche nach grotesken Figuren, Figurationen und karnevalesken Strukturen innerhalb Mara Mattuschkas Filmwerk dienen.

## 2 KÖRPERGROTESKE IM FILMWERK

### MARA MATTUSCHKAS

#### 2.1 Einführung

Das Phänomen Körpergroteske verlangt nach einem offenen, überbordenden und heterogenen Körperkonzept. Dieses sehe ich in Mara Mattuschkas Filmwerk durch das diesem immanenten ludistischen Moment des karnevalesken Körpers verwirklicht. Die von der Lust an der Vielfalt geprägten Werke brechen mit Konventionellem als auch mit tradierten Vorstellungen von Körpern und Körpern im Raum. Diese so entstehenden Körperbilder sind in ihrer exzentrischen Expressivität die Träger von Mattuschkas filmischen, aber auch malerischen und performativen Arbeiten.

Ich benutze den Körper sowohl als Instrument als auch als Ausdruck für eine Idee. Es gibt die Idee »Körper« und die Realität Körper und das Körper-Gefühl. Je bewußter diese Sachen sind, umso mehr wird der Körper Instrument. So wurde mir mein weiblicher Körper das beste Instrument, das ich kenne. Mit nichts kann ich so gut umgehen. Er ist für mich Pinsel, Bleistift und Gedanke. [...] Aber ich habe überhaupt ein sehr körperliches Verhältnis zur Welt, eines, das vor der Sprache liegt (Tscherkassky 1995: 101).

Mattuschka beherrscht die spielerische Sicht auf Komplexes, Verfahrenes, Ernsthaftes und auf Ideale. Im karnevalesken Umgang mit Themen der Enthierarchisierung und Grenzaufhebung entfacht sie die individuelle und humorvolle Kritik an hegemonialen Strukturen. Der reflektierte Umgang mit Selbst- und Fremdbildern, die fortwährende Bewegung von Innen und Außen und die Verfremdung durch Brüche, Verformungen und Verschiebungen auf der Ebene persiflierender Betrachtung, verlangen nach Körperlichkeit. So ist die hyperbolische Corporealität, im Sinne eines in kreativem Prozess befindlichen und im Direkten verhafteten Körpers, in den Filmen Mattuschkas präsent.

In der fortwährenden Materialisation von neuen Bedeutungen und Zusammenhängen wird mit hegemonialen Körperstrukturen und -räumen gebrochen. In der somatischen Ästhetik der Körpergroteske besticht der Körper durch seine Logik des Werdens und der immerwährenden Bewegung. Ähnlich dazu bemerkt Mattuschka in ihrem Katalogeintrag zur Ausstellung „Eine barocke Party“:

Wir dechiffrieren die undurchsichtige Welt mittels ekstatischer Sprünge, synästhetischer Verknüpfungen, Analogien, Assoziationen, Gleichnissen, Metaphern. Mit Bravour permutieren wir die Elemente neu, wechseln die Ebene mit grand-jeté, verkörpern und beseelen, beseelen und verkörpern (Mattuschka 2001: 45).

So verlagert der spielerische Blick der Filmemacherin grenzbestimmende und -gebende Gefüge in Zustände der Reflexion und visuell erfahrbaren (Ver)Formbarkeit. In dieser karnevalesken Filmwelt werden durch Übertretung, Mischung und Überlagerung bestehende Verbindungen transponiert und dehierarchisiert sowie Polarisierendes überschritten. Dies geschieht einerseits durch die direkte und unmittelbare Körperlichkeit der ProtagonistInnen, auf deren Sinn-, Gefühls- und Körperwelten sowie deren Konstellationen unter- und zueinander Mattuschka einen „intimen Blick“ (Interview 2007) wirft, und andererseits durch die Auflösung eines heterogenen Verständnisses von Körperhaftem und tradierten Sinnwelten.

So gelten der „Körper als Mittel“, die „Sprache des Körpers“ (Tscherkassky 1995: 101) und die Räume die der Körper schafft in ihrer exzentrischen Exzessivität und Expressivität als wesentliche ästhetische Merkmale in Mattuschkas Filmwerk. Hierfür verbindlich ist die direkte, übertriebene als auch transformierende und hybride Körperlichkeit. In den labilen Zuständen ständiger Veränderung und Verformung verführt der grotesk-karnevaleske Körper mit seiner Vitalität, Offenheit und Unkonventionalität. Die spielerische Auflösung grenzbestimmender Strukturen, verbindlicher Muster und Codes als auch normativer Körperbilder führt in ihren Filmen zu einem dynamischen In- und Miteinander von scheinbar disparaten Körperwelten und (Sinn)Momenten. Die chimärische Mischung und die Überschreitung formaler Verbindungen bringen heterogene und inkohärente Körperbilder hervor, die in der Vielschichtigkeit des somatischen Ausdrucks zutage treten. Der hyperbolische Körper mit seinen Möglichkeiten der Transformation und Anamorphose besticht als das grundlegende Instrument dieser auf die Körpergroteske ausgerichteten Filmwelten Mattuschkas. So soll mir dieses über ein Körperkonzept hinausgehende Phänomen im zweiten Teil meiner Arbeit als Werkzeug für eine filmästhetische Analyse dienen.

### **2.1.1 Kunstfigur Mimi Minus**

Die Kunstfigur Mimi Minus<sup>67</sup> stellt innerhalb des filmischen Œuvres Mattuschkas einen unverkenn- wie unvergessbaren Höhepunkt dar. Von der ersten filmischen Arbeit

---

<sup>67</sup> Nach Mattuschkas eigenen Angaben erfolgte diese Namensgebung um eine emotionale Abgrenzung zu erreichen, da sie beides gleichzeitig sein muss: Regisseurin und Darstellerin. Diese Trennung dient ihr als Hilfe bzw. Stütze (Interview 2007).

an, die 1983 im Trickfilmstudio Maria Lassnigs<sup>68</sup> an der Universität für angewandte Kunst in Wien entstanden ist, ist sie bis zum Kurzfilm COMEBACK (Ö 2005) die Protagonistin mit Kultstatus.<sup>69</sup> 2006 folgt der (bislang) letzte Kurzauftritt in der einminütigen Auftragsarbeit KÖNIGIN DER NACHT (MOZART MINUTE 20) (Ö 2006) zum Wiener Mozartjahr; hier begegnet mensch Mimi in einer typischen bis hin zur Ekstase gesteigerten Minusschen Arie am Sternenhimmel. Nach dem in Digitalfilmtechnik entstandenen Farbfilm ID (Ö 2006) folgt der 15-minütige schwarz-weiß Film LEGAL ERRORIST (Ö 2005) mit der Tänzerin Stephanie Cumming.<sup>70</sup> Drei weitere Filme in Kooperation mit Chris Haring und den PerformerInnen von *Liquid Loft*<sup>71</sup> folgen.

### 2.1.1.1 Visuelle Ebene

In der Ära Mimi Minus ist in Mattuschkas Filmwerk vor allem der Realtrick, eine „Technik, die von der Dekomposition der Bewegung zu einer räumlichen, zeitlichen und figurativen Neugestaltung führt“ (Blümlinger 1995: 271), vorherrschend. Durch Einzelbildschaltung, die erst in der Montage den Film entstehen lässt, entsteht eine Art Flicker-Effekt, der schon den frühesten Filmen, z.B. LEIBESGESCHICHTEN (Ö 1984) oder dem auf Phasen- und Legetrick basierenden Kurzfilm MOODY BLUES (Ö 1983), anhaftet. Ein weiteres grundlegendes ästhetisches Merkmal ist die starke Ausleuchtung, die eine harte Gradation erwirkt und sich bis zu Mattuschkas heutigen Digitalfilmen durchzieht.

---

<sup>67</sup> Das Minus hat Mimi von dem Wiener Unterweltler und Vergewaltiger „Minus Mann“ des Wiens der 80-er Jahre bzw. von dem mathematischen Zeichen. Das „Plus“ – die reale Person Mara Mattuschka – steht also außerhalb des Chaos’ der Mimi Minus. Nach Mattuschkas eigenen Angaben erfolgte diese Namensgebung um eine emotionale Abgrenzung zu erreichen, da sie beides gleichzeitig sein muss: Regisseurin und Darstellerin. Diese Trennung dient Mara Mattuschka als Hilfe bzw. Stütze (Interview 2007).

<sup>68</sup> Die österreichische Malerin und Filmemacherin Maria Lassnig – die „Doyenne des österreichischen Trickfilms“ (Blümlinger 1995: 271) – leitete von 1980 bis 1989 die Meisterklasse für „Experimentelles Gestalten“ an der Universität für angewandte Kunst, Wien; ab 1982 auch das von Hubert Sielecki gegründete Trickfilmstudio (Thuma / Probst 2008). Sie selbst konstatiert hinsichtlich ihrer Filme: „Die Welt und die Leute in ihren tragikomischen Verwirrungen, Vorurteilen und Aberglauben gaben mir den Stoff, mit dem Finger darauf zu zeigen. Mit Humor kann man Unvollkommenheit und Schmerz überwinden“ (Preschl 1986: 123).

<sup>69</sup> Ausnahmen bilden das Diplomprojekt DER EINZUG DES ROKOKO INS INSELREICH DER HUZSIS (Ö 1989) von M. Mattuschka, H. W. Poschauko und A. Karner, oder der 1994 entstandene Langfilm SUVLAKI IST BABYLON: KOMM, ISS MIT MIR (Ö 1994), unter der Regie Mattuschkas.

<sup>70</sup> Bei den in Kooperation mit *Liquid Loft* entstandenen Kurzfilmen werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit die realen Namen der TänzerInnen anführen, um eine Unterscheidung der einzelnen ProtagonistInnen zu erzielen.

<sup>71</sup> 2005 von dem Musiker Andreas Berger, der Tänzerin Stephanie Cumming, dem Choreographen Chris Haring und dem Dramaturgen Thomas Jelinek gegründet (*LiquidLoft* 2010a).



Mimi ist die alleinige Herrscherin der meisten schwarz-weißen 16mm-Filme Mattuschkas. In deren tableauartigen Filmräumen, die durch Zentralperspektive einer starren Kameraposition – in meist gekippter Weitwinkeloptik – entstehen, beschert Mimi sich eine Welt der Unfertigkeiten in ihrer spielerischen Verwandlung.

Mimi, die sogar einen eigenen Lebenslauf besitzt<sup>72</sup>, ist für Mattuschka eine Hilfskonstruktion (Interview 2008), da sie von Mattuschka selbst verkörpert, oder wie bei dem Trickfilm *LES MISERABLES* (Ö 1987) geschehen, auf Folie gemalt zum Leben erweckt wird. In diesem einzigen reinen Animationsfilm der gebürtigen Bulgarin kulminiert die Ästhetik des Gemalten, Übermalten sowie Gezeichneten, die für ihre schwarz-weißen Filme auf Celluloid bestimmend ist. Unausgereifte Formen in Bild und Inhalt bilden die Grundlage, aus der Neues durch Ver- und Umformungen spielerisch erwachsen kann. Die Malerei als Grundessenz ihrer Arbeit, die sie als „in Form geballtes Chaos“ (Schager 2007: Min. 29:13) bezeichnet, gilt Mattuschka als etwas Archaisches; sie birgt Frucht- und Wandelbares, und verleiht in ihrer ursprünglichsten Wildheit und scheinbaren Unausgereiftheit den animierten Figuren bzw. Animationen ihre Körperhaftigkeit und energetische Individualität. Mattuschka verwendet ihren Körper – bzw. in ihren frühen Filmen ihren Kopf – als Objekt, den sie bemalt und der die Möglichkeit der Veränderung besitzt (Dies.: Min. 16:18). Diese Ursprünglichkeit stellt für Mattuschka den „Dreck“ dar, aus dem die Blume sprießt: „Ich mag das Bereinigte und allzu glatte nicht“ (Rudigier 2006: 20) konstatiert sie in einem Interview.

Bei dem in Schablonentechnik erstellten Animationsfilm *LES MISERABLES* werden die Figuren Mimi und Max, die sich „auf der Suche nach einer Frau“ (Min. 00:27) befinden, auf Trickfolie gemalt. Mit Hilfe von Spucke werden sie verwischt, zum Verschwinden gebracht oder aber verschwimmen ineinander. Sie besitzen kein klares Außen und kein abgegrenztes Innen. So ist dies ein grenzenloses Spiel von Verformungen aber auch Brüchen innerhalb der diegetischen Struktur: immer wieder ist die Hand der Malerin zu sehen, eine Sprechblase mit dem kaum leserlichen aber von der Kinderstimme mit Enthusiasmus gelesenen Schriftzug „Oh Mann, ist die geil!“ taucht auf (Min. 01:12), oder aber Mattuschka alias Mimi Minus gibt der gemalten Mimi ein Bussi (Min. 01:44). Mit dieser Dopplung der Persona Mimi tritt ein weiteres Kennzeichen der Körpergroteske auf: das

---

<sup>72</sup> „Geb. 1959 in Minsk. Auge Lenins. Mitarbeit mit M. Mattuschka seit 1983“ (votiv21 2003).

zum Dialogischen tendierende Double. Die hiermit geschehende Dezentralisierung ist im Sinne von Julia Kristevas Definition des dualistischen bzw. synkretischen<sup>73</sup> Karnevalsworts oder sogenannten Doubles (Kristeva 1972: 352) zu sehen. Renate Lachmann wiederum führt dies weiter und bestimmt das Double, die Verdoppelung, als „personale Ambivalenz“ (Lachmann, 1990b: 247). Im Sinne der Körpergroteske möchte ich das Double dahin erweitern, dass nicht nur die Ambivalenz, sondern die Polyvalenz eines Menschen – wie eine vielschichtige Persönlichkeitsstruktur – innerhalb dieses Phänomens nach außen getragen und somit sichtbar gemacht wird. Dies soll anhand der Filmanalyse beobachtet werden.

Diese Vielschichtigkeit vertritt die Figur der Mimi Minus in ihren organisch gewachsenen Filmwelten. Ihr ist es möglich auf vielen Ebenen ihr Tun und ihr Sein zu reflektieren. Sie bricht z.B. mit dem Starimage als semiotisches Konstrukt; sie handelt nicht nach Klischees oder den archetypischen Vorstellungen des Stardom, sondern sie entspricht mehr dem Bild einer Diva: durch von Dogmen befreites unabhängiges Handeln beherrscht sie das Spiel des Karnevalskens und seiner Transformationen.

Am Beginn des Films KAISER SCHNITT (Ö 1987), der unter der Doppelregie Mattuschka / Petrov entstanden ist, holt Mimi Minus pathetisch aus, um sofort darauf die Infragestellung des Starimages folgen zu lassen. Eine gemalte EKG-Aufzeichnung kommt in Einzelbildschaltung immer näher um in ihrer letzten Ebene einen kaderfüllenden Pfeil zu bilden, der auf das Wort START verweist. Genüsslich lehnt Mimi ihren Kopf zurück, während die Buchstaben von START in STAR transformieren um schließlich das Bild eines Sterns erscheinen zu lassen. Dieses Zeichen geht in Flammen auf und lässt nach seinem Zerschmelzen eine anästhesierte Mimi zurück (Min. 00:27-01:04).

Realtrick wird hier, wie in vielen ihrer frühen Filme der 1980er und 1990er, mit Animation kompiliert. Der Kaiserschnitt legt schlussendlich das Innerste des Stars ohne Stern dar: ein gefülltes Säckchen. Darin befinden sich die Buchstabennudeln für die zu kochende Suppe. „Die Geburt des Alphabets“ (filmvideo 2007) ist vonstattengegangen. Die Lust des exzentrischen Tun und Machens, die Alltäglichen in seiner Unhaltbarkeit des harmonischen Bestehens und die Liminalität des Seins aufzeigt, gehört zu Mimis grundlegendem Repertoire.

---

<sup>73</sup> „Das dialogische Prinzip und die Intertextualität sind in einer Stil-Haltung miteinander verschränkt [...]“ (Lachmann 1990b: 200).

Mimi Minus ist der Charakter, um den sich das filmische Chaos entwickelt, der innerhalb der Diegese experimentiert und eine spezielle, eigenartig anmutende, humorvolle, ironische und auch vertraute Welt entstehen lässt. Mimi Minus folgt ihrer eigenen Logik. Sie experimentiert mit ihrem Körper, als auch mit dem sie umgebenden tableauartigen Filmraum. Sie maskiert und transformiert Körperbilder, wie in *S.O.S. EXTRATERRESTRIA* (Ö 1993) geschehen: als trashiger Alien mit Strumpfmaske und -gewand, aufgeklebter gelockter Körperbehaarung sowie Krallen an Händen und Füßen landet Mimi Minus in einem Umkleideraum (Min. 01:40). An einem tigerfellbehangenen Schminktisch werden die Krallen abgenommen und verlieren vollends ihre Form einer unfertigen Erscheinung (Min. 02:12-02:43). An einem Kleiderständer findet sie alles für ihre Transformation: Strümpfe, Brüste, Hüftspeck, Stöckelschuhe und Abendkleidung (Min. 03:10): das schon von Anbeginn transformierte Alien wird in unkonventioneller Manier weiter transformiert um schlussendlich den BH außen zu tragen und die Alienmaske mit gestöhntem Geschrei abzustreifen (Min. 04:19). Gleichzeitig erweitert und öffnet Mattuschka durch und mit Mimi das Verständnis von Haut als Grenze indem sie ihren nackten Körper bemalt – bei *LOADING LUDWIG* (Ö 1989) oder *CEROLAX II* (Ö 1985) geschehen –, bedruckt und bandagiert – wie in den Filmen *NABELFABEL* (Ö 1984) oder *KUGELKOPF* (Ö 1985) – und Grenzen verschwimmen lässt, indem sie wie in *PARASYMPATHICA* (Ö 1986) durch die Körperflüssigkeiten „Tränen, Schweiß, Ejakulat, Mösensäfte“ (filmvideo 2004) die unbunten Farben Schwarz und Weiß<sup>74</sup> in Einzelbildschaltung ineinander verfließen und übergehen lässt (Min. 02:45). Aus dem Off spricht Mimi mit modulierter Stimme die positiven und negativen Charaktereigenschaften ein, die den entgegenwirkenden Nervensträngen Sympathikus und Parasympathikus zugeschrieben werden. Die auf Spanisch genannten Eigenschaftsworte sind aus einer Zeitschrift entnommene „Adjektive der Tugend und des Lasters“ (Starfrucht 1999: 31). Die Gegensatzpaare der Eigenschaftswörter, sowie Sympathikus und Parasympathikus werden verkörperlicht und in den Raum getragen.

Sowohl Alltägliches als auch gesellschaftlich reglementiert Rituelles verfremdet Mimi in ihrem chaotisch-anarchischen Tun: ihr Schminken ähnelt einer chaotischen Bemalung, die falschen Wimpern als auch Nägel werden schief aufgeklebt und halten

---

<sup>74</sup> Diese unbunten Farben stehen sowohl für die zwei antagonistischen Teile des menschlichen Nervensystems (Sympathikus und Parasympathikus) als auch die als gegensätzlich verstandenen Zuschreibungen von typisch aktivem bzw. passivem Verhalten. Durch die Bemalung werden diesen nach außen getragen und sichtbar gemacht.

schlecht bis gar nicht, und auch der Lidstrich verlässt übliche Bereiche. Mit karnevalesker Freiheit trägt sie ihr Make-up mit dem Pinsel (LOADING LUDWIG, Min. 41:10), des Öfftens mit dem Finger oder gar einer Spraydose (CEROLAX II, Min. 01:09) auf. Verkleidungsrituale und weibliche Maskerade werden hyperbolisiert, verzerrt, übertrieben und verfremdet und existieren in ihrer Karnevalisierung.

Es ist die lustvolle Überschreitung, die bei Mimi Minus karnevaleske Metawelten, in denen das Innen nach außen gestülpt wird, das Oben zum Unten wird, und Hierarchisches hinterfragt, verkehrt und degradiert wird, entstehen lässt. Einer intensiven Auseinandersetzung mit vollendeten Unfertigkeiten folgt spielerische Überwindung erstarrter gemachter Formen. Somit beherrscht Mattuschka alias Mimi die Subversion des Karnevalesken, dessen Strategie von vielschichtiger Neuordnung Russo im folgenden Zitat mit Körperpolitik verbindet und das somit weit über die Vorstellung einer Gegenwelt hinausgeht:

The masks and voices of carnival resist, exaggerate, and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society. It is as if the carnivalesque body politic had ingested the entire corpus of high culture and, in its bloated and irrepressible state, released it in fits and starts in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation. The political implications of this heterogeneity are obvious: it sets carnival apart from the merely oppositional and reactive. Carnival and the carnivalesque suggest an redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure. In its multivalent oppositional play, carnival refuses to surrender the critical and cultural tools of the dominant class, and in this sense, carnival can be seen, above all, as a site of insurgency, and not merely withdrawal (Russo 1995: 62).

In Mimi Minus' Welt ist der „anarchische Gestus“, das „jenseits vom Sexus agieren“, das „heldenhaft pathetisch ausholen um gleich alles ironisch zu brechen“ (E-Mail 2009) von zentraler Bedeutung. Sie „verführt“<sup>75</sup> durch das Spiel humorvoller Verfremdungen, das durch Brüche mit Erwartungshaltungen und Attackieren von Zeichensystemen in Schrift, Sprache und Gestus in Körperhaftem (Tscherkassky 1995: 96) entsteht und wächst.

---

<sup>75</sup> Bei Mattuschkas Mimi Minus ist die Verführung karnevalesk, sie verläuft jenseits von sex, gender oder rituellen Verhaltensregeln. Ohne weiter darauf eingehen zu können, möchte ich doch in diesem Zusammenhang als gedankliche Weiterführung Baudrillard zitieren, welcher sich in „Der geklonte Körper“ von 1982 zu Verführung, Liebe, Leidenschaft und Sexualität im Sinne einer in dieser Unterscheidung folgenden gesteigerten Auflösung der Geschlechterdifferenz (Postmoderne), die in der Obszönität [nach Baudrillard der „Wüste der Transparenz“, der Ob-Scenität, B.L.] ihren Höhepunkt findet, äußert: „– Die Verführung ist das Stadium einer ästhetischen und zeremoniellen Differenz der Geschlechter. – Liebe und Leidenschaft bilden das Stadium einer moralischen und pathetischen Differenz zwischen den Geschlechtern. – Die Sexualität ist das Stadium einer psychologischen, biologischen und politischen Differenz zwischen den Geschlechtern (doch immer schwächer werdend und einer totalen Indifferenz nahe)“ (Baudrillard, 2002: 67f.).

### **Exkurs: feministische Avantgarde trifft Mimi Minus**

Um den Bogen zu feministischem Kunstschaffen spannen zu können, möchte ich VALIE EXPORTs Performance „Body Sign Action“ (1970) und eine Szene aus LOADING LUDWIG gegenüberstellen:

VALIE EXPORT trägt ein zweifarbiges Strumpfband, eine dazugehörige Metallspange und einen angedeuteten Strumpf auf den Oberschenkel tätowiert, zum „Zeichen einer vergangenen Versklavung“ (NGBK 2003: 47) sowie als Form der Wiederaneignung des weiblichen Körpers.

In LOADING LUDWIG bleiben bei der rituell anmutenden Entkleidung der Mimi Minus die Abdrücke von BH und halterlosen Strümpfen wie Schmutz haften (Min. 05:25). Diese sind eine Schriftspur, „der fließende Übergang zwischen »Biologismus« [...] und »Zivilisation«“ (Tscherkassky 1995: 102), äußert Mattuschka zur Vergänglichkeit dieses Zeichenhaften in einem Interview. Mimi Minus zieht hier in einen spielerischen Kampf mit alltäglichen und dogmatischen Ritualen, um eine Welt jenseits von Ideologien entstehen zu lassen.

Während Valie Export durch die schonungslos direkte Darstellung der ihren Körper bearbeitenden Frau die zivilisierenden Bemühungen aus der kritischen Distanz heraus betrachtet und die gängigen Schönheitsnormen in Frage stellt, verweigert sich Mara Mattuschka vollends den Normen. Wenn sie zur Schere greift, schwingt eine andere Grausamkeit mit; das Medusenhaupt ist nicht fern. Ihre Pin-Up-Posen vor dem Spiegel unterstreichen ebenso wie der im Hintergrund ertönende Lobgesang Heintjes („Mama“) auf weiblichen Selbstverzicht nur umso mehr die Differenz zur „richtigen“ Frau. Halb Affe/halb Mensch, halb Mann/halb Frau parodiert sie die traditionellen Rollenangebote der Gesellschaft an die Frau, entsteigt durch Verhöhnung der Unterwerfung. Unmißverständlich wird klar: diese Frau ist nicht normal, diese Frau ist ein Monster (Schüttelkopf 1993: 39).

Mattuschka und somit Mimi Minus praktizieren den „Moment einer auf den Kopf gestellten körperlichen Hierarchie“ indem sie die „Logik der Umkehrung, der Berührung von Oben und Unten“ (Bachtin 1995: 351) beherrschen, indem sie übersteigern und mit ästhetisch-konventionellen Regeln brechen. Durch die subvertierende Körpergrotteske, die in Exzesshaftem, Öffnung und Spontanität wurzelt, parodieren sie Klischeehaftes, erhöhen Alltägliches und verschieben sowie verkehren gängige Perspektiven.

#### **2.1.1.2 Auditive Ebene**

Auch Mattuschkas Experimente auf Tonebene sind von karnevalesker Verformung, ironisch-parodierender Überhöhung, und grotesk-komischer Übertreibung bestimmt. Hier begegnen der/dem ZuseherIn Musik, Geräusch und Stimme als Äquivalent zur Exzentri-

zität des Körpers und erweitern bzw. bereichern hierin das Körpergroteske. Die auditive Ebene in Mattuschkas Filmen lässt durch ihre Mehr- bzw. Vielstimmigkeit Offenheit und Entwicklung ihrer Zustände zu. Sie trennt sich von der auf kleinster Ebene existierenden Diaphonologie (im Vergleich zum Dialog) – „der Stimme als Ambivalenz und Doppelstimme“ (Lachmann 1990a: 175) – hin zur Polyphonologie; in dieser ist das Konzept der Körpergroteske erfüllt, das auch auf Tonebene eine vielgestalte sowie lebendige Struktur zulässt.

Die Sprache bzw. Stimme der Mimi Minus verstehen sich in ihrer Verkörperung und Materialität. Roland Barthes nennt in *Die Rauheit der Stimme* (1990 [1972]) den von Julia Kristeva geprägten Begriff des *Geno-Gesangs*, den eines „gesungene[n] Schreiben[s] der Sprache“ (Barthes 1990: 305). Durch diesen wird die Verbindung von Stimme und Körper erfahrbar. In der Verstofflichung der singenden wie sprechenden Stimme ist nicht die Kommunikation oder Repräsentation von Gefühlen, sondern die „Wollust ihrer Ton-Signifikaten“, die „*Diktion* der Sprache“ (Ders.: 302, Herv. i. O.) ausschlaggebend.

Mimi alias Mattuschka beherrscht die Art und Weise spielerischer Gestaltung stimmlicher Zustände der Mischung und Überlagerung. Diese Modulationen sind durch den Körper und dessen fascialen Verzerrungen und leiblichen Verformungen geprägt. In dem Zusammenhang möchte ich Michael Chions Deutung der Stimme, die aus einem „constant change in the organs and cavities that generate it“ (Chion 1999: 169) erwächst und etwas ursprünglich Körperliches besitzt, erwähnen. Er findet die Zusammenhänge in der frühkindlichen Sprachentwicklung und deren Versuchen der Lautbildung, die mit eben diesen Verzerrungen einhergehen (Ders.: 170).

So besticht die reine Phonetik vor allem durch körperlichen Ausdruck. Der bewegte Körper, und im Besonderen das Gesicht sind die Träger dieses körpergrotresken Geschehens. Mimi Minus ergründet diese Ebene der eindeutigen Vieldeutigkeit stimmlicher Vielgestalt. Phonetische Experimente sowie technische Modulationen des Vorlaufs, der Dehnung (Slow Motion) und Verformung, geben der Stimme einen Körperraum und stellen sie in ihrer Exzentrizität dem Geschehen einer auf die Groteske ausgerichtete Körpersprache gleich. Ähnlich den Laut- und Stimmspielen in den Videos der Künstlerin Sabine Marte (filmvideo 2010b; sixpackfilm 2010b) wird Sprache wie Stimme verkörperlicht und ist grenzüberschreitend durch die reziproke Beeinflussung körperlicher wie stimmli-

cher Ebenen. Somit geht ein Polylog vonstatten, der den Körper- und den Filmraum in ständiger Bewegung zu verbinden vermag.

Der Einsatz von Musik und Ton ist in den Filmen Mattuschkas durch Degradierung und Überhöhung bestimmt. Wie auch Mimis Ästhetik des Körperhaften von Einflüssen der Populär- als auch Trashkultur bestimmt ist, geschieht dasselbe auf der Tonebene (hier denke ich z.B. an das Genre des Horrorfilms, das die technische Modulation von Stimme bis hin zu einer Vielstimmigkeit durch Überlagerungen verwendet). Wie mit dem Körper selbst geschehen, wird auch Musik in andere Kontexte als z.B. im klassisch-narrativen Film gesetzt. Durch Überhöhung in deskriptiver Verwendung wird ihr die Ernsthaftigkeit entzogen; sie wird degradiert. Dies geschieht z.B. bei der Arie der alternden Operndiva in COMEBACK (Ö 2005) aber auch bei PLASMA (Ö 2004): die Figur eines King Kong aus dem Wiener Prater singt eine Arie aus Rigoletto, die zugleich mit anamorphotischen Verfahren des Filmbildes eine technische Modulation erfährt. Auch die phonetischen Gesänge der Mimi Minus im Sternenhimmel der MOZART MINUTE verfremden Mozarts Arie der Königin der Nacht und manipulieren sie durch ekstatische Gesänge und Idiome.

### **2.1.2 Mimi lernt tanzen – Filme in Kooperation mit *Liquid Loft***

Am Beginn dieser Zusammenarbeit, der im Jahr 2004 anzusetzen ist, entsteht der auf einem gleichnamigen Bühnenstück basierende Kurzfilm LEGAL ERRORIST. Diesem folgen bis heute drei weitere in Doppelregie Mara Mattuschka / Chris Haring: PART TIME HEROES (Ö 2007), RUNNING SUSHI (Ö 2008) und BURNING PALACE (Ö 2009).

#### **2.1.2.1 Visuelle Ebene**

Wie die filmischen Arbeiten der Ära Mimi Minus bestechen auch diese durch die Ästhetik des Körpergrotesken. Jene drückt sich durch ein dehn- bis formbares und auch vielgestaltiges Körperbild aus, das über sich selbst hinauswächst und durch Bewegung und Werden neue Körper erzeugt. Dies ist der handelnde und offene Körper des Bachtin, dessen polyvalente Kennzeichen Robert Stam treffend zusammenfasst: „[...] the active body, the sweating, farting, lubricating, defecating body, the body overcome by tragicomic seizures like sneezes and orgasms“ (Stam 1989a: 158). Das Innen und Außen des Körpers wird in diesem Konzept obsolet, da diese Ebenen sich in ständigem Austausch und steter Verformung befinden. Die Physis des grotesken Körpers, der in seinen

metamorphotischen Verformungen und Verquickungen das Strukturgebende liquidiert, ist hierin ausschlaggebend. Mimi ist es möglich eine körpergroteske Welt der überraschenden Verkehrungen, corporealen Transpositionen und anamorphotischen Perspektivverschiebungen zu bilden, die sich nicht nur auf den Körper selbst beschränkt, sondern auch den ihn umgebenden Raum mit einbezieht.

Die Körpergroteske drückt sich in den Filmen mit *Liquid Loft* sowohl durch Körperbilder, als auch durch Stimm- und Tonbilder aus. In diesen meist parallel und ineinander verlaufenden Verkörperungen ist die materielle Leiblichkeit verlebendigt. In Mara Mattuschkas und Chris Harings Filmen wird die Körpergroteske durch die Art der Kameraführung und -positionierung, die Verwendung eines Weitwinkelobjektivs und/oder die Nachbearbeitung des Filmmaterials potenziert: in *BURNING PALACE* dominiert die freie Kameraführung und somit Perspektivenvielfalt; in *PART TIME HEROES* übersteigert der Kameramann Sepp Nermuth den Ausdruck der Tänzerin Ulrika Swansson durch (Hand)Kamerabewegung (Min. 00:00-02:24); Auf- und Untersichten sowie Close Ups mit Weitwinkelobjektiv steigern den körpergrotesken Eindruck des Kurzfilms *RUNNING SUSHI* und in *PLASMA* wird die Welt der Verzerrungen durch multiples Wölben verstärkt. Mattuschka transponiert Bewegungsbilder und Ausdruck in Filmbilder, und verstärkt bzw. verfremdet diese durch Übersetzung in die Zustände der Veränderlichkeit und des spielerischen Werdens.

Die körpergrotesken Gemeinsamkeiten zwischen Liveperformance und deren Umsetzung in filmisches Vokabular hebt schon Katherina Zakravsky in ihrem Text „Choreographie der Kamera“ hervor: in der Analyse zu *LEGAL ERRORIST* zieht sie eine Verbindung zwischen den Arten der Umsetzung und verweist auf den Aufbau und die Ästhetik der Filme mit *Liquid Loft*, die sich in Schnitten und Brüchen, „Fades, Stimmen im Off, Frames und Blackouts“ (Zakravsky 2005) ausdrücken. Um noch einen Schritt zurückzugehen, möchte ich kurz auf das (Körper)Groteske als Verbindungsstück zwischen Tanz und Film hinweisen. Die Grundlage hierfür liefert mir Susanne Foellmer in ihrem Buch *Am Rand der Körper* (2009a):

Groteskes befragt die Ontologie des Tanzes mit den Mitteln des Körpers als Schaltstelle zwischen Ruhe und Bewegung, als Zeitlichkeit, die sich in Situationsbildern ereignet und ausdrückt (Foellmer 2009a: 411f.).

Im Tanz erwächst aus dem Reflektorischen des Körpers die Groteske. Durch die Karnevalisierung, die eine „[...] flexible Form des künstlerischen Sehens, eine Art heuris-



tisches Prinzip, das es gestattet, das Neue und nie Gesehene zu entdecken“ (Bachtin 1990: 69) darstellt, erweitert Mattuschka die Corporealität, Direktheit und Exzessivität des Körpers im zeitgenössischen Tanz zur Körpergroteske im Film.

Die ProtagonistInnen dieser Filme sind exzentrische Figuren der grotesken Körperlichkeit und des karnevalesken Ausdrucks, die in ihrer Übertreibung eine Meta-Welt der Vielschichtigkeit entstehen lassen. Sie sind getrieben von Selbst- und Fremdbildern, die durch den körpergrotesken Ausdruck nach außen gekehrt werden und in personaler Polyvalenz<sup>76</sup> ihren Ausdruck finden. Durch Hyperbolisierung brechen sie mit tradierten Körperbildern und spielen mit den in ihrem Werden existierenden grotesken Erscheinungen. Der Körper selbst wird zu einem Schauplatz der Subversion, durch den und mit dem operiert werden kann, der sich immer wieder selbst hinterfragt und der in seiner Öffnung besteht. Alltägliches, Privates und minimale Gestik werden fröhlich-anarchisch überhöht, in ihrer Form übertrieben und in metamorphotische Prozesse von Körper- und Raumgrenzen verlagert.

Wie der performative Körper wird der Film zur „Bühne der Exzentrik“ (Lachmann, 1990b: 247), der das Geschlossene, Glatte und Geordnete homogener Strukturierungen reflektorischen Prozessen unterzieht. Er befindet sich in einem spielerischen „Verlust des Selbstverständlichen, des als unhinterfragbar Erachteten“ (Fuß 2001: 105) und bestimmt transformatorische Prozesse in Zeit und Raum. Jener Aufstand der Fremd- und Selbstbilder findet in den Ansichten auf den Körper und dem klaustrophobisch anmutenden Filmraum, dem Schnitt und den Aftereffects sein karnevaleskes Pendant.

### **2.1.2.2 Auditive Ebene**

In den Bühnenstücken von Chris Haring / *Liquid Loft* ist die „akustische Dislozierung“ (*LiquidLoft* 2010b) ein markantes Beispiel dieser auf dem Karnevalesken basierenden Möglichkeit der körperlichen Aufspaltung und Transformation. Der Soundteppich des Musikers Andreas Berger / Glim bestimmt – genauso wie das Environment – die Lifeperformances und beeinflusst weiters die Filme von Mattuschka / Haring. Als Beispiel möchte ich die Vielzahl an Mikrofonen und die oberhalb des offenen Bühnen-

---

<sup>76</sup> Hier beziehe ich mich auf Renate Lachmanns Ausdruck der „personale[n] Ambivalenz“ (Lachmann 1990b: 247).

raums frei hängenden Lautsprecher des *Posing Project*<sup>77</sup> anführen. Hier kommt die Stimme aus dem Mischpult der live performten Tonregie, sie beginnt außerhalb des Körpers zu existieren und pflanzt sich in den Raum fort, um auch auf andere Körper überzugreifen. Sie kann durch dieses Verfahren getrennt vom Körper existieren, durch Bearbeitung verfremdet, reflektiert und mannigfaltig rekombiniert werden (*LiquidLoft* 2010b). So werden körperliche Strukturen in Frage gestellt, ihre Möglichkeiten der Veränderlichkeit aufgezeigt und Metamorphosen zelebriert:

Die Choreografie verschiebt Perspektiven, isoliert gestische und auch sprachliche Muster aus gewohnten Zusammenhängen und versucht den fremden Blick auf den Körper in seine Bewegung zu integrieren (*LiquidLoft* 2010b).

In den filmischen Umsetzungen wird der Eindruck der Dislozierung erhalten. Die Stimme einer alten Anna Freud wird in *RUNNING SUSHI* zu der von Stephanie Cumming (Min. 01:17-02:52) und in *BURNING PALACE* teilen sich Luke Baio und Alexander Gottfarb die modulierte Stimme eines Sängers. In übertriebener Mimik und exzentrischer Bühnengestik erfährt eine Stimme oder ein Geräusch eine Verkörperung durch die/den PerformerIn. Trotz dieser Aneignung scheinen der Körper und der Sound eine polyvalente Verbindung einzugehen.

Hierzu möchte ich die Schilderung der Komischen Groteske in der italienischen Komödie erwähnen, über die Wilhelm Fraenger in seinem Vortrag über das Groteske spricht; es ist dies die Geburt des Wortes aus dem Mund eines Stotterers:

Er [der Stotterer, BL] bleibt bey dem [Wort, BL], was ihm zuerst einkam, und erstickt lieber mit dem Wort im Halse, als daß er es für ein anderes aufgeben sollte. Harlekin nannte bey dieser Gelegenheit seinem Freunde wohl ein Dutzend her; aber er verwarf sie alle mit Verachtung, und blieb bey seinen fruchtlosen Versuchen, das heraus zu würgen, was ihm zuerst in den Wurf gekommen war. Endlich griff er sich entsetzlich an, und alle Zuschauer gafften in Erwartung seiner glücklichen Entbindung, als das verdammte Wort verkehrt heraufkam, und dem unglücklichen Mann in der Kehle stecken blieb. Er sperrte das Maul auf, zitterte, würgte sich, das Gesicht schwoll auf, und es war als wenn die Augen zum Kopf herausspringen wollten. [Harlekin, BL] rannte [...] in einem Anfall der Verzweiflung mit seinem Kopf dem Sterbenden wider den Bauch; und das Wort flog so laut aus seinem Munde, daß es der entfernteste Theil des Hauses hören konnte“ (Fraenger 1992: 15f.).

Wie der Stotterer befinden sich auch die/der PerformerIn *Liquid Lofts* in einem ständigen Kampf der Verkörperung des Sounds. Das rührt daher, dass sowohl die Bühnenstücke als auch die Filmaufnahme vom eingespielten Soundteppich bestimmt ist, der

---

<sup>77</sup> Diese Performance von Chris Haring / *Liquid Loft* ist als Trilogie angesetzt: *Posing Project A – The Art of Wow*, *Posing Project B – The Art of Seduction* (ausgezeichnet mit dem Goldenen Löwen der Biennale di Venezia 2007) und *Posing Project C – The Art of Garfunkel* wurden zwischen 2007 und 2008 uraufgeführt (*LiquidLoft* 2010b).

eine immense Einflussnahme auf die Figuren und Figurationen hat. In dem Versuch einer Bemächtigung scheint der körperliche Ausdruck nie genug an Intensität zu besitzen; es entstehen Dissonanzen in den materiell-leiblichen Transformationen. Ähnlich hierzu verhält sich eine Szene aus *PART TIME HEROES*: Ulrika Swansson versucht sich an einem Lied, das ihr aber nicht einmal ansatzweise gelingt; stattdessen werden ihre Augen wie ihr Mund in dem fruchtlosen Versuch etwas zu singen immer größer, bis das Crescendo eines scheinbar übersteuerten Sounds auf ihren ganzen Körper übergreift und ihn in Besitz nimmt (Min. 22:50-27:11).

In der Aneignung und der dem Prozess der Körpergroteske zugehörigen Verleiblichung wird das Außen (Ton) zum karnevalesken Ausdruck der Physis. In diesem ist die Permeabilität der Ebenen und deren gegenseitige Einflussnahme eine körpergroteske Konstante, in der Offenheit, Hybridität und Heterogenität bestimmend ist.

## **2.2 Ästhetische Filmanalyse im Hinblick auf das Phänomen Körpergroteske anhand der Kurzfilme PLASMA und BURNING PALACE**

Im letzten Teil meiner Arbeit beleuchte ich das Phänomen Körpergroteske anhand zweier Exempel genauer: mit *PLASMA* und *BURNING PALACE* sind sowohl die in der Ära Mimi Minus als auch die unter Doppelregie Mattuschka / Haring entstandenen Filme vertreten.

Folgend werde ich unter den Gesichtspunkten einer ludistisch-karnevalesken Körpergroteske diese Filmbeispiele betrachten. In jenen Werken ist meiner Meinung nach der Anspruch einer auf die Physis ausgerichteten Exzentrik, Hyperbolisierung, Heterogenität und Offenheit erfüllt. Über diese genannten Kennzeichen der Ästhetik einer Körpergroteske sind sie miteinander verbunden. Sie sind von einer materiellen Leiblichkeit und grotesken Körperkomik geprägt, die die Möglichkeiten einer *world upside down* bis hin zur Meta-Welt einer Körpergroteske aufzeigen. Diese Phänomene gehen über Hierarchisches hinaus und haben körperliche Transgressionen, karnevaleske Umstülpungen und Inversionen strukturbestimmender Grenzziehungen zum Thema. Das Spiel mit dem Körper und seiner Möglichkeiten der körpergrotesken Erweiterungen bestimmen die Filme Mattuschkas als auch die in Kooperation mit Chris Haring / *Liquid Loft* entstandenen. Sie

finden in Plötzlichkeit von Einbrüchen homogener Strukturen und körperlichen Ausbrüchen ihre Form der Körpergroteske.

Im Folgenden werde ich anhand einer filmspezifischen „Ästhetischen Analyse“ die Kennzeichen des Körpergrotesken verorten. Bei dieser Betrachtung Vom Inhaltlichen ausgehend werde ich bei PLASMA und BURNING PALACE das Formale einer karnevalesken Meta-Welt betrachten.

### **Plasma**

Der Kurzfilm PLASMA (Ö 2004) unter der Regie Mattuschkas besticht durch das Ästhetische der Körpergroteske, das auf mehreren Ebenen verwirklicht ist: denen der lautmalerischen Phonetik, der körpergrotesken Filmbilder und der Symbolik bzw. des Ausdrucks des Karnevalesken. Die Mise-en-Scene des Wiener Praters bestimmt die Basis für Mimi Minus' körpergroteske Verwandlungen und Begegnungen. Als Hochburg des grotesken Körpers und der polarisierendsten Form seiner Zurschaustellung gilt er als die domestizierte Form des mittelalterlichen Marktplatzes und dessen karnevalesker Ausformungen. Schon Bachtin preist den Schmutz des Marktplatzes und dessen Konglomerat von materieller Leiblichkeit. Hier herrscht das Zusammenspiel von „domestic and the bizarre, the local and the exotic“ (Stallybrass / White 1986: 39). Stallybrass und White bestimmen den Marktplatz als den Ort an dem Verbindungen und Überlagerungen von Sprache(n), Bildern, Symbolen und Objekten vonstattengehen und in ihren Zusammenhängen existieren (Dies.: 38). Sind bei Bachtin und Stallybrass / White die ambivalenten Strukturen der Ausformungen des Karnevalesken ersichtlich, so sind sie durch die polyvalent komische Karnevaleske bei Mattuschka obsolet geworden. Schon im Langfilm LOADING LUDWIG ist das Fehlen von ausgrenzenden wie normativen Gegebenheiten eines (sozial) „Anderen“<sup>78</sup> deutlich: hier wird die „Weltsensation: die Frau mit den fünf Fingern!“ (Min. 41:08) angepriesen. Als wäre Spiel und Vergnügen eines Ortes des Karnevalesken nicht genug, wird in PLASMA auf filmischer Ebene mit dessen Strukturen und Hierarchisierungen gebrochen. Hier tritt das Andere durch den Aftereffect des multiplen Wölbens verdeutlicht zutage. Es existiert in seiner Verfremdung der Verfremdung und

---

<sup>78</sup> „[...] the ‘other’ is reduced to a frightening or comic spectacle set over against the antithetical ‘normality’ of the spectator“ (Stallybrass / White 1986: 41).

trägt das Körpergroteske des Spiegelkabinetts in das Außen der gesamten Filmwelt hinein.

Der Wiener Prater gibt Mattuschka durch dessen karnevaleske Begebenheiten grotesker Figurationen und materiell-leiblicher Verformungen und Verzerrungen eine körpergroteske Basis der spielerisch-experimentellen Verfahren. Auf diese Art lässt Mattuschka Mimi Minus in PLASMA die karnevalesken Körperlichkeiten des Praters ergründen. Die dadurch entstehende Verschränkung von Inhalt und Form der Bild- und Tonebene werde ich im folgenden Abschnitt berücksichtigen.

Eine King Kong-Figur singt Rigoletto. Im Hintergrund das Geisterschloss und die Soundscape des Wiener Praters, tritt Mimi Minus auf (Min. 00:19). Mit typischer schwarz glänzender Minus-Perücke ausgestattet und gekleidet in schwarzem Sakko mit weißem Hemd wandert Mimi in naher Einstellung durch die (erst in Postproduction eingefügte) Welt des Praters. Der Kamerawinkel ist in leichter Aufsicht auf Mimi gerichtet. Während ihr in oder über Augenhöhe befindliche Blick tanzt und schweift, schwingt ihr Oberkörper zu einer Bigband-Musik. Wendet sich die sonst in der Frontalen gezeigte Mimi zur Seite, folgt ein Kameranachschwenk in ihre Blickrichtung. Als erstes erblickt sie zwei weiße Holzpferde auf einem Dachvorsprung (Min. 00:56). Es folgt ein Schauplatzwechsel in eine neue Gasse des Praters, gleichzeitig setzt ein neues Musikstück ein, das diesmal nach einem Pausenfüller klingt. Mimi schürzt die Lippen, zwinkert mit den Augen, hebt die in Minusscher Manier schwarz nachgezeichneten Augenbrauen in genießerischer Gedankenfülle. Der nächste Blick fällt wieder nach schräg oben: diesmal auf eine Ansammlung chimärischer Figuren einer reliefartigen Verzierung. Vor diesem Hintergrund begegnet sie sich selbst (Min. 01:30-01:36). Dieses Double tritt von rechts in Untersicht mit weit aufgerissenen Augen auf. Teuflich blickt sie auf Mimi herab um zum Angriff überzugehen. Vor einer roten Teufelsmaske folgt in IDscher Manier ein kreischend-pfauchender Kurzangriff. Allerdings endet der Anschlag auf sich selbst mit einer schmerzenden Hand.



Abb. 1-12: PLASMA Min. 00:13-01:36.

Wer von den beiden den Weg zum *Lachkabinett Calypso* fortsetzt ist nicht mehr eindeutig. Mimi sieht sich um und verschwindet in der Welt der Spiegel, der grotesk-komischen Doppelgänger und karnevalesken Verformungen und Verzerrungen. Mit konzentriert-ernstem Gesicht gehen sie und ihre unendlichen Spiegelbilder auf wellenartig bewegtem Untergrund hinein. Mimi holt Kopfhörer aus der Jackentasche und dreht mit grotesk-komischer Mine ihre Musik auf (Min. 02:04). Diese F-Musik mit Glockenspiel- und Percussionselementen wird Teil der Diegese und begleitet Mimi in diversen Variationen und Modulationen auf ihrer Reise durch das Kabinett. Die erste Einstellung Mimis im Spiegelkabinett zeigt ihr Abbild in Close Up und der Länge nach verzerrt. Hier ist auch zum ersten Mal das Gesicht einer schwarzhaarigen Frau im Hintergrund zu sehen (Min. 02:08); es ist dies eine lebensgroße Darstellung, die ein Herz mit der Aufschrift „Spas für alle“ in einer Hand hält. Sie taucht immer wieder hinter Mimis Ab- und Zerrbildern auf. In der Körpergroteske gilt auch sie als ein Double, das durch Ähnlichkeiten zu Mimis Aussehen entsteht. Dadurch kann sich das Ab- als auch das Zerrbild nach außen verlagern und verdoppeln.

Mimis Stimme summt, trällert in lautmalerischer und stimmexperimenteller Weise und untermalt das körpergroteske Geschehen. Sie selbst tanzt, beobachtet ihr Spiegelbild und verzieht ihr Gesicht. Sie spielt mit dem Dazwischen und den Übergängen karnevalesk-grotesker Körperbilder, die durch Sprach- und Stimmfetzen eine Vielgestalt erreichen. Bei Min. 02:51-02:52 und Min. 02:57-02:58 entstehen die ersten Einbrüche durch

komplexes Wölben, die auch eine Veränderung des Tons mit einbeziehen. Durch Bewegungen, wie z.B. das Vorbeugen des Oberkörpers – der musikalische Wechsel verstärkt den Eindruck – scheint Mimi in die Welt der Spiegel tiefer hineingezogen zu werden (Min. 03:08). In der folgenden Sequenz kommen zum ersten Mal im Spiegelkabinett die Geräusche von Mimi als Synchronon (Min. 03:09-03:10). Sie taucht ab und wieder auf, bewegt sich tänzerisch vor, zwischen und in den Zerrbildern. Mattuschkas Kameramann Sepp Nermuth spielt durch verschiedenste Kamerapositionen mit den vielfachen Spiegelungen. Die grotesken Verzerrungen sind Hinweise auf das Exzentrische, Hyperbolische und auch Unfertige der Körpergroteske. Bauch, Gesäß und Kopf werden zum Zentrum der karnevalesken Veränderungen. Im spielerischen Experimentieren mit (Körper)Formen durch verzerrte Spiegelbilder entstehen Verdoppelungen bis hin zu Transformation von Körpergrenzen.

Rigoletto singt wieder einmal, diesmal aber blickt Mimi ihrem Double ins gewölbte Gesicht (Min. 04:19-04:24). Diese Welten der karnevalesken Körperbilder lassen keine Trennungen zu; sie gehen ineinander über und verbinden sich in der Anamorphose. Nach einer Sequenz mit betend erhobenen Händen, die durch Bild und Ton karnevalisiert ist, verschwindet Mimi am unteren Bildrand, um ihr Gesicht im Close Up und mit Blick in die Kamera als gewölbtes Abbild zu präsentieren (Min. 05:24). Der Striptease (Min. 05:28-06:23) lässt die nackte Schulter mit dem Teufelchen-Tattoo tanzen. Dies spielt Mimi aus bis zum Extreme Close Up des gewölbt tanzenden Tattoos. Bei neuerlicher Rigolettoarie wird mit Blick in den Spiegel – und dadurch auch in die Kamera – die Hose heruntergezogen (Min. 06:23). Die Hüften wie das mit schwarzer Unterhose bekleidete Gesäß Mimis beginnen zu tanzen, welches sie mit Pfeifen und synchronen Ahas begleitet.



Abb. 13-32: PLASMA Min. 01:41-06:42.

Als Rigoletto von neuem singt kommt Mimis Gesicht ins Extreme Close Up. In anamorphotischen Spiegelungen kommt es zu einem (musikalischen wie bildästhetischen) Crescendo, das nach dem aus dem Off ertönendem splitternden Glas (Min. 07:15) das multiple Wölben auf Mimis Körper ausweitet (Min. 06:52-07:18). Ab diesem Trigger besteht ihr Gesicht wie auch ihr Körper in seiner im Werden begriffenen Verformung. Das Gesäß bläht sich auf und Mimi beginnt zu schweben, bis mensch zum ersten Mal ihre Beine und schwarzen Stöckelschuhe zu sehen bekommt (Min. 07:30). Sie hebt ab, dreht sich um die eigene Achse und verliert bzw. gewinnt in ihren transformatorischen Zuständen an Körpergröße. Ihre Stimme wird höher bis hin zu einem Piepsen, so auch der Ton allgemein schneller und höher wird. Sie steigt und fällt während ihrer körpergrotesken Metamorphosen. Sie dreht sich immer schneller im Kreis während mensch auf ihre aus den Körpergrenzen tretenden Hände sieht (Min. 08:11-08:31). Vielfache Wellenbewegungen fließen über Mimis Körper und scheinen ihren Ursprung in



diesem selbst zu haben. Mimi stürzt an dem Bild der schwarzhaarigen Frau vorbei (Min. 08:50). Noch immer im Zustand der multiplen Verformungen und halb angezogen beeilt sie sich nach draußen in die Welt des Praters zu kommen. Sie torkelt aus dem Lachkabinett (Min. 08:57) um sich aufgelöst und stöhnend beim Ausgang wiederzufinden. Jetzt ist sie in einem plasmaähnlichen Zustand, das körperhaft Abgeschlossene hat sich aufgelöst, um sich in einem neuen Aggregat wiederzufinden: Mimi kann nichts mehr anfassen und schwebt über das Kopfsteinpflaster. In dieser bewegten Anti-Struktur ist das Innen nach außen gestülpt, das sich in seinem Werden der Verformungen bewegt. Die Kamera folgt der torkelnden Mimi, die sich immer wieder umblickt. Dann ist King Kong wieder da (Min. 09:43). Er ist der Trigger an der eine Ellipse der Handlung sichtbar wird und Mimi Minus sich wie anfangs im Prater (wieder)findet. Diesmal aber begegnet sie ihrem gewölbt-teuflischen Double schon in der neuerlichen (und in der körpergrotesken Veränderung bestehenden) Anfangssequenz (Min. 10:00). So spaltet sich hier der weitere Verlauf der Handlung auf und die Kamera folgt nun der körpergrotesken Figur bis hin zum *Karussell Sombbrero*. Hier blickt Mimi im Close Up über die Schulter in die Kamera und verliert langsam ihre Verformungen des Gesichts. Sie zwinkert in die Kamera, verlässt das Bild nach links und überlässt ihre Verformungen dem *Sombbrero*. „Uuuuuund loooooo geht’s!“ ertönt die Stimme eines Ansagers aus dem Off. Auch den singenden King Kong haben die Wölbungen erwischt. In den folgenden Credits begegnet uns ein weiterer Nachhall des körpergrotesken Phänomens: der Wölbungseffekt breitet sich auf den Schriftzug aus.

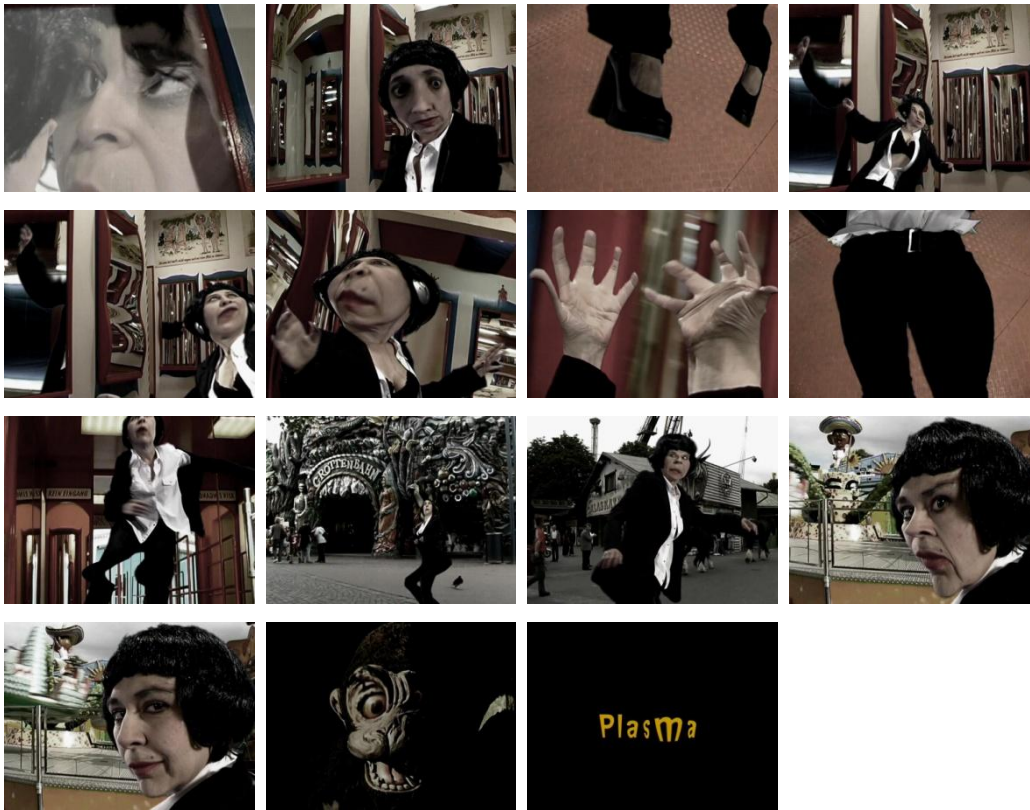


Abb. 33-47: PLASMA Min. 07:06-11:29.

In PLASMA verlieren das genormte Körperbild sowie dessen Grenzziehungen an Bedeutung. Die vielfachen Abbilder in ihren anamorphotischen Zuständen treten über in Dimensionen der Strukturlosigkeit. Mit konkaven wie konvexen Spiegelungen einer Mimi Minus und deren Übergängen im Werden der Verformungen experimentiert Mattuschka mit den ästhetischen Dimensionen eines körpergrotesken Ausdrucks. Sie übersteigert dieses neue und aus den Grenzen tretende Körperbild mit dem Aftereffect des multiplen Wölbens. Durch dieses vermag sie die innerfilmischen Welten zu verbinden und in ein körpergroteskes Phänomen zu verwandeln.

### **Burning Palace**

Das *Posing Project B – The Art of Seduction*, das auf Eugène Delacroix' Gemälde *Der Tod des Sardanapal* [*La Mort de Sardanapale*] (1827/28) basiert, schafft den performativen Hintergrund für den 32-minütigen Film BURNING PALACE {Ö \, 2009 #143} unter der Regie von Mattuschka und Haring. Als der mittlere Teil einer Trilogie von *Liquid Loft* untersucht er in seiner Gesamtheit „das Arsenal von Gesten, Bildern und Täu-

schungen und ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen in einer Zirkulation des Begehrens“ (*LiquidLoft* 2010b).

Mara Mattuschka und Chris Haring übersetzen diese Lifesteuerung in filmisches Vokabular und lassen die Figuren und *Mise-en-Scene* im „brennenden Palast“ auferstehen. Der Preisträger der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 2009 (D) besticht durch das ihm inhärent Körpergrotteske: die ProtagonistInnen verführen in eine Welt der karnevalesken Verformungen, Überschreitungen und Verfremdungen. Durch ihre Polyvalenz bestimmen sie das Lebendige und werdende einer exzentrischen Heterogenität grotesker Körperbilder.

Der Anfang von *BURNING PALACE* wird durch das augenscheinliche Ende eines Theaterstücks markiert: ein roter Bühnenvorhang wird in der Roten Bar des Wiener Volkstheaters von Hand geschlossen. Auf dessen gewellter Oberfläche erscheinen verzerrte Schattenbilder von in Bewegung befindlichen Körpern. Die klassische Musik unterstreicht die langsamen Bewegungsmuster der durch sexuelle Positionen verbundenen Leiber. Dieses Tableau, das eben nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum stattfindet, beschränkt sich nicht auf den Vorhang: die Schattenhand der linken Figur ragt gar bis zu einer Marmorsäule hinaus. Wie der Blickwinkel in Richtung einer Guckkastenbühne sind die Körperbilder in Untersicht zu sehen. Eine Stimme ertönt zuerst aus dem Off (Min. 00:40), um sich als die des Tänzers Luke Baios herauszukristallisieren. „You only have a split second of a pose to multiply your transgression; within only 7 seconds [...]“. An dieser Stelle folgt ein harter Schnitt auf Luke Baio, der im Vordergrund in halbnaher Einstellungsgröße und im Halbprofil (dahinter Anna Maria Nowak und Katharina Meves, v.l.n.r.) zu sehen ist und im Text ohne Unterbrechung – über eine offensichtlich aus der Tierwelt stammende Verführungstaktik – weiterfährt: „[...] you have to be able to unfold your full posture, otherwise your competitive will provide. You need minimum 20 and 1/2 feathers to impress the potential other in order to split your seconds, it's a half a genus.“ Die ganze Gruppe der TänzerInnen ist mittlerweile auf einem dunkelroten Samtteppich drapiert in Aufsicht zu sehen: Baio und Stephanie Cumming im Vordergrund, linker Hand in 2. Ebene Nowak, und in 3. und letzter Ebene Meves und Alexander Gottfarb (v.l.n.r.). Das folgend erscheinende Standbild wirkt in der Rezeption verstörend, weil es kein filmtechnisch erzeugter *freeze-frame* ist, sondern die ProtagonistInnen selbst in der Bewegung innehalten (Min. 01:09-01:16). Durch diesen Verweis wird die Körper-

haftigkeit des Tanzes in den Film hineingetragen. Leichte Unsicherheiten machen das Spiel mit den Unfertigkeiten sichtbar. Dies potenziert sich in der Kleidung, die verkehrt, verdreht und somit verformt um den Körper gewickelt ist. Durch die Unkenntlichkeit ihres ursprunghaften Verwendungszwecks ist sie ihrer Dogmen enthoben und in Zustände des Werdens sowie der Verwandlung transponiert. Nach einem Stellungswechsel erfolgt bei Min. 01:26 erneut ein Stillstand, der aber diesmal die Schattenfigurationen betrifft. Nach einem harten Schnitt zu der Tänzerin Cumming beginnt diese zu sprechen (Min. 01:26): „she has an itch that she just can't reach [...]“. Diese Erzählung handelt von einer Frau, die – so viel sie es auch versucht – einen Punkt zwischen ihren nackten Schulterblättern nicht erreichen kann um sich dort zu kratzen. Dieses evozierte Bild wird zu dem eines grotesken Körpers: die Frau liegt auf dem Boden und versucht mit aller Kraft an diese Stelle zu kommen: „such she lies on the ground starts to wiggle around like a dog – desperate for relief“. Bei den grotesk verzerrten Schattenfiguren geht ein weiterer genießerischer Wechsel der Positionen vonstatten, nach dem die rechte Figur – der Tänzer Gottfarb – Bobby Vintons Ballade *Mr. Lonely* (1964) zu singen beginnt; allerdings moduliert und dadurch ein paar Oktaven tiefer als das Original (Min. 02:12): „Lonely, I'm still lonely, I have nobody for my own“. An dieser Stelle wird das Körpergroteske der schattenhaften Abbilder ersichtlich: in der Faltung des Vorhangs bekommen die Figuren ein körpergroteskes Eigenleben, das durch die Kostüme ergänzt bzw. verstärkt wird. Es werden Körpergrenzen überschritten und verzerrt: Gottfarb bekommt einen Busen, der sich in seinem Singen hebt und senkt, die Umriss der neu entstehenden Figurationen verformen sich durch die Bewegungen.

Das in seinem Werden bestehende tranceartig orgienhafte Ambiente wird durch harte Schnitte zwischen schattenhaft-verzerrten Abbildern, einer Halbtotale auf das Tableau der TänzerInnen sowie Dreier-Figurengruppen in amerikanischer Einstellung gegliedert. Bei der Letztgenannten ragen zusätzlich sich bewegende Körperteile, z.B. Hände oder Füße, in den Kader. Ein weiteres Stilelement bestimmt die Ästhetik dieses ersten Abschnitts: der Wechsel zwischen langsam choreografierten Bewegungsabläufen und einem Verharren in Positionen.



Abb. 48-56: BURNING PALACE Min. 00:36-02:14.

Nach einem ekstatischen „I’m a soldier!“ befindet sich die Kamera das erste Mal alleine mit einem Protagonisten: Gottfarb räkelt sich bäuchlings auf einem weiß bezogenen Hotelbett (Min. 03:03). Nach einer Kamerafahrt über die Beine hinauf zum Gesäß erscheint der Titel des Films: BURNING PALACE (Min. 03:19). Während des Inserts erfolgt ein harter Schnitt zu dem aufgeschlagenen Buch mit dem gleichnamigen Titel (Min. 03:21). Die darauf liegende Hand wandert, während eines Zooms vom Close Up in eine Halbtotale auf die im Bett liegende Protagonistin, neben dem unbedeckten Knie unter die Decke: der Beginn einer Masturbation. Nach einem neuerlichen harten Schnitt erschienen Männerhände, die das Buch *Erotikon – Erotische Kunst und Literatur aus aller Welt* umfassen und von einem Tisch nehmen (Min. 03:37). Die ProtagonistInnen sind folgend ausschnitthaft zu sehen; auch in der nächsten Einstellung in der eine rote Türe aufgeht und die die in Aufsicht nackten Beine bis zum Knie zeigt. Der von Mattuschka in einem Interview als Pan betitelte Gottfarb (Kamalzadeh 2009) verlässt im *plié* und mit herausgestreckter Brust das Hotelzimmer und schreitet über die Schwelle (Min. 03:45). Er hält das *Erotikon* – ähnlich dem berühmten Eichenblatt – vor sein Geschlecht. In Parallelmontage ist die auf dem weiß überzogenen Bett räkeln- und masturbierende Meves zu sehen; sie ist in ihrem Tun nicht allein: Nowak masturbiert mit ihr (Min. 04:03). Gottfarb flüstert und macht Lockgeräusche, die ab Min. 04:18 seinen Weg durch die Hotelzimmer der ProtagonistInnen begleiten. Durch seine laufvogelartige Haltungs- und Bewegungsästhetik kommt das Körpergrotteske eines transformierten Körperbildes zutage. Sein Körper

folgt in der Bewegungsrichtung immer der des Kopfes: bei Min. 04:20 dreht er seinen Körper nach dem zuvor über die linke Schulter bewegten Kopf in Richtung der Kamera und geht den mit Goldbrokattapeten ausgekleideten und mit rotem Teppich ausgelegten Gang entlang. Während seines Weges folgt ein Schnitt auf Baio, der sich seiner Lust im Halbschlaf hingibt (Min. 04:35). Bei 04:54 betritt Gottfarb ein schwarz verfliestes Badezimmer. Er spiegelt sich in der gläsernen Duschwand, die zu Baios Zimmer gehört. Pan betritt den Schlafräum (Min. 05:09) und erwirkt das Aufschrecken des zuvor schlafenden Baio (Min. 05:11). Weiters besucht er sein ebenfalls erwachendes Double, das in roter Boxershort gekleidet ist (Min. 05:19). Seine grotesken Verrenkungen des Körpers wie des Gesichts untermalt er durch Flüster- und Weckgeräusche, die entweder zu den anderen Figuren oder aber auch ins Nichts gerichtet sind. Danach weckt er die schlafende Cumming in ihrer Hotelsuite auf, welche zwar das Licht aufdreht, Pan aber, wie die anderen auch, nicht bemerkt (Min. 05:47-06:03). Pan schaltet das Licht im Zimmer der Schlafenden Meves und Nowak an. Er setzt sich auf einen Sessel (Min. 06:14), vergleicht das ihm dargebotene Bild der schlafenden Frauen mit Bildern in seinem *Erotikon*. Die beiden erwachen. Ein Schnitt zu Cumming in weißer Unterhose in Rückenansicht folgt (Min. 06:34). Sie nimmt sich ein T-Shirt, aber anstatt es von oben anzuziehen, schlüpft sie über die Füße hinein und klemmt sich den T-Shirt-Rand unter die Unterhose. Eine Körpergroteske entsteht durch den Bruch mit hierarchischen Mustern des Ankleidens und deren Auflösung in einer dadurch entstehenden Meta-Welt. Baio genießt kaugummikauend sein Bad (Min. 06:53-07:11). In Parallelmontage und nur von leisen Geräuschen untermalt sieht mensch die sich langsam und genießerisch ankleidenden ProtagonistInnen. Sie betreten ernsthaft-konzentriert eine Meta-Welt der vielfachen Möglichkeiten und Veränderungen. Sich immer wieder unvermittelt bewegende Vorhänge begleiten den Gang des Pan und verstärken das Gefühl von Hitze des *Burning Palace*.



Abb. 57-68: BURNING PALACE Min. 03:05-08:57.

Nachdem sie sich angekleidet hat, betrachtet Nowak ihr Spiegelbild und beginnt sich in einem verhallenden Lachen zu verlieren (Min. 09:14). Dieses ist in seiner Polyvalenz existent und vermag Innerlichkeiten nach außen zu tragen bzw. zu verkörpern. Hier wird wieder einmal deutlich, dass die Menschen des *Burning Palace* in ihrem subjektiven Vakuum gefangen sind: Meves, die sich im gleichen Raum wie Nowak befindet, reagiert nicht auf diese, sondern lauscht an der Tür auf das formal wie inhaltlich erotische Reden ihres Doubles (Min. 09:36). In Analogie zum Pornofilm ist das Stöhnen Teil der Verkörperlichung des Erzählten. Der Mund nimmt – ähnlich zur Körpergrotteske – in dieser sexualisierten Körperhierarchie eine wichtige Stellung ein. Er trägt das Erlebte nach außen und vermag durch seine Offenheit eine Verbindung von innen und außen zu schaffen. Dieser stete Wechsel der Ebenen greift in seiner Intensität auf den Körper über, der das Erzählte visualisiert.

Die in ihrer sexuellen Phantasie gefangene Doppelgängerin steht im Hotelgang. Sie erzählt, stöhnt und streicht sich über den Körper. Der Mund öffnet sich, der Atem stockt und das Stöhnen wird durch Modulation von einem verhallt-orgastischen aber auch beängstigenden Dauerschrei ersetzt. Der Körper scheint sich in diesem Ton zu verlieren,

und Meves beugt ihren Oberkörper immer weiter nach hinten unten. Als die Bewegungen in Slow Motion und in Aufsicht auf den zurückgebeugten Oberkörper beginnen, reißt Meves die Türe des Hotelzimmers auf und läuft in den Gang (Min. 10:54-10:55). In der Ästhetik einer subjektiven Kamera ähnlich ist nun eine Kamerafahrt den Gang entlang zu beobachten: sie führt bis hin zu Meves' zurückgebeugtem Körper und über die Tänzerin hinweg (Min. 10:57-11:05). Durch die Einsamkeit der Figur, den modulierten Schrei und den extrem zurückgebeugten wie auch verzerrten Körper wird die Ästhetik eines Horrorfilms evoziert, dessen Ausdruck in der Körpergroteske verhaftet ist. In BURNING PALACE allerdings erfolgt der Bruch in einer Antiklimax, die den Umschwung ins Karnevaleske in sich birgt.

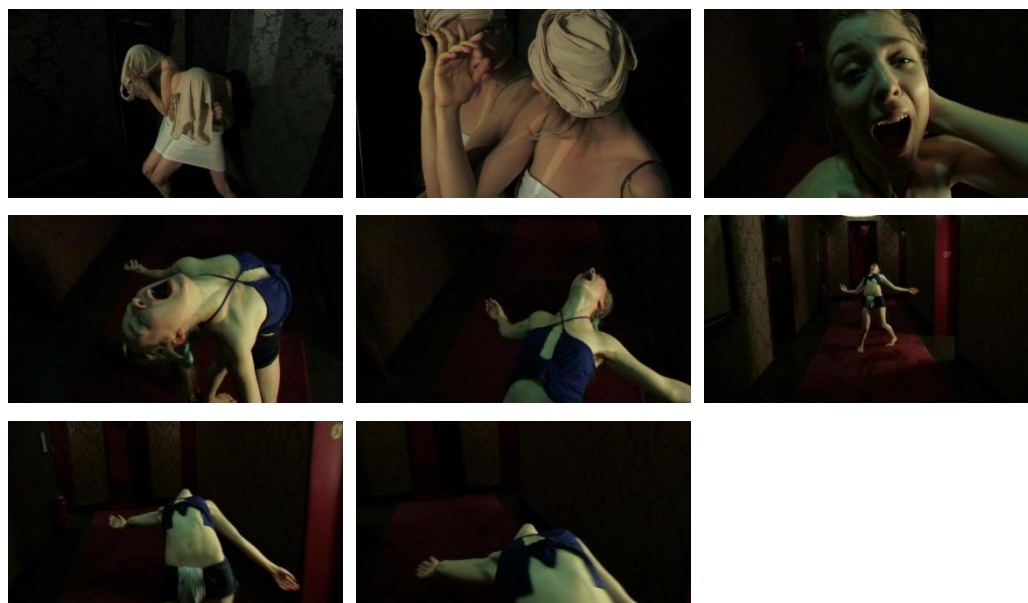


Abb. 69-76: BURNING PALACE Min. 09:06-11:03.

Eine neue Szene beginnt (Min. 11:06), in der Cumming in Aufsicht und zu gegen-ähnlicher Musik ihr Becken vor und zurück wippt, sich ausladend am Hals kratzt, im Takt und mit quietschenden Geräuschen mit dem Mittelfinger über die Zähne putzt und sich leidenschaftlich über dieselben mit der Zunge fährt. Sie beginnt mit ihrem Spiegelbild zu sprechen (Min. 11:28-11:37): „You know, I think the reason is why they want me so bad is because they all know that they just can't have me.“ Sie bricht sowohl visuell als auch auf Tonebene mit Selbst- und Fremdbildern. Sie permutiert die Ebenen von normiertem und karnevaleskem Verhalten indem sie sie in ihrem Wechsel entstehen lässt. Die Soundscape begleitet Gestik und Mimik und die Übergänge von scheinbarer Normalität zum Aus-der-Rolle-Fallen. So wird Hierarchisierendes in Frage gestellt und mit dogmati-



schen Vorstellungen gebrochen. Zuerst redet Cumming davon, dass sie das Begierdeobjekt der Männer sei, um dies durch exzentrische Mimik, begleitet von erstickenden oder schmatzenden Geräuschen, zu konterkarieren (Min. 12:20-12:33). „I don't ask for it; I just am who I am.“ Die Türe zu Cummings Appartement öffnet sich und sie findet in ihrem lurchhaften Zustand den Weg auf den Gang (Min. 12:58). Sie wechselt erneut in einen entspannten Zustand und spricht über ihren Fluch des Unwiderstehlichseins, um mit den Worten „sometimes I wonder what it would be like if I was less than what I am“ gen Boden zu fallen (Min. 13:24-13:32). Nowak taucht an der Wand mit aufgesetztem Lächeln und kreisenden Hüften auf (Min. 13:34). Während der an ihr vorbeiführenden Kamerafahrt beginnt sie mit Blick in die Kamera polnisch zu sprechen (Min. 13:46). Ästhetisch gesehen folgt sie den körpergrotesken Erzählungen von Meves und Cumming, die in ihrer Vielschichtigkeit des Ausdrucks und deren Brüchen bestehen.



Abb. 77-85: BURNING PALACE Min. 11:11-14:04.

In Parallelmontage bewegt sich Baios Hand liebkosend über seinen Bauch und Cumming betritt schleppenden Schrittes die rotsamtene Bühne, mit Meves und Baio als ZuseherIn (Min. 14:26). Cumming mimt in ihrer körpergrotesken Gewandung eine Opernsängerin und performt die Arie mit körpergrotesken Verzerrungen und Verwandlungen. Durch die in starker Untersicht und in Nahaufnahme gezeigte Tänzerin wird eine Bühnensituation hyperbolisiert. In der Verkörperung des Gesungenen kommt das Anstrengende des Vorgangs durch den Ausdruck zutage. Eine ins Extrem gesteigerte Bühnengestik ist durch den karnevalesken Körper visualisiert. Diese steht in ihrer Übertrei-

bung der Übertreibung im Gegensatz zur Nähe der Aufnahme und verlagert das Geschehen in das des Körpergrotesken. Der Operngesang ist unverkennbar eine alte und schlechte Aufnahme; sie steht durch ihren gedämpften Klang als Gegensatz zum klaren Bild des Films. Cumming taucht immer wieder nach unten hinten ein (nur ihr nackter Rücken ist zu sehen) um vor schwarzem Hintergrund die nackte Meves mit Quietschestimme singen (Min. 15:43-15:52), bzw. Baio den modulierten Gesang einer Operndiva mimen zu lassen (Min. 16:33-16:38). Die zwei letztgenannten Figuren werden durch Aufsicht in einen (bis inkl. Min. 17:12) unsichtbaren Bühnengraben verbannt. Dieses verstärkt die Abgeschlossenheit als auch den pathetischen Ausdruck der ProtagonistInnen. Der von Cumming einverleibte Gesang verhallt sowie verblasst gleichzeitig. Währenddessen bleibt die Intensität der Darbietung der drei Figuren fortbestehen. Windgeräusche überlagern schlussendlich die Musik, bis nur noch ein piepsendes Singen übrig bleibt, das von Baio verkörperlicht wird.



Abb. 86-93: BURNING PALACE Min. 14:35-17:53.

Bei Min. 18:00 erfolgt ein harter Schnitt von der Opernszene in ein Hotelzimmer: Baio ist im Vordergrund und in partieller Rückansicht zu sehen, während Gottfarb dieses Zimmer mit rosa Shorts bekleidet betritt. Er sieht den unbeteiligt bleibenden Baio an – der in ein Fell gehüllt und an einem Getränk nippend auf einem Ledersessel sitzt – und beginnt seine erotische Erzählung, die mit einem Mädchen und ihm in einem englischen Klostergarten beginnt:

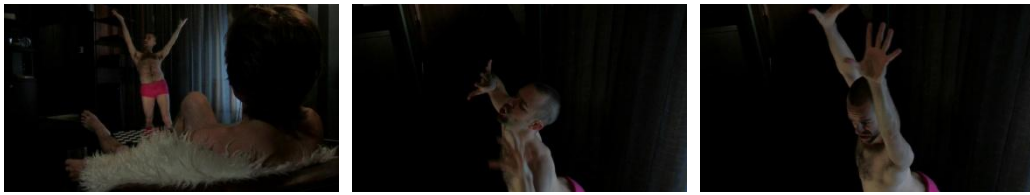


Abb. 94: BURNING PALACE Min. 18:29, „Every evening we met under a tree“.; Abb. 95: BURNING PALACE Min. 18:32, „In the beginning I was licking her up a bit ...“; Abb. 96: BURNING PALACE Min. 18:34, „... and touching her breasts at the same time“.



Abb. 97: BURNING PALACE Min. 18:46, „As the evening progressed ... I just came there and spread her buttocks“.

Das herausstechendste ästhetische Merkmal dieser Sequenz ist die Stop-Motion-Gestik mit der Gottfarb das Erzählte immer wieder untermalt und verstärkt. Durch das Verharren in Positionen und somit auch das Pausieren in der Erzählung wird das konkret Körperhafte potenziert. Dies ist den zu Beginn des Films verwendeten Stillständen ähnlich, allerdings sind diese nunmehr beschreibend und beschränken sich auf die Verbildlichung bzw. Verkörperung des Gesagten. Es ist das Übertriebene der Gestik das überbordende (Körper)Bilder entstehen lässt. Wie schon den Sex an sich, zeichnet auch diese die Überschreitung und das Verwischen von Körpergrenzen aus.

Der feuchte Traum geht weiter und mit fortschreitender filmischer Zeit findet Gottfarb sich in einem orgienhaften Ambiente inmitten dem stöhnenden Mädchen und lesbischen Nonnen wieder. Er begibt sich immer tiefer in diese imaginierten Körperbilder, taucht ein und verschmilzt mit ihnen in übertriebener Bewegung. Verstärkt wird diese Hyperbolie durch die Kameraperspektive, die Gottfarb nun durchgehend in Aufsicht zeigt. Gleichzeitig wird seine Stimme in Slow-Motion immer tiefer, die Wörter werden immer weniger verständlich und durch schmatzende Geräusche ersetzt. Im mittlerweile fließenden Akt der Verschmelzungen entstehen Bilder von schweißnassem, glitschigem Ineinander und Aufeinander. Innen und außen werden durch Öffnung und Überschreitung zu unwichtigen Konstanten in diesem Spiel der Körperlichkeiten. Das an sich schon Körperhafte des Sexes wird durch Verbildlichung verleiblicht und existiert in seiner Übertreibung. In diesem überbordenden Geschehen ist Baio als Element der Brechung und gleichzeitiger Polyvalenz eingesetzt: minimalste Gestik und kaum merkliche Mimik

zeichnen seine Anwesenheit als (meist sichtbaren) Beobachter aus. Gegen Ende dieser Sequenz wird die Bildabfolge immer langsamer, bis sie mit Gottfarbs Blick in die Ferne – der den Übergang zum folgenden harten Schnitt einleitet – fast zum Stillstand kommt.



Abb. 98: BURNING PALACE Min. 19:46, „uh, ah, that’s wet ...“; Abb. 99: BURNING PALACE Min. 19:48, und er taucht ein...; Abb. 100: BURNING PALACE Min. 20:04.

Der schon in Min. 19:50 einsetzende Ton verweist auf die nächste Filmsequenz: die der drei Sirenen im Stiegenabgang (Min. 20:22). Während Gottfarb noch in seiner Geschichte gefangen ist und weiter in sein Aquarium der Lüste eintaucht, beginnen diese, in einer Drehung zur Kamera, einen Dauerton zu singen. Dazu kreisen sie die in weiße Felle gepackten Hüften. Der separate Einzelton steigert sich zum dissonanten Dreiklang mit weit aufgerissenen Mündern (Min. 21:18). Auch hier findet eine Transformation sowohl des Sounds als auch der Figuren statt: die Töne werden zu Gekreische, die Gesichter werden zu grotesken Zerrbildern (Min. 21:27). Steigerung erfährt das darauf folgende Ablegen der turbanartigen Kopfbedeckungen sowie Entkleiden der Oberkörper zu kreisenden Bewegungen des ganzen Körpers. Körperlicher Ausdruck und stimmliches Experimentieren bedingen sich gegenseitig; das eine erwächst aus dem anderen und vervielfältigt sich in seiner Steigerung (Min. 21:33-21:44). Danach findet ein neues Stilmittel Eingang: Rücklaufsequenzen lassen die Sirenen wie besessenen erscheinen. Das Bild wird durch Kreischen und Quietschen verstärkt. Hier kristallisiert sich schon der manisch erscheinende Zusammenbruch heraus, der in Parallelmontage bei Meves beginnt (Min. 22:27-23:23). Sie befindet sich im Hotelzimmer und schwankt zwischen vielschichtigen Gefühlsebenen, die sich durch körpergroteske Verzerrungen (v.a. des Gesichts) ausdrücken. Mit dem von allen drei Sirenen wiederholten Satz „Somebody take care of me“ zeichnet sich das Ende dieser polyvalenten Verlagerungen ab. Auch die in ihrem Bett sitzende Cumming wird von dieser Besessenheit erfasst (Min. 23:43-24:12). Im Gegensatz zu der Sequenz mit Meves zoomt die Kamera zu ihrem Gesicht hin. Der körpergroteske Ausdruck veräußerlicht die komplexe Innerlichkeit der Protagonistinnen.



Abb. 101-112: BURNING PALACE Min. 20:40-Min. 24:07.

Kurz vor dem endgültigen Kollaps erfolgt ein harter Schnitt auf Gottfarb. In Untersicht gesehen fährt er eine Duschwand mit seinem Gesicht und Oberkörper hinab. Die gläserne Wand befindet sich zwischen Kamera und Protagonist und dient als Bildfläche. Gottfarb hinterlässt auf der transparenten Oberfläche Körperspuren, die durch die Verformung und Quetschung der Körperkonturen entstehen. Hier korrespondiert die Ästhetik mit Mattuschkas Frühwerk: in dem schwarz-weißen Kurzfilm KUGELKOPF (Ö 1985) hinterlässt der bandagierte Kopf – als Kugelkopf einer Schreibmaschine – Schriftspuren auf einer zwischen Kamera und Objekt montierten Glasplatte. Mit zunehmender filmischer Zeit und fortschreitendem Druckvorgang löst sich die Bandage vom Kopf der Mimi Minus. Mimi appliziert die schwarzen Zeichen weiter und verformt die Konturen ihres Gesichts an der Platte. Zu guter Letzt wird der Vorgang verkehrt und die Farbe findet mensch in Minusscher Manier verschmiert auf ihrem Gesicht wieder (Min. 02:52-05:12).



Abb. 113-116: KUGELKOPF Min. 04:36-04:58.

Bei Gottfarb wird das Geschehen von seinem Gesicht auf seinen Oberkörper ausgeweitet: in Extreme Close Up wird seine behaarte Brust verzerrt und verformt. Im Lustvollen des intensiven Kontakts und der daraus entstehenden fazialen Verformungen schmiegt er sein Gesicht an das Glas bis es am unteren Bildrand verschwindet. Von der Spiegelung eines brennenden Kristallusters erfolgt ein harter Schnitt auf die sich langsam dimmende Lichtquelle, die das Ende dieser Sequenz markiert (Min. 24:13-24:57).



Abb. 117-119: BURNING PALACE Min. 24:17-24:45.

In einem Gang des *Burning Palace* dreht die zuerst in starker Untersicht gesehene Meves das Licht einer Stehlampe mit dem Fuß auf, macht es sich auf einer fellbezogenen Sitzgelegenheit bequem und beginnt mit – wie für ein Baby gedachten – beruhigenden Geräuschen (Min. 24:58). Das körpergrotteske der Kleidung ist hier sichtbar: die dunkelblaue Unterwäsche ist zum verdrehten Kostüm geworden. Ab Min. 25:11 sieht mensch Meves in naher Einstellung. Ergänzend zu der die Gesichtsmuskulatur beanspruchenden Lautmalerei streicht sie sich zärtlich über Bauch und Beine. Der in Bewegung befindliche Körper, der halbnaher Bildausschnitt und die Handkamerabewegung verstärken das Körpergrotteske der Körpersprache Meves'. Auch Cumming, die es sich im Vordergrund gemütlich gemacht hat, stößt zu diesem Soundteppich der phonetischen Laute von Lust und Genuss (Min. 25:27). Im Gegensatz zur halbnahen Einstellung mit Meves befindet sich die Kamera auf das Tableau der Tänzerinnen in einer statischen Position. Hände tauchen unter dem sich bewegenden Fell der in Aufsicht gesehenen Cumming auf und beginnen in das erotische Spiel einzugreifen (Min. 25:55). Sie streichen über die Körper der Tänzerinnen und werden Teil der verkörperten wie spielerisch lautmalerischen Erzählungen, die von vielen „Ohs“ und „Ahs“ begleitet werden.

Die Bewegungen werden größer und in ihrem Ausdruck intensiver: Meves beugt sich weit nach hinten bis ihre Füße den Kontakt zum Boden verlieren, Cummings Beine zeigen in die Höhe und beide Tänzerinnen versinken in den sich bewegenden Fellsesseln. Hier zeichnet sich schon ein Bruch ab, der mit flackerndem Lampenlicht beginnt. Dieser intensiviert sich durch Slow-Motion-Sequenzen, die das folgende Ambiente bestimmen

(Min. 27:00). Die erotische, spielerische Stimmung beginnt sich aufzulösen, die Fell-Menschen-Haufen bewegen sich aufeinander und verkeilen sich ineinander.

Nach dem Kollaps erholt sich Cumming bei Min. 27:27, steht auf, und lässt einen Fellhaufen mit herausstehenden Armen wie Beinen zurück (Min. 27:46). „Lonely, I’m so lonely“ ertönt es gedämpft unter dem heftig atmenden Fell. Hände greifen darunter hervor und Baio zieht sich singend das Fell über den Kopf. Gleichzeitig wird auch der Sound klar. Nach neuerlichem Verstecken von Baio erfolgt ein harter Schnitt auf Nowak (Min. 28:25).



Abb. 120-131: BURNING PALACE Min. 25:09-28:12.

Die in weiß gekleidete Nowak verliert sich allein im Hotelgang in einem Lachen, das in seiner Vielschichtigkeit besteht: es wirkt vertraut und befremdlich, verliert und steigert seine Intensität. Durch Modulation erhält es eine künstliche und verfremdete Ästhetik, die sich im stockenden wie rhythmisierten Gelächter ausdrückt. Die materielle Leiblichkeit des Lachens bedingt Verwandlungen des Körpers, die in ihrer Übertreibung die Angstlosigkeit und Ausgelassenheit des Grotesken ausdrücken: der Körper gebiert das Lachen und breitet sich über diesen bis in den Raum aus. Durch die Kontraktionen des Körpers scheint das Lachen fremdbestimmt und besticht durch seine sinusartigen Intensi-

tätzzustände. Dieser Eindruck des gleichzeitig Innerhalb- wie Außerhalb-des-Körpers-Existierens des Tons ist schon in der Bühnenversion des *Posing Project A/B* angelegt, wo er als Off-Ton auftritt. So besitzt er sowohl auf der Bühne als auch in der filmischen Umsetzung die Möglichkeit sich im Raum zu bewegen und den körperlichen Ausdruck zu verdoppeln.

Die materiellen Verzerrungen von Nowak werden durch Handkamerabewegungen begleitet. Die Wand gilt dem zuckenden Tänzerinnenkörper als Stütze und Verbindung zum außen. Durch den Auftritt von Baio erfährt das Gelächter einen Bruch. Den *Lonely Soldier* nicht nur singend sondern einverleibend taucht Baios Kopf aus dem weißen Fell auf. Die Kamera zoomt weg bis er in einer Halbtotale zu sehen ist. Er sitzt in einem Ledersessel in einem Raum, der von Wind erfüllt ist: das Fell wie auch die Vorhänge bewegen sich. Im Gegensatz zu den zuvor im Film vorkommenden Brisen ist diesmal die Quelle dieser Bewegungen erkennbar: ein Ventilator. Als Baio seinen Kopf wieder einhüllt, wird der Ton gedämpft und so in seiner Materialität präsent (29:11-29:58). Die Musik überschneidet und verbindet die Sequenzen von Baio und Nowak. Nowak verharrt immer wieder in einer abwartenden Haltung mit offenem Mund. Die immense Anstrengung dieses polyvalenten Lachens ist durch den Körper – heraustretende Sehnen des Halses, verzerrtes Gesicht - visualisiert. Der Körper wird zu einem Ventil des Hyperbolischen: dem Mund, dem alles verschlingenden Mund der Rabelaisischen Welt (Min. 28:25–30:46).



Abb. 132-140: BURNING PALACE Min. 28:29-30:33.



## Schlussbetrachtung

Ausgehend von Bachtins grotesker Körperkonzeption, die innerhalb des *grotesken Realismus* zu verorten ist, habe ich das Phänomen der Körpergroteske bestimmt. Dieser so ausformulierte Forschungsschwerpunkt besteht in seiner offenen und überbordenden Form und weist eine konzeptuelle und in stetem Werden begriffene Struktur auf. So eignet sich die Körpergroteske als analytische Kategorie, die nicht nur das Ästhetische einer materiellen Leiblichkeit, sondern auch deren anamorphotische Verkehrungen und Verzerrungen erfassen kann. Die in diesen Transformationen entstehenden Körper entbehren hierarchisierender Strukturen und weiten das normative Verständnis von Körper an sich als auch von Körperhaftem aus. Somit liquidieren sie Geschlechts- und Gesellschaftskonstrukte, sowie Formationen, die einen Körper im tradierten Sinne bestimmen. In diesem Zusammenhang eines exzentrischen sowie nicht-normativen Körperbildes gesehen, eröffnet sich eine weitere Forschungsfrage zum Thema Körpergroteske: an dieser Stelle möchte ich auf die von destabilisierenden Faktoren bestimmte Queerness der Körpergroteske verweisen, auf die ich aber in diesem restriktiven Rahmen nicht weiter eingehen kann.

Die expansive Dehierarchisierung der Körpergroteske lässt die Kräfte eines institutionalisierten Gleichgewichts innerhalb der Körpergroteske erlöschen und befreit das kategorische Oben, Unten, Innen und Außen von seiner Starrheit. Dadurch wird die Körpergroteske zu einer subversiven und selbstreflexiven Kategorie, die die Wahrnehmung des Körperhaften intensiviert und dualistische Strukturen sichtbar macht. So ist es ihr möglich, Formen, die innerhalb eines Systems Sicherheit suggerieren, in einer Verformung zu relativieren und in Frage zu stellen. Ordnungsprinzipien werden einer konsequenten Veränderung unterworfen, die durch Brüche und Strukturliquidation vonstattengeht. Durch Reformulierung von Körperhaftem entstehen in der Körpergroteske neue Verbindungen, die von Polyvalenz und Heterogenität gekennzeichnet sind.

Die in der Meta-Welt der Körpergroteske ausschlaggebende Physis habe ich durch den karnevalesk-grotesken Körper bestimmt. Dieser besitzt durch seine Verkörperung des Karnevalesken eine offene, exzentrische und transgressive Materialität. Ein überbordender Körperraum lässt ihn durch spielerischen Austausch in kreative Prozesse mit dem Außen treten. Hier habe ich den Anknüpfungspunkt für eine (körper)ästhetische Analyse

der filmischen Arbeiten Mara Mattuschkas gesetzt. Die durch kommunikative leibliche Materialität bestimmten Filmwerke verdeutlichen den Ausdruck des Körpergrotesken in seiner offenen Form.

Anhand von Filmbeispielen aus Mattuschkas Werk – und hier im Besonderen PLASMA und BURNING PALACE – habe ich das Phänomen Körpergroteske als empirisches Modell für eine filmästhetische Analyse angewandt. Die diesen Werken inhärente Physis einer materiellen Leiblichkeit ermöglicht es den ProtagonistInnen, durch spielerisch- karnevaleskes Tun, normative Strukturen des Körper-Seins und -Habens in Frage zu stellen. Hierin ist der Körper – sowohl der Mimi Minus als auch der PerformerInnen von *Liquid Loft* – der Träger der Übertreibungen und Verformungen, der Inneres nach außen treten lässt. In dem Verständnis der Körpergroteske als das den Körperraum erweiterndes Konzept, korrespondiert dieser mit dem Filmraum und erweitert ein von räumlichen Restriktionen bestimmtes Körperbild. Dies spiegelt sich in den Ansichten auf den oder die Körper wieder.

In Mattuschkas Filmen geschehen unerwartete Wendungen und Drehungen, die das unvollendete wie unfertige des karnevalesk Körperhaften ausdrücken. In dieser Exzentrik der körperlichen Entgrenzung verlagert sich das abgeschlossene normative Körperbild in die Meta-Welt der Körpergroteske.

## Biblio- und Mediagrafie

### Selbstständige Literatur

- Assmann, Aleida (2006). *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. [Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik]. Berlin: Erich Schmidt.
- Bachtin, Michail M. (1979). *Die Ästhetik des Wortes*. [edition surkamp 967]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics [Problemy poëtiki Dostoevskogo (1929/1963)]*. Manchester: Manchester University Press.
- (1986). *Speech genres and other late essays*. [University of Texas Press Slavic series; 8]. Austin: University of Texas Press.
- (1990). *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur [1969]*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- (1995). *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur [1965, dt. 1987]*. [suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1187]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2008). *Chronotopos [1975]*. [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1879]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bellinger, Andrea / Krieger, David J. (2006). *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Chion, Michael (1999). Epilogue: Cinemas voices of the 80's and 90's. Ders., *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, S. 163-174.
- Dentith, Simon (1995). *Bachtinian Thought: an introductory reader*. [Critical readers in theory and practice]. London [u.a.]: Routledge.
- (2000). *Parody*. [The New Critical Idiom]. London [u.a.]: Routledge.

- Düttmann, Alexander García (2004). *Philosophie der Übertreibung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Eagleton, Terry (1994). *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Eco, Umberto (Hg.) (2007). *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München: Hanser.
- Emerson, Caryl (1994). *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Foellmer, Susanne (2009a). *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript.
- (2009b). Grotesk! Erschütterungen in der Kunst oder: Re-Visionen des Grotesken. Dies., *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, S. 62-115.
- (2009c). Kapitel 4: Bewegungsbilder. Dies., *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, S. 325-408.
- Fraenger, Wilhelm (1992). *Wilhelm Fraengers komische Bibliothek*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Fuß, Peter (2001). *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. [Kölner Germanistische Studien, Neue Folge; 1]. Köln [u.a.]: Böhlau.
- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Toward a corporeal Feminism*. [Theories of representation and difference]. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Hall, Kathleen M. (1991). *Pantagruel and Gargantua*. [Critical Guides to French texts: Rabelais Pantagruel and Gargantua; 88]. London: Grant & Cutler.
- Harpham, Geoffrey Galt (1982). *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Haynes, Deborah J. (1995). *Bakhtin and the Visual Arts*. [Cambridge Studies in New Art History and Criticism]. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.

- Hüttinger, Stefanie (1996). *Die Kunst des Lachens - das Lachen der Kunst: ein Stottern des Körpers*. [Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften]. Frankfurt/M.: Lang.
- Kayser, Wolfgang (2004). *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (1957)*. [Stauffenburg Bibliothek]. Tübingen: Stauffenburg.
- Lachmann, Renate (1990a). *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1990b). Synkretismus und Karnevalisierung. Dies., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 200-279.
- Plessner, Helmuth (1970). *Philosophische Anthropologie*. [Conditio humana]. Frankfurt/M.: Fischer.
- Preschl, Claudia (1986). *Frauen und Film und Video*. Wien: Filmladen.
- Rabelais, François (2003). *Gargantua und Pantagruel [1575]*. Frankfurt/M. [u.a.]: Insel Taschenbuch.
- Rosenkranz, Karl (1990). *Ästhetik des Häßlichen [1853]*. Leipzig:
- Russo, Mary (1995). Female Grotesques: Carnival and Theory. Dies., *The female Grotesque: risk, excess and modernity*. New York, NY [u.a.]: Routledge, S. 53-73.
- Schechner, Richard (1990). *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbeck: Rowohlt.
- Scholl, Dorothea (2004a). Die Entdeckung der Domus Aurea und ihre Bedeutung für die Ausbreitung und Konzeption des Grottesken. Dies., *Von den "Grottesken" zum Grottesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, S. 65-128.
- (2004b). Schlußbetrachtung: Schattenspiele in der Höhle. Dies., *Von den "Grottesken" zum Grottesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, S. 579-589.

- (2004c). *Von den "Grottesken" zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. [Ars Rhetorica; 11]. Münster: Lit.
- Sinic, Barbara (2003). *Die sozialkritische Funktion des Grotesken: analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*. [Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik; 12; 12]. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang.
- Stallybrass, Peter / White, Allon (Hgg.) (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Stam, Robert (1989a). The Grotesque Body and Cinematic Eroticism. Ders., *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore, Md. [u.a.]: Johns Hopkins University Press, S. 157-186.
- (1989b). *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. [Parallax. Revisions of Culture and Society]. Baltimore, Md [u.a.]: Johns Hopkins University Press.
- Starfrucht (1999). *Ein Lichtblick. Mara Mattuschka. Vademecum mit Texten und Bildern*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Thomson, Philip (1972). *The Grotesque*. [The Critical Idiom]. London: Methuen & Co Ltd.
- Turner, Victor W. (1995). Dramatisches Ritual - Rituelles Drama: Performative und reflexive Ethnologie. Ders., *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt/M.: Fischer TB Verlag, S. 140-160.
- Vice, Sue (1997a). Carnival and the grotesque body. *Introducing Bakhtin*. Manchester [u.a.]: Manchester University Press, S. 149-199.
- (1997b). *Introducing Bakhtin*. Manchester [u.a.]: Manchester University Press.
- Villa, Paula-Irene (2006). *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. [Geschlecht und Gesellschaft; 23]. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

### Unselbstständige Literatur

- Barck, K. / Fontius, M. / Schlenstedt, M. / Steinwachs, B. / Wolfzettel, F. (Hgg.) (2001). *Satire*. Stuttgart [u.a.]: J.B. Metzler.
- Barthes, Roland (1990). Die Rauheit der Stimme [1972]. In: Barck, K. / Gente, P. / Paris, H. / Richter, S. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 299-309.
- Baudrillard, Jean (2002). Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen [1982]. In: Wulf, C. / Kamper, D. (Hgg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*. Berlin: Reimer, S. 64-72.
- Blümlinger, Christa (1995). Die „Gesichter der Mara Mattuschka“. In: Horwath, A. / Ponger, L. / Schlemmer, G. (Hgg.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennest-Film, S. 270-282.
- Campmas, Aude (2003). "La monstruosité cachée : Huysmans et les hybrides artificiels", [Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation"]. In: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (letzter Zugriff: 2010-01-18).
- Connelly, Frances S. (2003). Tiefsinnige Spielerei: Die Bildtradition des Grotesk-Komischen. In: Kort, P. (Hg.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*. München [u.a.]: Prestel, S. 276-287.
- Dreßen, Wolfgang (2002). Possen und Zoten. Ausflüge unter die Gürtellinie. In: Wulf, C. / Kamper, D. (Hgg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*. Berlin: Reimer, S. 573-591.
- Drubek-Meyer, Natascha (2001). Zwei Karnevals-konzepte: Bachtins Dissertation über Rabelais und Ějzenštejns Film über Ivan Groznyj. In: Frank, S. K. / Greber, E. / Schahadat, S. / Smirnov, I. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. München: Sagner, S. 176-203.
- Eskin, Michael (2000). "Bakhtin on Poetry." In: *Poetics Today* 21 (2) [= Summer 2000]: Duke University Press, S. 379-391.

- Ginsburg, Ruth (1991). The Pregnant Text. Bakhtin's Ur-Chronotope: The Womb. In: Shepherd, D. (Hg.), *Bakhtin. Carnival and Other Subjects*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, S. 165-176.
- Grübel, Rainer (2008). Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität. In: Grübel, R. / Kowalski, E. / Schmid, U. (Hgg.), *Michail Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 317-352.
- Gunning, Tom (1986). "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avantgarde". In: <[http://www-english.tamu.edu/pers/fac/bhattacharya/files/cinema\\_of\\_attraction.pdf](http://www-english.tamu.edu/pers/fac/bhattacharya/files/cinema_of_attraction.pdf)> (letzter Zugriff: 24/6/2010).
- Heintze, Horst (2003). Einleitung. In: Heitze, E. / Heintze, H. (Hgg.), *Rabelais. Gargantua und Pantagruel*. Frankfurt/M. [u.a.]: Insel, S. 9-32.
- Kamalzadeh, Dominik (2009). "In Wirklichkeit ist es geistiger Hedonismus." In: *Diagonale Standard* (März 2009) [= Beilage].
- Kristeva, Julia (1972). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman ["Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" (1967)]. In: Ihwe, J. (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt/M.: Athenäum, S. 345-375.
- Kröll, Katrin (1994). Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. In: Kröll, K. / Steger, H. (Hgg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht: Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Freiburg/B.: Rombach, S. 11-105.
- Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hgg.) (1994). *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Freiburg/B.: Rombach.
- Lachmann, Renate (1991). Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Die Lachwelt des alten Russland*. München: Fink, S. VII-XVI.



- (1995). Vorwort. In: Dies. (Hg.), *Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-46.
- Mattuschka, Mara (2001). Zehn Eier, ein Löffel oder Was ist Allegorie nicht? In: Folie, S. / Glasmeier, M. (Hgg.), *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst; Dinos und Jake Chapman, Wim Delvoye, Ulrike Grosarth, Yvonne Rainer, Sam-Taylor Wood, Paul Thek*. Wien: Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, S. 38-45.
- Mattuschka, Mara / Müller, Ariane (2006). Fragmente einer e-mail Korrespondenz. In: Dertnig, C. / Seibold, S. (Hgg.), *let's twist again: Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien von 1960 bis heute. Eine psychografische Skizze*. Wien: Ausstellungskatalog D.E.A., S. 80-87.
- Nekolny, Carina (2008). "Den Bauch voller Lachen: Von sprechenden Vulven und zotigen Frauen." In: *AUF-Eine Frauenzeitschrift* (No. 140) [= Juni 2008], S. 29-31.
- NGBK, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (2003). "Mediale Anagramme". [*Ausstellungskatalog Mediale Anagramme U.E., 18. 1. - 9. 3. 2003*] Akademie der Künste, Berlin, NGBK.
- Rector, Monica (1984). The code and message of Carnival: 'Escolas-de-Samba'. In: Sebeok, T. A. (Hg.), *Carnival!* Berlin [u.a.]: Mouton, S. 37-165.
- Rosen, Elisheva (2001). Grotesk. In: Barck, K. / Fontius, M. / Schlenstedt, M. / Steinwachs, B. / Wolfzettel, F. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart [u.a.]: J.B. Metzler, S. 876 - 900.
- Rudigier, Saskya (2006). "Filmpoetin und Kunstfigur. Die Filmemacherin und Künstlerin Mara Mattuschka alias Madame Ping Pong alias Mimi Minus im Gespräch mit einer beeindruckten Saskya Rudigier." In: *an.schläge. Das feministische Magazin* april (04/2006) [= 20. Jahrgang], S. 19-20.
- Schüttelkopf, Elke (1993). Frauenmonster – Experimentelle Spiele mit den Zerrspiegeln der Weiblichkeit. In: ÖGFKM (Hg.), *Filmkunst Nr. 140. Medienforschung in Österreich*. Wien: ÖGFKM, S. 37-43.

- Shchytsova, Tatiana (2002). "Essay 24: Das menschliche Ereignis in der Philosophie von M. Bachtin". [*Issues Confronting the Post-European World*, November 2002] Prag, The Organization of Phenomenological Organizations. <<http://www.o-p-o.net/essays/ShchytsovaArticle.pdf>> (letzter Zugriff: 7/1/2010).
- Simeonova, Kristina (1991). The Aesthetic Function of the Carnavalesque in Medieval English Drama. In: Shepherd, D. (Hg.), *Bakhtin. Carnival and Other Subjects*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, S. 70-79.
- Stollmann, Rainer (2006). Das Lachen und seine Anlässe. In: Haider-Pregler, H. / Marschall, B. / Meister, M. / Beckmann, A. / Blaser, P. (Hgg.), *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. Wien [u.a.]: Böhlau, S. 13-20.
- Tscherkassky, Peter (1995). »Mimi Minus oder die Angewandte Chaosforschung«. Mara Mattuschka und ihre Filme. In: Illetschko, P. (Hg.), *Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich*. Wien: Wespennest-Film, S. 95–114.
- (2006). Liminalität und Communitas. In: Bellinger, A. / Krieger, D. J. (Hgg.), *Ritualtheorie: Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 249-260.
- Venturelli, Aldo (2003). Kapitel 7: Das Erhabene und das Komische. Nietzsche und die nachhegelsche Ästhetik. In: Abel, G. / Simon, J. / Stegmaier, W. (Hgg.), *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche. Quellenkritische Untersuchungen*. Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter, S. 179-202.
- Wetzel, Tanja (2001). Spiel. In: Barck, K. / Fontius, M. / Schlenstedt, M. / Steinwachs, B. / Wolfzettel, F. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart [u.a.]: J.B. Metzler, S. 577-618.
- Wulf, Christoph / Kamper, Dietmar (2002). Einführung zu "I. Die Wiederkehr des Körpers und das Schwinden der Sinne". In: Wulf, C. / Kamper, D. (Hgg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*. Berlin: Reimer, S. 11-16.

Zakravsky, Katherina (2005). "Choreographie der Kamera: Zur Interferenz von Film und Performance im Kurzfilm Legal Errorist von Mara Mattuschka/Chris Haring", [diagonale materialien # 008 Legal Errorist]. In: <<http://2005.diagonale.at/releases/de/uploads/materialien/legalerrorist8.pdf>> (letzter Zugriff: 2010-11-18).

### **Internetressourcen**

filmvideo, Austrian Independent Film and Video Database (2004). Synopsis PARASYMPATHICA. <[http://filmvideo.at/filmdb\\_display.php?id=122&len=de](http://filmvideo.at/filmdb_display.php?id=122&len=de)> (letzter Zugriff: 2010-12-07).

--- (2007). Synopsis KAISER SCHNITT. <[http://www.filmvideo.at/filmdb\\_display.php?id=606&len=de](http://www.filmvideo.at/filmdb_display.php?id=606&len=de)> (letzter Zugriff: 2010-11-29).

--- (2010a). Mara Mattuschka. <[http://filmvideo.at/filmdb\\_persons.php?persid=121&len=de](http://filmvideo.at/filmdb_persons.php?persid=121&len=de)> (letzter Zugriff: 2010-12-04).

--- (2010b). Sabine Marte. <[http://filmvideo.at/filmdb\\_persons.php?persid=315](http://filmvideo.at/filmdb_persons.php?persid=315)> (letzter Zugriff: 2010-12-04).

KnollGalerieWien (2010). Mara Mattuschka. <<http://www.knollgalerie.at/maramattuschka00.html>> (letzter Zugriff: 2010-12-04).

*LiquidLoft* (2010a). about. <<http://www.liquidloft.at/article17.htm>> (letzter Zugriff: 2010-11-14).

--- (2010b). history. <<http://www.liquidloft.at/article18.htm>> (letzter Zugriff: 2010-11-30).

sixpackfilm (2010a). Mara Mattuschka. <<http://sixpackfilm.com/catalogue.php?pid=121&lang=de>> (letzter Zugriff: 2010-12-04).

--- (2010b). Sabine Marte. <<http://sixpackfilm.com/catalogue.php?pid=315&lang=de>>  
(letzter Zugriff: 2010-12-04).

Thuma, Gerlinde / Probst, Ursula Maria (2008). Presseinformation zur Ausstellung *Mit eigenen Augen*.  
<<http://static.dieangewandte.at/gems/sueterrain/MEA2008Pressetextlang.pdf>>  
(letzter Zugriff: 2008-10-22).

votiv21 (2003). votiv 21, 25. Juni 2003 - Diagonale 2003.  
<<http://www.votivkino.at/textlang/v21307.pdf>> (letzter Zugriff: 2010-10-28).

### **Radioproduktionen**

Schager, Helga (2007). Serie: Listen To The Female Artists. Mara Mattuschka - Portrait einer Künstlerin. Österreich/Linz: 26. April. SPACEfemFM Frauenradio. Radio-FRO, 105.0 MHz, S.

### **Korrespondenzen**

E-Mail (2009). E-Mail Korrespondenz mit Mara Mattuschka [Wien, 2009-01-01].

Interview (2007). Interview mit Mara Mattuschka [Wien, 2007-06-29].

--- (2008). Interview mit Mara Mattuschka [Wien, 2008-02-11].

### **Filmografie**

BURNING PALACE (Ö 2009). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M. / Haring, C.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 32:00.

CEROLAX II (Ö 1985). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 03:00.

COMEBACK (Ö 2005). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 14:30.

- DER EINZUG DES ROKOKO INS INSELREICH DER HUZZIS (Ö 1989). R.: Mattuschka, Mara / Poschauko, Hans Werner / Karner, Andreas; D.: Mattuschka, M. / Poschauko, H. W. / Karner, A.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 01:03:00.
- ID (Ö 2006). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 10:00.
- KAISER SCHNITT (Ö 1987). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 04:00.
- KÖNIGIN DER NACHT (MOZART MINUTE 20) (Ö 2006). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 01:00.
- KUGELKOPF (Ö 1985). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M. / Petrov, I.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 06:00.
- LEGAL ERRORIST (Ö 2005). R.: Mattuschka, Mara / Haring, Chris; D.: Mattuschka, M. / Haring, C.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 15:00.
- LEIBESGESCHICHTEN (Ö 1984). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Verleih/Vertrieb: k. A.; Min. 05:00.
- LES MISERABLES (Ö 1987). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD no. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 02:00.
- LOADING LUDWIG (Ö 1989). R.: Mattuschka, Mara / Petrov, Michael / Mathes, Walter; D.: Mattuschka, M. / Petrov, M. / Mathes, W.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 65:00.
- MOODY BLUES (Ö 1983). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Verleih/Vertrieb: k. A.; Min. 02:00.
- NABELFABEL (Ö 1984). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 04:00.
- PARASYMPATHICA (Ö 1986). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 05:00.

PART TIME HEROES (Ö 2007). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M. / Haring, C.;  
Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 33:00.

PLASMA (Ö 2004). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; *Austrian Video Selection  
for Belef 2004* (Hangl, O. / Thaler W.); Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 11:00.

RUNNING SUSHI (Ö 2008). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M. / Haring, C.; Ver-  
leih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 28:00.

S.O.S. EXTRATERRESTRIA (Ö 1993). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mattuschka, M.; Index  
DVD No. 006; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 10:00.

SUVLAKI IST BABYLON: KOMM, ISS MIT MIR (Ö 1994). R.: Mattuschka, Mara; D.: Mat-  
tuschka, M.; Verleih/Vertrieb: sixpackfilm; Min. 40:00.

## Abstract

In *Rabelais und seine Welt* (1995 [1965]) verortet der russische Literatur-, Kulturwissenschaftler und Semiologe Michail M. Bachtin (1895-1975) den karnevalesk-grotesken Körper als Träger der mittelalterlichen Volks- und Lachkultur. Innerhalb François Rabelais' parodistischem Roman *Gargantua und Pantagruel* (2003 [1575]) sieht er die literarisierte Gegenwelt zur moralisierend-offiziellen sowie puritanisch-puristischen Welt des Mittelalters durch das Karnevaleske verwirklicht. Die materielle Leiblichkeit bestimmt diese durch Ambivalenz und Hyperbolie gekennzeichnete *monde à l'envers*.

Aus dieser Bachtinschen Auffassung einer karnevalisierten Gegenwelt und dem Konzept des grotesk-karnevalesken Körpers erwächst das Phänomen der Körpergroteske. Dieses existiert in seiner Polyvalenz und Heterogenität und erfährt eine Erweiterung in Richtung einer synkretischen Meta-Welt. Aus deren vielschichtigen und im Körperlichen verhafteten Verbindungen entsteht die als eigenständige und lebendige ästhetische Kategorie geltende Körpergroteske. Sie ist von regelloser Entgrenzung, parodistischer Degradierung, exzessiver Performance, Übertreibung, Transgression und Werden bestimmt.

Die Körpergroteske dient als analytisches Werkzeug für eine filmästhetische Untersuchung ausgewählter Werke Mara Mattuschkas. Sowohl die Filme der Ära Mimi Minus als auch die in Kooperation mit *Liquid Loft* Entstandenen sind karnevaleske Spektakel grotesker Körper, die in einer Welt der „fröhliche[n] Radikalität“ (Lachmann 1995: 21) Normatives, Dogmatisches und Hierarchisches infrage stellen, sowie Ernsthaftigkeit und Geschlossenheit relativieren. Mara Mattuschkas Filmwerke sind durchwirkt von grotesker Exzentrik und Heterogenität, die in ihrem „Spiel der karnevalesken Verkehrung“ (Lachmann 1995: 9) vielschichtige Meta-Welten entstehen lässt. Der karnevalesk-groteske Körper materialisiert – ausgehend von Bachtins „grotesker Körperkonzeption“ – emanzipatorische Freiheit und gehorcht einer „Logik der Umkehrung“ (Bachtin 1995: 351), die das Geschlossene, Glatte und Geordnete nicht kennt.

## English Abstract

The well-known Russian literary and cultural critic Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) situates in *Rabelais and His World* (1995 [1965]) the carnivalesque body as the essence of popular as well as laughing culture of the Middle Ages. In his view Rabelais' parodistic novel *Gargantua und Pantagruel* (2003 [1575]) is an example for a *world upside down*, transferred into literature, which emphasizes the grotesque body. The carnivalesque counts as the basis of this literary counter-production which conveys an oppositional message against the existing moralizing and rigid puritanical world of the Middle Ages. This is determined by means of the "material bodily lower stratum", which is marked as ambivalent and hyperbolic.

From the Bakhtinian emphasis on the carnivalesque counter-world and his view of the concept of the grotesque carnivalesque body, the phenomenon of the bodily grotesque arises. The bodily grotesque is characterized by versatility and heterogeneity and experiences an extension towards a syncretic meta-world. The independent and vibrant aesthetic category of the bodily grotesque is based within its complex physical connections. It is determined of irregular boundaries, parodic degradation, excessive performance, exaggeration, and transgression.

In this thesis the bodily grotesque acts as an analytical tool for the aesthetic film study of selected works of Mara Mattuschka. Her experimental films are permeated with grotesque eccentricity and heterogeneity. Seen through the Bakhtinian carnivalesque grotesque body, which is freed of hierarchical standards and restrictions, complex meta-worlds of the bodily grotesque arise in the works of Mattuschka.



## Lebenslauf

Barbara Liebhart

barbara.liebhart@gmx.at

Allgemeines	* 29. 04. 1977, Wien Tochter Emma: * 19. Mai 2005	
Ausbildungen	Seit WS 2003	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
	WS 2003/SS 2004	Zeitgenössischer Tanz/Tanzpädagogik Bruckner Privatuniversität, Linz
	2002 – 2003	spiral[E] – contemporary dance and theatre education, Wien 7
	WS 1999 – SS 2001	Kolleg für Textildesign Spengergasse, Wien 5
	WS 1997	Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte Universität Wien
	WS 1996	Italienisch, Kunstgeschichte Universität Wien
	1996	Matura Wirtschaftskundliches RG, Wien 15
Stipendien	ESF-Studienabschluss-Stipendium 2009-2010	
Studienbezogene Tätigkeiten seit 2002	Künstlerinnengespräch mit Mara Mattuschka im Rahmen von „Visionary“ / sixpackfilm, 4. Mai 2009. Stadtkino, Wien	
	Realisation Filmfestival „GEGENWELTEN - Filmfestival österreichischer Kurz- und Experimentalfilmemacherinnen“, 13. – 15. März 2009. Künstlerhaus Kino, Wien	
	Katalogeintrag „Personale Mara Mattuschka“. Diagonale 2009 – Festival des österreichischen Films, Graz	
	Lecture „Groteske Spektakel, Eruptionen und Exzesse. Körpergroteske in Mara Mattuschkas Filmschaffen.“, 14. 11. 2008. film:riss, Salzburg	

Publikumsbetreuung.  
Impulstanz, Wien

Regieassistentz, Kostüme.  
Projekt Theater Studio, Wien

Regieassistentz.  
Theater Brett, Wien

Textildesign.  
Atelier Affabre, Wien

Künstlerassistentz.  
Tanzquartier, Wien

Regiehospitantz, Kostüm.  
Tiyatrobrücke, Wien

Wien, Jänner 2011