

Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

Band 1 von 2

vorgelegt von
Beatrice Stemmer
aus Dillenburg

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Tag der Prüfung: 22.12.2005

VORWORT	5
I. EINLEITUNG	6
II. EINFÜHRUNG IN DEN THEORETISCHEN DISKURS DER MASKE	16
1. Begriffs- und Klassifikationsprobleme	16
1.1 Das Wort MASKE als polyvalenter Begriff	16
2. Gesichtsmasken	21
3. Persona und Rollenmaske	22
4. Gesichtsmasken als Rollenmerkmal der Rollenmaske	29
4.1 Karnevals- und Fastnachtmasken	29
4.2 Rituelle Masken	31
4.3 Theatermasken	33
4.3.1 Der Dionysos-Kult und das antike Theater	33
4.3.2 Die Halbmasken der Commedia dell'Arte	36
4.3.3 Das No-Theater	38
4.3.4 Moderne Theatermasken	39
4.3.5 Schminke masken	40
4.3.5.1 Mode und Film	40
4.3.5.2 Der Zirkus	42
4.3.5.3 Das Theater	43
4.4 Die Kopfmasken von Oskar Schlemmer	44
4.5 Schutzmasken	45
5. Resümee	46
III. KARNEVALS- UND FASTNACHTSMASKEN	47
1. Das Brauchtum und dessen maskiertes Figurenrepertoire	47
2. James Sidney Ensor	53
2.1 Die <i>Maske</i> im Werk von James Ensor	54
3. Michel de Ghelderode	57
3.1 <i>Masques Ostendais</i>	58
3.2 Die Bedeutung der <i>Maske</i> in Michel de Ghelderodes Pantomime <i>Masques Ostendais</i>	63
3.3 Die Wiedergeburt in den Kreis der Masken	65
4. Felix Labisse	67
4.1 <i>Großer Karneval von Ostende</i>	67
5. Resümee	68

IV. RITUELLE MASKEN	70
1. Die Rezeption ritueller Masken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	73
2. Die Demontage von Schönheit	76
2.1 Pablo Picasso	76
2.1.1 <i>Les Femmes d'Alger (O. J. 1911)</i>	76
2.2 Hannah Höch	79
2.2.1 <i>Die Süße</i>	80
2.2.2 <i>Fremde Schönheit</i>	81
3. Man Ray	82
3.1 <i>Noire et Blanche</i> – Gesicht und Maske	82
4. Eugene O'Neill	84
4.1 <i>All God's Chillun Got Wings</i>	84
4.2 Die Kongo-Maske als Konfliktverstärker	89
5. Resümee	92
V. DIE MASKE ALS OBJEKT	94
1. Plastik	95
1.1 Vom makellosen Gesicht zur Gesichtsmaske	95
1.1.1 Pablo Gargallo	96
1.1.1.1 Die fixierte Rollenmaske und die Gesichtsmaske als Formtypus	96
2. Stilleben	99
2.1 Zwischen Theater-, Karnevals- und rituellen Masken	101
2.1.1 Emil Nolde	101
2.2 Theatermasken	104
2.2.1 Der Dionysos-Kult und das antike Theater	104
2.2.1.1 Gino Severini	104
2.2.2 Gesichtsmasken des No-Theaters	107
2.2.2.1 Emil Nolde und Hannah Höch	107
2.2.3 Moderne Theatermasken	109
2.2.3.1 Pierre Hodé und Friedrich Ahlers-Hestermann	109
3. Resümee	110
VI. HALBMASKEN	112
1. Die Commedia dell'Arte	112
2. Die maskierten Figuren der Commedia dell'Arte in Kunst und Theater	117
3. Pablo Picasso	120
3.1 Pulcinella und Harlekin – Rollenmaske und Darstellungsmodus	121

4. Gino Severini	122
4.1 Pulcinella, Harlekin und Pierrot	122
5. Heinrich Campendonk	125
5.1 Harlekin und Pierrot	125
6. Max Beckmann	126
6.1 <i>Fastnacht</i> - Anonymisierung als Mittel der Annäherung	126
7. John Arden	128
7.1 <i>The Happy Haven</i>	129
7.2 Das Intrigenspiel	133
8. Resümee	136
VII. SCHMINKMASKEN	138
1. Theater und Zirkus	138
2. Claude Cahun	140
2.1 Die Theaterrollen von Claude Cahun und ihre Selbstporträts	140
3. Luigi Pirandello	145
3.1 <i>Enrico IV</i>	146
3.2 Die Flucht in die Rollenmaske	153
4. Jean Genet	158
4.1 <i>Le Balcon</i>	159
4.2 Überstilisierte Rollenmasken und imaginäres Rollenspiel	167
5. Der Zirkus und der Typus des Clowns	171
5.1 Der Clown in der Kunst	175
5.1.1 Kees van Dongen - <i>Alter Clown</i>	175
5.1.2 Erich Heckel - <i>Drei spanische Clowns – Die Rivals</i>	176
5.1.3 Camille Bombois - <i>Die Clowns Beby, Andref und Vicent</i>	177
5.2 Der Clown in Film und Theater	178
5.2.1 Karl Valentin als Clown	178
5.2.1.1 Die Film- und Theaterfassung <i>Die verhexten Notenständer</i>	180
5.2.1.2 Clowndarstellung und Gesellschaftssatire	181
6. Resümee	184
VIII. KOPFMASKEN	186
1. Zwischen den Künsten: Oskar Schlemmer und Edward Gordon Craig	187
2. Oskar Schlemmer: Raum-, Formen- und Gestentanz	190
2.1 Von der Rollenmaske zur Kunstfigur	193

3. Resümee	194
IX. SCHUTZMASKEN	196
1. Die Gasmaske in Kunst und Theater	196
2. Petrus Alma	198
2.1 <i>Krieg</i> - Die Mechanisierung des Menschen	198
3. Otto Dix	199
3.1 <i>Sturmtruppe geht unter Gas vor</i>	199
4. George Grosz	200
4.1 <i>Christus mit der Gasmaske und Maul halten und weiter dienen</i>	200
5. Reinhard Goering	203
5.1 <i>Seeschlacht</i>	204
5.2 Zwischen Funktionsträger und individuellem Mensch	209
6. Abe Birnbaum	214
6.1 <i>Familienporträt</i> - Die universelle Familie	214
7. Resümee	216
X. SCHLUSSBETRACHTUNG	217
1. Das Phänomen <i>Maske</i> in Kunst und Theater	217
XI. BIBLIOGRAFIE	224
1. Ausstellungskataloge	224
2. Primärliteratur	233
3. Lexika	234
4. Sekundärliteratur	235

Vorwort

*Ce qu'il y a de beau sur la terre,
c'est aux masques que vous le devez.*
Jean Genet. *Le Balcon*, 1956.¹

Masken sind in allen Epochen ubiquitär und ebenso vielseitig in ihren Erscheinungsformen. Entsprechend zahlreich sind die Beispiele aus Kunst und Theater, die die verschiedenen Maskenformen thematisieren, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mein Dank gilt daher meinem Doktorvater Prof. Dr. Thomas Kirchner für seine Hilfe im Umgang mit dieser immensen Materialfülle sowie für sein Betreuen und Unterstützen des äußerst umfangreichen Projekts. Herrn Prof. Dr. Michael Hesse danke ich außerdem für das Erstellen des Zweitgutachtens.

Da es gerade im Bereich des Theaters sehr schwierig war anschauliches Bildmaterial ausfindig zu machen, möchte ich diesbezüglich dem Fotoarchiv des Piccolo Teatro di Milano, Herrn Luigi Ciminaghi und Frau Silvia Colombo für ihre Kooperation und Hilfsbereitschaft danken.

Außerdem gilt mein Dank dem Centro Maschere e Strutture Gestuali (Italien), dem Stadtarchiv Tübingen, der Landesbibliothek Darmstadt, dem Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg und der Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin).

Herrn Prof. Dr. Schaedler danke ich für seine aufschlussreichen Ausführungen hinsichtlich der Bedeutung ritueller Masken.

Für Anregungen und konstruktive Diskussionen danke ich dem Doktorandenkolloquium der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, besonders Dr. Barbara Wagner, Karen Bandlow und Dorothee Becker sowie vielen anderen, die an dieser Stelle nicht erwähnt werden können.

Meinen Korrektoren Jutta Weckmann, Florian Wintgens und Karina Scholl bin ich ebenfalls sehr für ihr gewissenhaftes Arbeiten verbunden. Ferner danke ich allen, die mich in dieser Zeit unterstützt haben.

¹ Genet, Jean. *Le Balcon*. Décines : 1962. S.146.

I. Einleitung

In Kunst und Theater werden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts *Masken* thematisiert und rezipiert. Der Versuch einer geeigneten Beschreibung dessen, was die Maske genau bezeichnet und um welche Maskenform es sich handelt, erweist sich zunächst als schwierig, da der Terminus über ein breitgefächertes Bedeutungsspektrum verfügt.

Ursprünglich wurde der Begriff MASKE für Dämonenköpfe oder Tiergesichter verwendet, denn im Mittelalter symbolisierten verzerrte Fratzen menschliche Triebe, die nach Norbert Borrmann der Maske ihren Namen gaben.² Beispielhaft zu nennen sind die *Masken von Reims* (Konsolköpfe mit verzerrten Physiognomien) oder Bilder von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel dem Älteren (dämonische Fantasiewesen und groteske Figuren).³

Im Laufe der Zeit erweiterte sich das Bedeutungsspektrum des Begriffs, so dass er nach Grimms Wörterbuch als Gesichtsverkleidung oder Verkleidung generell beschrieben wird.⁴ Während die Maske anfangs das materielle Gebilde (Gesichtsschutz vor Witterungseinflüssen) ohne Bezug zum Theater kennzeichnete, kam später die Bedeutung von Verkleidung im Sinne von Karnevals- und Theatermasken hinzu. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff auf die Kleidung bezogen, fernerhin konnte er einen maskierten Menschen bezeichnen (den Maskenträger) und gleichzeitig den Theater-Schauspieler.⁵

Bis heute gilt die Maske als Symbol des Theaters. Sie stattet den Schauspieler mit einer neuen Physiognomie aus, der eine andere Person darstellt (Rollenwechsel). Darauf verweist das lateinische PERSONA (Maske), das zunächst die Schauspielermaske (als künstliche Verhüllung des Gesichts) bezeichnete und später um Rolle erweitert wurde. Auf diese Weise wurde die Maske zu etwas, hinter dem sich die Person oder der Träger verstecken oder ausleben konnte.⁶ Der Begriff PERSONA wird allerdings heute primär in seiner antiken Bedeutung ROLLENMASKE verwendet.⁷

Obschon die Mehrfachbedeutungen des Terminus MASKE in der Forschung bekannt sind, wird keine einheitliche begriffliche Grundlage postuliert, so dass der Begriff für alle Erscheinungsformen der Maske verwendet wird, seien es fratzenhafte Köpfe, Gesichtsmasken

² Borrmann, Norbert. Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln : 1994. S.25ff.

³ Ebd. S.25ff.

⁴ Weihe, Richard. Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München : 2004. S.25ff.

⁵ Ebd. S.25ff. Mit dem Wort SCHAUSPIELERMASKE konkurrierten die gelehrten Begriffe PERSONA, FICTA FACIES und das synonym verwendete LARVE.

⁶ Borrmann : 1994. S.25ff.

⁷ Fuhrmann, Manfred. Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: Marquard, Odo (Hg.). Identität. München : 1979. S.83-106.

oder vollständig Maskierte, um nur einige Beispiele zu nennen.⁸ Darüber hinaus verwenden Stückeschreiber und Künstler den Begriff in den Bezeichnungen ihrer Werke, der dort diese Mehrdeutigkeit impliziert. Daraus resultiert Ungenauigkeit in der Beschreibung dessen, was die MASKE bezeichnet.⁹

Um die verschiedenen Maskenformen voneinander abzugrenzen, unterscheidet die Arbeit in solche, die auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes zurückgehen (die Fratze) und in GESICHTS- sowie ROLLENMASKEN. Im Vordergrund stehen dabei Gesichtsmasken, die zum Tragen konzipiert worden sind und Rollenmasken kennzeichnen oder aufbrechen.

Im engeren Sinne lassen sich Gesichtsmasken als eine Form der Abdeckung beschreiben, die mit Öffnungen für die Augen und den Mund ausgestattet ist. Gesichts-, Helm-, Stülp-, Kopf-, Aufsatz-, Schulter-, Schmink- und Brettmasken werden in Bezug auf die Art des Tragens differenziert, die sich formal von Ganzkörpermasken (Maskenkostümen) unterscheiden. Theater-, Karnevals-, Sport-, Kriegs-, Schutz- und Arbeitsmasken sowie rituelle Masken verweisen auf verschiedene Verwendungszwecke.¹⁰ Berücksichtigt werden davon diejenigen, die primär in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Kunst und Theater in unterschiedlicher Weise dargestellt beziehungsweise verwendet worden sind, nämlich Theater-, Karnevals- und Schutzmasken sowie rituelle Gesichtsmasken. Darüber hinaus werden die Kopfmasken von Oskar Schlemmer miteinbezogen, die er für seinen *Raum-, Formen- und Gestentanz* kreierte. Während im Theater Schmink-, Halb-, antike, moderne und japanische No-Masken verwendet werden, ist im Bereich der Schutzmasken vor allem die Gasmasken hervorzuheben.

Im Gegensatz zur Gesichtsmaske zeigt sich die Rollenmaske in der zur Schau getragenen Miene, Sprechweise, Gestik, Kleidung, Haltung, dem Auftreten und Verhalten.¹¹ Darüber hinaus können bestimmte Erscheinungsformen der Gesichtsmaske als Rollenmerkmal der Rollenmaske erachtet werden. Mit dem Anlegen einer Gesichtsmaske und dem Tragen spezifischer Kleidung erfolgt dann ein Rollenwechsel. Diese äußeren Merkmale bilden nun die entsprechende Rollenmaske, die zur Ausübung einer Rolle im Theater, im öffentlichen Leben oder im Karneval benötigt wird. Entsprechend wären Theater-, Karnevals- und Schutzmasken als Rollenmerkmale

⁸ Weihe : 2004. S.16ff.

⁹ Bereits Eckhard Leuschner und Richard Weihe verweisen darauf, dass Aussagen wie *die Maske bedeutet* oder *die Maske als Symbol für* ins Leere führen und nichtssagend bleiben, während hingegen *der Darsteller erscheint in seiner Rollenmaske* oder *die Gesichtsmaske kennzeichnet eine Rollenmaske* eindeutig sind. Ebd. S.31. Leuschner, Eckhard. *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert.* Frankfurt/Main : 1997. S.22, Anmerkung 22. Weihe : 2004. S.16ff.

¹⁰ Weihe : 2004. S.18.

¹¹ Eisermann, Gottfried. *Rolle und Maske.* Tübingen : 1991. S.163ff, S.170ff.

anzusehen, die Rollenmasken kennzeichnen. Bei rituellen Gesichtsmasken hingegen gilt es zu klären, ob sie überhaupt Rollenmasken aufzeigen können.

Daraus folgt, dass in der Arbeit nicht nur die zahlreichen Erscheinungsformen der Gesichtsmasken den motivischen Ausgangspunkt bilden, die Künstler und Stückeschreiber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts inspirierten, sondern das Verhältnis von Gesichts- und Rollenmaske zum Träger-Individuum in den Vordergrund gerückt wird.

Da sich im Gesicht Individualität am stärksten zeigt, bildet die Gesichtsmaske das wichtigste Verkleidungsmittel. Der vollständige Individualitätswandel erfolgt durch Körperverhüllung mit entsprechender Kleidung, die demzufolge ebenfalls berücksichtigt wird.¹² Individualität wird als Eigenart eines einzelnen Wesens, seine Gesamtausprägung seiner eigentümlichen Eigenschaften (Persönlichkeit) verstanden.¹³ Der Terminus PERSÖNLICHKEIT bezeichnet laut Brockhaus einen einzelnen Menschen, insofern er seine Anlagen zu besonderer Entfaltung und Ausprägung in Form individueller Eigenart, charakterlicher Originalität und sittlicher Identität gebracht hat. Während in der Klassik und im Neuhumanismus die Persönlichkeit das höchste Ziel der Selbstverwirklichung des Menschen war, bezeichnet der Begriff im 20. Jahrhundert die Rolle des Einzelnen in der Gesellschaft sowie seine durch Sozialisation entwickelte persönliche Identität.¹⁴

Die Maske hingegen zielt auf etwas Typisches ab. Der Typus kann als Zusammenfassung wesentlicher Kennzeichen und Eigenschaften aller Mitglieder einer Gruppe von Menschen bezeichnet, der im Einzelfall dieses Kollektiv repräsentieren soll.¹⁵

Obwohl ein reiches Spektrum an Schriften zur Thematik der Maske in den verschiedenen Disziplinen vorliegt, wurde in der kunsthistorischen und interdisziplinären Forschung das Verhältnis von Gesichts- und Rollenmaske vernachlässigt. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass die Gesichtsmaske in erster Linie als konkreter Gegenstand zum Zweck der Maskierung angesehen worden ist.¹⁶ Vor allem interdisziplinäre Arbeiten unterscheiden begrifflich nicht in die unterschiedlichen Maskenformen. Oftmals wird der Terminus aber auch im Bereich der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie für die Rollenmaske verwendet.

Einer der wenigen, der den Begriff MASKE in seinem ganzen Bedeutungsspektrum definierte war Norbert Borrmann (*Kunst und Physiognomik*, 1994). Weitere Anregungen für die

¹² Latacz, Joachim. Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen : 1993. S.35.

¹³ Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.10. 20. Auflage. Leipzig (u.a.): 1997. S.484, S.485.

¹⁴ Brockhaus. Die Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.21. 21. Auflage. Leipzig (u.a.): 2006. S.247.

¹⁵ Weihe, Richard. Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München : 2004. S.229.

theoretische Auseinandersetzung lieferten Richard Weihe (*Die Paradoxie der Maske*, 2004), Siegfried Melchinger (*Das Theater der Tragödie*, 1974), Manfred Fuhrmann (*Persona, ein römischer Rollenbegriff*, 1979), Reinhard Olschanski (*Maske und Person*, 2001), Joachim Latacz (*Einführung in die griechische Tragödie*, 1993) sowie Gottfried Eisermann (*Rolle und Maske*, 1991). Zur Auswahl der Beispiele im Theater trug die Schrift *Masks in Modern Drama* (1984) von Susan Valeria Harris-Smith bei, während für die bildende Kunst die Ausstellungskataloge *Masks – Faces of Culture* (2002) und *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* (1983) sowie Walter Sorells Ausführungen in *The Other Face. The Mask in the Arts* (1973) anzuführen sind. Hinzu kommen Monografien und Aufsätze zu verschiedenen Künstlern und Stückeschreibern.¹⁷

Werden nun Gesichts- und Rollenmasken in Beziehung zu einander gesehen, fungieren Erstere mit Kleidung nicht nur als Rollenmerkmale der Letzteren, sondern verhüllen, anonymisieren und entindividualisieren den Träger. Diese Feststellung leitet zu der These über, dass das Träger-Individuum in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mittels Gesichtsmaske nicht nur negiert, sondern ausschließlich in seiner Rollenmaske präsentiert wird oder die Rollenmaske aufgebrochen wird, wenn sie nicht als spezifisches Rollenmerkmal der Ersteren gilt.

Mit den Gesichtsmasken ist der Aufbau der Arbeit verbunden. Die Beispiele beider Disziplinen werden motivisch den verschiedenen Gesichtsmaskenformen zugeordnet, wie Karnevals- und Fastnachtmasken, rituelle Masken, Halb-, Schmink-, Kopf- sowie Schutzmasken, die mit einem Kostüm, Gewand oder einer Uniform getragen werden. Jedoch können Gesichtsmasken auch als Objekt erscheinen, was verschiedene Beispiele aus dem Bereich der Stillleben und Plastik dokumentieren.

Einführend gilt es jedoch zunächst zu klären, welche Gesichtsmasken als Rollenmerkmale angesehen werden können und wie sie mit dem Kennzeichen Kleidung einhergehen, denn von der Zusammenstellung der Rollenmerkmale hängt die eindeutig identifizierbare Rollenmaske ab.

¹⁶ Sorell, Walter. *The Other Face. The Mask in the Arts*. Indianapolis (u.a.): 1973.

¹⁷ Weihe, Richard. *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München : 2004. Melchinger, Siegfried. *Das Theater der Tragödie*. München : 1974. Fuhrmann, Manfred. *Persona, ein römischer Rollenbegriff*. In: Marquard, Odo (Hg.). *Identität*. München : 1979. S.83-106. Olschanski, Reinhard. *Maske und Person*. Tübingen : 2001. Latacz, Joachim. *Einführung in die griechische Tragödie*. Bormann, Norbert. *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. Köln : 1994. Göttingen : 1993. Eisermann, Gottfried. *Rolle und Maske*. Tübingen : 1991. Harris-Smith, Susan Valeria. *Masks in Modern Drama*. Berkeley (u.a.) : 1984. Ausstellungskatalog *Masks – Faces of Culture*. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 4. Mai bis 3. Juli 1983. Recklinghausen : 1983. Sorell, Walter. *The Other Face. The Mask in the Arts*. Indianapolis (u.a.): 1973.

Anschließend lassen sich eindeutige Aussagen über die Rezeption von Gesichtsmasken in Kunst und Theater und ihre Auswirkung auf die Rollenmaske und den Träger treffen.

Da Künstler und Stückeschreiber oftmals in unterschiedlicher Weise Gesichtsmasken rezipiert haben, ergibt sich die übergreifende Frage, wie sich dies formal und inhaltlich auf die Werke und Stücke ausübt. Da Gesichtsmasken auch als Objekte präsentiert werden können, drängt sich die Frage auf, ob sie lediglich als dekorativer Gegenstand fungieren und inwieweit ihr Bezug zu Rollenmasken erkennbar ist. Müssen Gesichtsmasken zwangsläufig eine Rollenmaske aufzeigen oder können sie diese auch demontieren?

Dieser Fragenkomplex begleitet die aus beiden Disziplinen ausgewählten Beispiele. Bevor jedoch die Rezeption unterschiedlicher Gesichtsmaskenformen in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutiert wird, werden sie einleitend in ihrem spezifischen Umfeld betrachtet.

Im Bereich der Karnevals- und Fastnachtmasken zeigen Beispiele von James Ensor, Felix Labisse und der Pantomime *Masques Ostendais* (1934) von Michel de Ghelderode, wie bestimmte Fastnachtmasken verwendet werden. Jedoch erscheint die *Maske* nicht nur in Form von Gesichtsmaskierungen, sondern auch im Text beziehungsweise in Bildtiteln als Begriff. Daher stellt sich die Frage, was der Terminus MASKE bezeichnet und in welcher Art und Weise er verwendet wird. Da sich alle drei Künstler auf den Karneval von Ostende und dessen Maskierte beziehen, gilt es außerdem zu erörtern, inwieweit sie sich gegenseitig beeinflusst oder zur Aufnahme des Maskenthemas inspiriert haben.

Im Gegensatz zu Fastnachtmasken werden rituelle Masken nicht nur zu einer bestimmten Jahreszeit getragen, sondern in Zusammenhang mit bestimmten Anlässen, die im Ritus verankert sind. Hervorzuheben ist dabei, dass sie weder einen menschlichen noch tierischen Ausdruck, wie Fastnachts- oder Theatermasken, fixieren und mit dem Anlegen einer rituellen Maske kein Rollenwechsel stattfindet. Sie kennzeichnet folglich keine Rollenmaske.¹⁸ Gemeinhin können rituelle Masken nach der Art des Tragens unterschieden werden, von Aufsatz-, Kopf-, Helm- über Stülp- bis hin zu Gesichtsmasken.

Im Vordergrund der Untersuchungen stehen allerdings Letztere, da sie vorwiegend von beiden Disziplinen thematisiert worden sind. Es gilt nun aufzuzeigen, wie Künstler und Stückeschreiber rituelle Gesichtsmasken in ihre Werke transformiert haben und welche Auswirkung für den Träger und dessen Rollenmaske daraus resultiert. In der Kunst konzentrierte sich die Forschung größtenteils auf formale Gestaltungsprinzipien der Künstler. Zu diesem Zweck

wurden rituelle Gesichtsmasken mit modernen Kunstwerken verglichen, um Ähnlichkeiten mit vermeintlichen rituellen Vorbildern und formale Gestaltungsprobleme aufzuzeigen. In welcher Hinsicht diese Vorgehensweise akzeptiert oder abgelehnt werden sollte, zeigen die Ausführungen. Damit geht die Fragestellung einher, ob das Übertragen von eventuellen Bedeutungen ritueller Gesichtsmasken auf ein modernes Bild legitim ist, und inwiefern dieses Vorgehen zur Bedeutungserklärung des Bildes beitragen könnte wie im Fall von Pablo Picasso, Man Ray oder Hannah Höch. Ob die Stückeschreiber ähnliche Intentionen wie die Künstler der Moderne im Verwenden von rituellen Masken verfolgt haben, zeigt beispielhaft das Stück *All God's Chillun Got Wings* (1923) von Eugene O'Neill.

Gesichtsmasken müssen jedoch nicht immer getragen werden. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheinen sie besonders in den Kunstgattungen Stilleben und Plastik, dort allerdings als Objekt ohne Träger. Hier wird hinterfragt, inwieweit sich ihre Integration in einen bildlichen Kontext ohne den dahinter zu vermutenden Träger noch in die Kategorie Rollenmaske einordnen lässt, oder ob hier eine Reduktion auf den haptischen und dekorativen Gegenstand gemeint ist. Vor allem im Bereich der Stilleben sind einige Werke nur kurz kommentiert worden, wie Emil Noldes Bild *Dahlien und Masken* (1930) sowie Hannah Höchs Bild *Ansichtssache* (1930), in denen No-Masken dargestellt sind. Ähnliches ist für Gino Severinis Stilleben mit antiken Gesichtsmasken zu konstatieren, die mit dem Dionysos-Kult in Verbindung zu bringen sind, was die Forschung bisher nicht berücksichtigte. Überdies besteht Klärungsbedarf im Bereich der Stilleben, da möglicherweise Gesichtsmasken als „Novum“ Einzug in diese Kunstgattung erhalten haben. Während dort bevorzugt antike, moderne und No-Theatermasken dargestellt werden, bezieht sich Pablo Gargallo mit seinen nicht zum Tragen konzipierten Gesichtsmasken auf das Gesicht von Filmschauspielerinnen oder Modells, insbesondere auf Fixpunkte des Gesichts, die vom Publikum wiedererkannt wurden. Ob die Gesichtsmaske als Bild des Idols (der Schauspielerin) fungiert und ausschließlich Rückschlüsse auf ihre Rollenmaske oder vielleicht doch auf ihre Persönlichkeit zulässt, gilt es anhand prägnanter Beispiele zu diskutieren.

Halbmasken werden mit den komischen Figuren der Commedia dell'Arte assoziiert, da sie als Stellvertreter einer kompletten dramatischen Figur angesehen werden können, welche die Eigenschaften der Maskierten kennzeichnen, folglich ein festgelegtes Verhaltensmuster vorgeben, dem sich der Träger unterzuordnen hat.¹⁹ Inwieweit in formaler Hinsicht noch eindeutige Bezüge zu diesen Figuren und deren Halbmasken in beiden Disziplinen erkennbar sind, ob ihnen noch die

¹⁸ Schaedler : 1999. S.28ff.

¹⁹ Weihe : 2004. S.217ff.

zuvor beschriebene Funktion zukommt und welche Konsequenz daraus folgt, wenn die Künstler nicht mehr die Figur kennzeichnenden Merkmale wiedergeben, verdeutlichen Beispiele von Pablo Picasso, Max Beckmann, Gino Severini und Heinrich Campendonk, aus dem Bereich des Theaters wird John Ardens Stück *The Happy Haven* (1960) exemplarisch herangezogen.

Eine weitere Erscheinungsform der Gesichtsmaske, die Schminke, ist nicht nur im Bereich des Theaters, sondern auch im Zirkus, im Film und in der Mode anzusiedeln. Hier gilt es aufzuzeigen, inwieweit sie Rollenmasken in primärer oder sekundärer Weise kennzeichnen können beziehungsweise mit Kleidung einhergehen. Beispielhaft anzuführen sind Jean Genets *Le Balcon* (1956) und Luigi Pirandellos *Enrico IV* (1922). Ob Schminke eine die Rollenmaske indizierende oder vornehmlich eine karikierende Funktion zukommt, wird anhand der genannten Stücke besprochen.

Für die bildende Kunst kann die Künstlerin Claude Cahun angeführt werden, die sich in ihren Selbstporträts mit unterschiedlichen Gesichtsmaskierungen präsentiert, unter anderem auch mit Schminken. Interessanterweise können diese Selbstporträts mit ihrer Theatertätigkeit in Verbindung gebracht werden, da die Künstlerin einige ihrer Theater-Rollenmasken in die Selbstporträtserie integrierte. Dort gilt es zu hinterfragen, wie sich das Isolieren einer Theater-Rollenmaske aus dem Theaterzusammenhang auswirkt, wenn diese wiederum für Selbstporträts der Künstlerin verwendet werden. Monografische Abhandlungen zu Claude Cahun fallen primär in den Bereich der Gender Studies, während der Einfluss des Theaters auf ihr Werk oftmals nur peripher erwähnt wird.

Darüber hinaus sind für den Bereich der Schminken Clowndarstellungen anzuführen. Schminke zeigt dort einen bestimmten Typus an, der durch die Kleidung untermauert wird wie bei Erich Heckel, Camille Bombois und Kees van Dongen. Bis zu welchem Grad die Clowns in den Artistenporträts auf ihre Rollenmasken reduziert worden sind und ob unter Umständen eine Form der Kritik geäußert wird, erörtern die genannten Beispiele. Des Weiteren wird die Theater- und Filmfassung *Die verhexten Notenständer* (1922) von Karl Valentin und Liesl Karlstadt in die Untersuchungen integriert, in der beide als Musicalclowns auftreten. Inwieweit die Rollenmaske des Clowns zu sozialsatirischen Zwecken verwendet wird, zeigt die Diskussion.

Im Gegensatz zu den zuvor genannten Gesichtsmasken, die in Kunst und Theater rezipiert werden, sind Oskar Schlemmers Kopfmasken Eigenkreationen, die er für den *Raum-, Formen- und Gestanz* (1926) entworfen hat. Wie sich anhand der Tänze die Synthese von Kunst und Theater vollzieht, welche Stellung Edward Gordon Craigs Theaterreform einnimmt und inwiefern die Kopfmasken noch als Rollenmerkmal einer Rollenmaske fungieren, zeigen die Ausführungen.

Der letzte Interpretationsteil der Arbeit beschäftigt sich mit einer Gesichtsmaskenform, die sich von den zuvor genannten durch ihre Funktion als Schutzmaskierung bestimmter Berufsgruppen unterscheidet. Gemeint ist die Gasmaske, die in Zusammenhang mit neuen Waffentechnologien des Ersten Weltkriegs entwickelt wurde. Anhand der Beispiele gilt es zu erörtern, welche Rolle diese schützende Funktion überhaupt noch spielt oder ob eine negative Umwertung stattgefunden hat, nach der die Gasmaske zu einer satirischen Schutzmaske geworden ist, wie zum Beispiel bei George Grosz, Otto Dix, Petrus Alma und Reinhard Goerings *Seeschlacht* (1917). Da Gasmasken auch von der Bevölkerung zum passiven Schutz getragen werden, wird an Abe Birnbaums *Familienporträt* (1938) exemplarisch aufgezeigt, wie sich Gasmasken innerhalb eines Familienporträts auf die Rollenzuschreibungen auswirken.

Da in beiden Disziplinen eine immense Beispielfielfalt existiert, gelten folgende Eingrenzungskriterien: Um eine motivische Gegenüberstellung zu ermöglichen, muss zunächst eine Gesichtsmaske in den Werken deutlich erkennbar sein, in den Stücken muss sie eindeutig beschrieben beziehungsweise ihre Erscheinungsform benannt werden. Dies besagt, dass der Bezug zu rituellen Masken, Karnevals-, Theater- und Schutzmasken (Gasmasken) in den ausgewählten Beispielen ersichtlich sein muss. Darüber hinaus werden Kopfmasken mit einbezogen, die nicht nur das Gesicht, sondern den ganzen Kopf verhüllen. Allerdings müssen sie, um Bezüge zu Rollenmasken herstellen zu können, zumindest schematisch eingezeichnete Gesichtsmerkmale aufweisen, wenn das Kostüm nicht als primäres Rollenmerkmal dient.

Das Rezipieren dieser Gesichtsmasken ist unter anderem an bestimmte Ereignisse gebunden, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattfanden. Rituelle Plastik zum Beispiel wurde mit ihrer Entdeckung und den ersten Forschungsansätzen (Carl Einstein) um die Jahrhundertwende für die Öffentlichkeit in Museen und auf Flohmärkten zugänglich. Andere Gesichtsmaskenformen, wie Gasmasken zum Beispiel, kamen erst mit dem Ersten Weltkrieg auf und wurden in diesem Zusammenhang auch von den Künsten aufgegriffen. Überdies erwiesen sich aber auch andere Gesichtsmaskenformen als inspirierend, wie Karnevalsmasken, die bei James Sidney Ensor leitmotivisch erscheinen und auf einer langen Karnevalstradition seiner flämischen Heimat basieren.

Aus dem Bereich der Theatermasken hingegen wurden vor dem 20. Jahrhundert häufig antike Gesichtsmasken dargestellt, dann aber in Zusammenhang mit bacchischen Themen (16. bis

18. Jahrhundert) oder in Zusammenhang mit Thalia und Melpomene, den Theatermusen.²⁰ Antike Gesichtsmasken erscheinen in der Moderne vorwiegend in Stilleben, jedoch werden auch andere Theaterformen thematisiert wie No-Masken oder moderne Theatermasken.

Nicht in die Untersuchungen integriert werden Glattlarven, die in Zusammenhang mit Lug, Betrug und Täuschung stehen, da keine Beispiele gefunden wurden, die diese Tragmasken, weder im Theater noch in der Kunst der Moderne, rezipieren.²¹

Sicherlich werden ab den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts nach wie vor noch bestimmte Erscheinungsformen der Gesichtsmaske thematisiert, allerdings fällt auf, dass Fastnachtmasken sowie rituelle Masken von beiden Disziplinen nicht mehr oder selten dargestellt beziehungsweise verwendet werden. Im Gegenzug werden Halloweenmasken von amerikanischen Künstlern (Ralph Eugene Meatyard und Diane Arbus) aufgegriffen.²²

Zu einem der traditionellen Maskentypen, auf den auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerne zurückgegriffen wird, zählt der Typus des Clowns. In Bruce Naumans Installation *Clown Torture* (1987) treten vier klassische Clowns auf und Fotografien von Cindy Sherman zeigen die Künstlerin als Clown maskiert. Jedoch wird in beiden Beispielen nur scheinbar die Tradition zitiert. Während bei Nauman der Zuschauer irritiert wird, da Rollenbild und Rollenverhalten nicht korrespondieren, kontrastiert bei Sherman die Clown-Figur in sich, da Schminke und Kostümierung nicht mehr den tradierten Clowntypus aufzeigen, der mit bestimmten Verhaltensweisen assoziiert wird.²³

Obwohl im Bereich der Schutzmaskierungen neue Gesichtsmaskenformen hinzugekommen sind, existieren in der bildenden Kunst und im Theater bis in die 70er-Jahre nur vereinzelt Werke, die Sport-, Arbeits- und Schutzmasken thematisieren. Es handelt sich dabei um Einzelbeispiele, die nicht belegen, dass die Tendenzen der Avantgarde in der zweiten Hälfte fortgesetzt werden.²⁴

²⁰ Leuschner : 1997. S.22ff.

²¹ Hamann-MacLean, Richard und Schüssler, Ise. Die Kathedrale von Reims. Teil II. Bd.5: Die Skulpturen. Stuttgart : 1996. Sauerländer, Willibald. Cathedrals and Sculpture. Bd.2. London : 2000.

²² Für das Theater kann zum Beispiel Leonard Melfis Stück *Halloween* angeführt werden. Harris-Smith : 1984. S.81ff. In Ralph Eugene Meatyards fotografischem Werk erscheinen Halloweenmasken leitmotivisch. Es fällt auf, dass insbesondere Kinder verzerrte Hexenmasken mit deformierten Gesichtszügen. Sie kennzeichnen damit nicht das Dämonische, sondern das Alter. Ausstellungskatalog Ralph Eugene Meatyard. An American Visionary. Hg. Barbara Tannenbaum. Akron Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, 6. September bis 10. November 1991. New York : 1991.

²³ Ausstellungskatalog Cindy Sherman. Clowns. Hg. Veit Gömer. Kestnergesellschaft Hannover, 24. September bis 7. November 2004. München : 2004.

²⁴ Für den Bereich der Schutz- und Sportmasken können Künstler wie Christa und Karlheinz Biederbick (die Plastik eines Hockeyspielers), Harald Duwe (*Schweißer bei BMW* von 1975), Dietmar Ullrich (Plastik eines maskierten Torhüters mit Titel *American Football*) oder Klaus Staack (*Ordnung* von 1970) exemplarisch genannt werden. Ausstellungskatalog Wer zeigt sein wahres Gesicht? Recklinghausen : 1983. Abb.165, Abb.253, Abb.183.

Darüber hinaus fällt auf, dass neue Maskenformen kreiert worden sind, wie Rebecca Horns *Bleistiftmaske* (1972, Abb.81-81a), die aktiv wird. Dies verweist darauf, dass sich das Bedeutungsspektrum des Begriffs MASKE nach der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweitert hat und der Terminus neue Maskenformen bezeichnet, die weder in den Kontext der Rollenmaske eingeordnet noch in Zusammenhang mit anderen Gesichtsmasken gebracht werden können, da sie keine menschlichen oder tierischen Physiognomien fixieren.

Das Phänomen *Maske* äußert sich in vielfältiger Weise in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine Gegenüberstellung der Beispiele aus beiden Disziplinen veranschaulicht die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Thematisieren von Gesichts- und Rollenmasken.

Anhand ausgewählter Werke wird aufgezeigt, wie Gesichtsmasken rezipiert worden sind, wie sich ihr Einfluss auf die formale Gestaltung und inhaltliche Aussage eines Kunstwerks beziehungsweise Theaterstücks auswirkt und wie sich das Verhältnis von Gesichts- und Rollenmaske zum Träger äußert. Außerdem wird verdeutlicht, inwieweit sich Künstler und Stückeschreiber gegenseitig beeinflusst haben und welche Rolle traditionelle Theaterformen mit ihren verschiedenen Maskierungen in der Moderne spielen. Um jedoch die Beispiele umfassend analysieren zu können, sind zunächst einige theoretische Ausführungen zu den Begriffen MASKE, ROLLENMASKE und GESICHTSMASKE notwendig, um ihre Bedeutung in den Beispielen eingehender erörtern zu können.

II. Einführung in den theoretischen Diskurs der Maske

1. Begriffs- und Klassifikationsprobleme

Bereits in der Einleitung wurde darauf verwiesen, dass das Wort MASKE über ein enormes Bedeutungsspektrum verfügt und auch entsprechend vielseitig in den unterschiedlichen Disziplinen verwendet wird. Deutlich wird die Polyvalenz des Begriffs, wenn das Augenmerk auf die verschiedenen Maskenformen gerichtet wird, die der Terminus umfasst.

1.1 Das Wort MASKE als polyvalenter Begriff

Mit dem Begriff MASKEN werden oftmals solche assoziiert, die zum Rollenwechsel benötigt werden wie zum Beispiel Fastnachts- oder Theatermasken. Gerade dämonische Fastnachtmaskierungen sind älter als die Ursprünge der Fastnacht selbst²⁵, denn im Mittelalter wurden Dämonenköpfe, Fratzen oder Tiergesichter als „Masken“ bezeichnet. Die mittelalterliche „Maske“ (arabisch MASHARA – Possenreißer) erhielt daher ihren Namen durch ihr fratzenhaftes Aussehen. Auf die Verbindung von Maske und Fratze verweist überdies der französische Begriff MASCARON.²⁶

Im Mittelalter findet man außerdem oftmals die Gegenüberstellung von Schön (positiv besetzt) und Hässlich (negativ besetzt). Damit ging die Vorstellung einher, dass das, was an einem Menschen besonders auffiel, da es ungewöhnlich war, in Beziehung zu seinem Charakter stehen musste und aus diesem Grund schlecht bewertet wurde, denn im Hässlichen steckte das Dämonische, das als bedrohlich und allgegenwärtig empfunden wurde.²⁷

Beispielhaft zu erwähnen sind die Maskenköpfe der Kathedrale von Reims, die nicht als Tragmasken konzipiert worden sind. Im Vordergrund steht die Vielfalt der Physiognomien, die von Zorn, Qual, Häme, Belustigung bis zu Spott und Nachdenklichkeit reichen. Borrmann beschreibt die Masken als ein Pandämonium grotesker Fratzen, das zudem die Verbindung von

²⁵ Mezger, Werner. Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage. In: Schäfer, Alfred und Michael Wimmer (Hg.). Masken und Maskierungen. Opladen : 2000. S.218ff.

²⁶ In der Renaissance und im Barock wurden Fratzen auf Schlusssteinen und Konsolen, als Gefäßausguß und Henkelansatz, auf Schilden, in Kapitellen und Füllungen, auf Stuhllehnen und geschnitztem Mobiliar verwendet. Meyer, Franz Sales (Hg.). Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik. 12. Auflage. München : 1983. S.109. Borrmann : 1994. S.25ff.

²⁷ Borrmann : 1994. S.38.

Mensch und Tier verdeutlicht. Sie unterscheiden sich darin, dass das Tier laut Bibel des Geistes nicht mächtig ist.²⁸ Entsprechend wird überall dort auf Tiersymbolik zurückgegriffen, wo die christliche Kunst den Satan darstellen will. Besonders die Spätgotik zeigt die Lust am Asymmetrischen. Aber auch die sieben Todsünden (Neid, Zorn, Völlerei, Herzenskälte, Hochmut, Geiz und Wollust) boten hinsichtlich unterschiedlicher Physiognomien viele Anregungen, was Bilder der Künstler Hieronimus Bosch und Pieter Brueghel der Ältere dokumentieren.²⁹ Die grotesken Gesichter der Dargestellten zeichnen sich durch eine starke Deformierung und Verfremdung der menschlichen Gesichtszüge aus, die in der Maske zitiert werden.³⁰ Überdies können Künstler wie Francisco José Goya (*Los Caprichos*) und Honore Daumier angeführt werden, die Tiermasken (Tierköpfe) in ihrem Werk verwendet haben. Der Begriff MASKE bezieht sich folglich in dieser Verwendung auf seine ursprüngliche Bedeutung.

Die Gestaltung von masken- und fratzenhaften Gesichtszügen ist sicherlich nicht nur im Mittelalter, sondern auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts anzutreffen. In einigen Bildern Karl Hofers sind oftmals Köpfe maskenhaft gestaltet (zum Beispiel *Böse Masken*, 1934 oder *Zwei Maskenköpfe*, 1953³¹), zu deren Kennzeichen derbe Gesichtszüge gehören. Hofer assoziiert also „hässliche“ Gesichtszüge mit etwas Schlechtem oder Bösem. Dies erinnert an Lavaters Theorie, die besagt, dass ein schönes Gesicht auf die Tugend und ein hässliches auf schlechte Eigenschaften verweist, das Äußere folglich auf das Innere.³²

Ähnlich verhält es sich in der Verwendung von „Tiermasken“, man denke nur an Beispiele aus dem Dadaismus von John Heartfield, wie die Fotomontagen *Der friedfertige Raubfisch* (1937) oder *Zum Krisen-Parteitag der SPD* (1931) wird deutlich, dass ein bestimmtes Tier mit einer bestimmten Eigenschaft assoziiert und damit auf den zu Kritisierenden übertragen wird.

Im Theater werden ebenfalls Tiermasken verwendet, unter anderem in Zusammenhang mit Krieg. In Heiner Müllers Stück *Sloughter* (1976) werden in fünf kurzen Szenen Soldaten mit Wildschweinmasken dargestellt, die die Gesellschaft in den Jahren 1934 bis 1945 als Schlachthaus zeigen.³³ Diese Schlachttiermetapher findet sich darüber hinaus auch in Reinhard

²⁸ Borrmann : 1994. S.39.

²⁹ Ebd. S.39.

³⁰ Lucie-Smith : 1981. S.27, Abb.30 und Abb.31. Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York : 1981. Abb.8-Abb.16.

³¹ Die Abbildungen befinden sich im Ausstellungskatalog Karl Hofer. Ausstellung des Kreises Unna. Unna : 1991. S.18. Ausstellungskatalog Karl Hofer. Sammlung Rolf Deyhle. Bd.3. Schleswig : 1996. S.74.

³² Borrmann : 1994. S.25.

³³ Tiermasken erscheinen außerdem in Zusammenhang mit gesellschaftlicher Problematik bei Elmer Rice (*The Subway*, 1928) oder bei W. H. Auden (*The Dog beneath the Skin*, 1935). Harris-Smith : 1984. S.20. Ein zentrales Stück bei den *International Dada Fair* (1920) war die Puppe eines deutschen Offiziers, die von einem Geländer herabhing und mit einer Schweinsmaske maskiert war. Sorell : 1973. S.178.

Goerings Stück *Seeschlacht* (1917) in den sich wiederholenden Worten der Matrosen, dass sie wie Schweine gemetzt würden. Borrmann zählt damit die Karikatur zu den Formen der Maske.³⁴

Bis heute gilt die Maske, genauer gesagt die Gesichtsmaske, als das Symbol des Theaters schlechthin. Der Begriff an sich spricht jedoch nicht nur die Verhüllung des Gesichts (die Gesichtsmaske) an, sondern auch die Rollenmaske, da das Wort in den verschiedenen Sprachen um Rolle erweitert wurde. Es wird vermutet, dass das deutsche Wort MASKE im 17. Jahrhundert vom französischen MASQUE abgeleitet wurde, das wiederum im 16. Jahrhundert dem italienischen MASCHERA entlehnt wurde. Letzteres stammt vom arabischen MASHARA ab, das über sizilianische Araber ins Italienische gelangte und von dort aus in die europäischen Sprachen. Zunächst wurde das Wort als Gegenstand des Spotts verwendet, später für einen maskierten Menschen oder Maskerade benutzt.³⁵

Nach den Sansoni Wörterbüchern werden für das italienische Wort MASCHERA die Bedeutungen (Gesichts-) Maske, Larve, travestimento (Verkleidung), persona mascherata (maskierte Person) sowie MASCHERA als Begriff für die Figuren der Commedia dell'Arte angeführt.³⁶ Die Vielfältigkeit der Bedeutung des Wortes findet sich in ähnlicher Weise auch in den anderen Sprachen wie zum Beispiel beim spanischen MÁSCARA oder beim englischen MASK.³⁷ Das deutsche Wort MASKE definiert Grimm in seinem Wörterbuch als Gesichtsverkleidung und Verkleidung überhaupt. Später kam die Bedeutung im Sinne von Theater- und Karnevalsmasken hinzu, allerdings wurde das Wort Schauspielermaske mit LARVE synonym verwendet, das mit den lateinischen Begriffen PERSONA und FICTA FACIES konkurrierte.³⁸ Heute umfasst das Bedeutungsspektrum der MASKE im Wörterbuch nicht nur Gesichts-, Aufsatz-, Stülp-, Schulter-, Tier-, Karnevals- und Theatermasken, sondern auch Schutzmasken (Fecht- und Gasmasken) und kosmetische Creme, die auf das Gesicht aufgetragen wird.³⁹

Im Theater erfolgt durch das Tragen von Gesichtsmasken ein Rollenwechsel. Der Träger kann sich in eine andere Person „verwandeln“. Borrmann beschreibt den heutigen Schauspieler

³⁴ Im Laufe der Zeit wurden vermehrt menschliche Züge in die Maske eingebracht. Sie wurde zudem in der Ahnenkult verwendet, der an die Verstorbenen erinnern sollte. Auf diese Weise wurde der Weg für das Porträt geebnet. Borrmann : 1994. S.25-26.

³⁵ Weihe : 2004. S.26ff, S.52ff.

³⁶ I Dizionari Sansoni. Sansoni Wörterbücher. Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch. 8. Auflage. Florenz : 1987. S.417.

³⁷ 1527 taucht das Wort erstmals im Englischen auf. Weihe : 2004. S.52.

³⁸ Weihe : 2004. S.25-26.

³⁹ Brockhaus Enzyklopädie. Bd.12. 17. Auflage. Wiesbaden : 1971. S.220ff. Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.18. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.470ff. Meyers Neues Lexikon. Bd.9. 2. Auflage. Leipzig : 1974. S.185.

als einen Abkömmling des archaischen Maskenträgers, denn in der Antike galt die Maske als Garant für die „Verwandlung“, während heute hingegen oftmals mit Gestik und Mimik dem Zuschauer eine andere „Person“ vorgespielt wird.⁴⁰

Die Brockhaus Enzyklopädie definiert PERSON zunächst in ihrer ursprünglichen Bedeutung als (Gesichts-) Maske (lateinisch PERSONA) beziehungsweise die durch diese Maske dargestellte Rolle.⁴¹ PERSONA bezeichnete zunächst die Gesichtsverhüllung, wurde dann auch für maskierte Menschen benutzt und schließlich metonymisch um die Rolle des Theaters und des öffentlichen Lebens erweitert⁴², so dass der Begriff im Sinne von ROLLENMASKE verwendet wurde, der sich in erster Linie in seiner späteren Verwendung durchsetzte. Diese Bedeutungserweiterung um Rolle erfolgte gleichfalls beim griechischen Wort PROSOPON. Es wurde für das Gesicht und die Maske verwendet, da die Griechen nicht zwischen natürlichem und künstlichem Gesicht unterschieden haben. Für den Zeitraum der Vorstellung war die Maske (Verhüllung des Gesichts) das Gesicht des Darstellers.⁴³ Aus diesem Grund war die Künstlichkeit nicht relevant, da die Griechen beides als prosopische Einheit ansahen, während heute mit dem Gesicht Individualität und mit der Gesichtsmaske ein Typus assoziiert wird.⁴⁴ Dieser kann wiederum als Konstrukt aufgefasst werden, das eine Art Zusammenfassung wesentlicher Merkmale und Eigenschaften aller Angehörigen einer bestimmten Gruppe von Menschen bezeichnet. Im Einzelfall soll er dieses Kollektiv repräsentieren. Selbst bei den Figuren der Commedia dell'Arte, die namentlich benannt werden, handelt es sich nicht um individuelle Wesen, sondern um stehende Figuren. Der Name dient daher als Typenbezeichnung.⁴⁵

Darüber hinaus spricht das Wort MASKE Verkleidung generell an. Überdies wird unter dem Ausdruck *die Maske des Schauspielers* das Gestalten des Gesichts mit Schminke, Bart und Perücke im Sinne seiner Rolle verstanden. Der Terminus MASKE wird im Deutschen ebenfalls für die Figuren der Commedia dell'Arte verwendet⁴⁶, also folglich nicht nur für die verschiedenen Erscheinungsformen von Gesichtsmasken. Er ist dort allerdings im Sinne von Rollenmaske zu verstehen, da es sich um Figuren handelt, die Halbmasken tragen. In der Gesichtsmaske ist das Typische der Gestalt verankert, die als Stellvertreter einer kompletten dramatischen Figur mit

⁴⁰ Bonmann : 1994. S.12ff.

⁴¹ Außerdem wird PERSON für ein Individuum (Persönlichkeit) verwendet. Brockhaus. Die Enzyklopädie. Bd.29. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.2894. Weihe verweist in seiner Schrift bereits auf die Beziehung von PERSON und PERSONA. Weihe : 2004. S.29ff.

⁴² Weihe : 2004. S.27ff.

⁴³ Ebd. S.27ff.

⁴⁴ Ebd. S.34ff.

⁴⁵ Ebd. S.229.

⁴⁶ Brockhaus Enzyklopädie. Bd.12. 17. Auflage. Wiesbaden : 1971. S.222.

ihren gestischen und sprachlichen Besonderheiten gilt.⁴⁷ Entsprechend zeigt die Gesichtsmaske die Rollenmaske auf. Oftmals wird der Begriff MASKE auch nur für eine Form der ROLLENMASKE verwendet, die durch Kleidung aufgezeigt wird. Zu verweisen wäre auf Porträts von Rembrandt oder Gerrit Duo.⁴⁸

Der Terminus MASKE umfasst nun verschiedene Maskenformen. Je nachdem in welchem Kontext er gebraucht wird, ist es schwierig zu ermitteln, welche Erscheinungsform der Maske er anspricht, denn oftmals wird nur der Terminus MASKE für unterschiedliche Phänomene verwendet, besonders im Text oder in Bildtiteln. Um eindeutig beschreiben zu können, was die Maske bezeichnet, wird in den folgenden Kapiteln in Gesichts- und Rollenmaske unterschieden. Doch zuvor gehen die sich anschließenden Kapitel auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen künstlicher Gesichtsverhüllungen und ihr Verhältnis zur Rollenmaske ein.

⁴⁷ Weihe : 2004. S.223.

⁴⁸ Boehm, Gottfried. Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München : 1985. Vgl. Kapitel II,3 der vorliegenden Arbeit.

2. Gesichtsmasken

Gesichtsmasken zählen zu jenen Masken, die hinsichtlich der Art des Tragens unterschieden werden, nämlich in Vorhalte-, Stülp-, Helm-, Aufsatz- und Schultermasken. Im Vordergrund der Arbeit stehen allerdings Gesichtsmasken, die gemeinhin als konkreter Gegenstand das Gesicht verdecken beziehungsweise auch den ganzen Kopf umschließen können (Kopfmasken).⁴⁹ Beispielhaft anzuführen sind rituelle Masken, Theater-, Karnevals-, Schutz- und Kopfmasken. Theatermasken können in Schmink-, Halb- und starre Gesichtsmasken differenziert werden. Zu ihnen zählen außerdem moderne Theatermasken sowie die des japanischen No- und die des antiken Theaters. Darüber hinaus gibt es Ganzkörpermasken, die den ganzen Körper ver mummen.

Die unterschiedlichen Erscheinungsformen können aus Leder, Holz, Farbe, Rinde, Tuch, Metall oder anderen Materialien bestehen. Abhängig von der Verwendung verfügen Gesichts- und Kopfmasken zumindest über Öffnungen für die Augen, je nach Gebrauch auch über eine für den Mund.⁵⁰

Im Vergleich zum natürlichen Gesicht kann die Gesichtsmaske als künstlich erzeugtes Mittel verstanden werden, das die gewöhnlichen Umweltbeziehungen des Menschen bewusst verrändert, so dass die Gesichtsmaske immer die Charakteristika der beabsichtigten Form der natürlichen menschlichen Erscheinung beinhaltet. Der funktionale Charakter von (Gesichts-) Masken basiert auf der beabsichtigten Veränderung maßgebender, begrifflicher anatomischer Formen.⁵¹

Unabhängig von der Erscheinungsform der Gesichtsmaskierung, ist ihnen eines gemeinsam, sie verdecken die individuellen Gesichtszüge des Trägers und lassen ihn als jemand anderen erscheinen. Auf diese Weise werden diejenigen, die maskiert sind, zu einem Maskenträger, angefangen vom rituellen Tänzer bis hin zum maskierten Schauspieler oder Karnevalsteilnehmer.⁵² Der Unterschied liegt darin, dass Letztere einen Rollenwechsel

⁴⁹ Weihe : 2004. S.18ff.

⁵⁰ Ebd. S.18.

⁵¹ Die Ambivalenz von Maskenzeichen wird im Deformieren der natürlichen Gesichtszüge begründet. Die Gesichtsmaske reproduziert die Züge des menschlichen Gesichts und gleichzeitig verweist sie darauf, dass das ursprüngliche Gesicht als ein anderes aufzufassen ist. Eschbach bezeichnet dies als Gesicht und Anti-Gesicht. Jedoch kann die Gesichtsmaske einen Träger nicht nur in eine Gemeinschaft integrieren, sondern auch absondern wie zum Beispiel bei Clowns oder Medizinmännern. Indem sich der Maskenträger von seiner Umgebung isoliert, distanziert er sich von räumlichen, zeitlichen, sozialen und kulturellen Gegebenheiten und verweist gleichzeitig auf diese. Eschbach, Achim. Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse. Tübingen : 1979. S.161.

⁵² Weihe : 2004. S.18.

vornehmen, während sich der rituelle Tänzer verwandelt, sich der maskierte Schauspieler oder Karnevalsteilnehmer hingegen in seiner Rollenmaske präsentiert.

3. Persona und Rollenmaske

Bereits in der Einführung wurde darauf verwiesen, dass der Begriff PERSONA⁵³ anfänglich für die Gesichtsmaske des Schauspielers verwendet worden ist. Dann wurde das Wort metonymisch für den Charakter, die Rolle oder denjenigen benutzt, den der Schauspieler darstellte.⁵⁴ Im übertragenen Sinn kennzeichnet der Begriff erstens den Menschen beziehungsweise die Rolle, die jener in der Welt spielt. Zweitens steht er für den Menschen als Persönlichkeit im Sinne von Individualität oder Charakter, die einen Menschen in seiner Handlungsweise zeigt oder auch für den Charakter, die Stellung, den Rang, die Bedeutung, die ihm seine Verhältnisse geben. Und schließlich wird PERSONA als grammatikalischer Terminus und in der Jurisprudenz als selbstständiger Träger von Rechten (juristische Person) benutzt.⁵⁵ Damit wird die Bedeutung von PERSONA zwei Bereichen zugeordnet, innerhalb und außerhalb des Theaters. Folglich wird die grundlegende Bedeutung von Maske und Rolle um „soziale Rolle“, „grammatische Person“ und „juristische Person“ ergänzt.⁵⁶

Das Wort PERSONA, das für die Rolle respektive den Charakter allgemein steht, wurde in der römischen Literatur mit einem Repertoire an Verben, wie NEHMEN, ANLEGEN, TRAGEN, WECHSELN oder ABLEGEN DER PERSONA, verbunden. Mit diesen Worten assoziierte man, dass ein greifbarer Gegenstand (Gesichtsmaske) genommen, getragen oder abgelegt wurde.⁵⁷ Das Wechseln der Rolle wäre dann mit dem Ablegen einer Gesichtsmaske und dem Anlegen einer anderen Rolle verbunden.

Boethius verweist darauf indem er sagt, dass das Wort die PERSONAE bezeichnet habe, die in Komödien und Tragödien Menschen darstellten, da sie an spezifischen äußeren Merkmalen erkennbar seien.⁵⁸ Zu diesen spezifischen Kennzeichen gehörten unter anderem Gesichtsmasken,

⁵³ Weihe : 2004. S.28ff. Es wird angenommen, dass PERSONA aus dem Etruskischen stammt, allerdings kann der Zusammenhang mit dem Erdgott Persu nicht eindeutig nachgewiesen werden. Er war der Erdgott zu dessen Opfer Ritualen ein maskierter Tänzer auftrat. Später wurde der Tänzer selbst so bezeichnet.

⁵⁴ Fuhrmann : 1979. S.84-106.

⁵⁵ Ebd. S.84-106.

⁵⁶ Weihe : 2004. S.181ff.

⁵⁷ Fuhrmann : 1979. S.88.

⁵⁸ Ebd. S.102.

die für das antike Theater belegt sind, mit denen wiederum eine Einteilung in verschiedene Typen vorgenommen wurde. Das Wort PERSONA ist diesbezüglich im Sinne von Theater-Rollenmaske zu verstehen. Mit dem Anlegen einer Gesichtsmaske und eines Kostüms wechselt der Träger seine Rolle und erscheint damit in einer Rollenmaske. Da der Terminus auch den Bereichen außerhalb des Theaters zugeordnet wird, muss es weitere Rollenmasken geben.

Die übertragene Bedeutung von PERSONA als Rolle beziehungsweise Charakter im Leben lässt sich nach Manfred Fuhrmann in einigen typischen Bereichen erkennen. Es handelt sich um Systeme, die dem Theater ähneln, da sie ebenfalls bestimmte Ensembles mit je spezifischen Rollen aufweisen. Beispielhaft anzuführen ist das Gerichtswesen mit den stereotypen Rollen des Klägers, des Beklagten und Richters. Ferner gibt es den Staat mit seiner von der Verfassung vorgeschriebenen Beamtenhierarchie, die Gesellschaft mit ihren Ständen oder die Familie mit ihren verwandtschaftlichen Relationen.⁵⁹

Der Terminus PERSONA wird in der Rollentheorie Ciceros (*De officiis*) verwendet, nämlich im Sinne von Maske als Rolle.⁶⁰ Im Zentrum dieser Rollentheorie steht das System der vier Masken (PERSONAE), das jeden Menschen bedingt, da sie gleichzeitig getragen werden. Zu den beiden ersten gehören die Gattungsmerkmale, in die sich alle Menschen teilen sowie der für jeden Menschen spezifische Konstitutions- und Charaktertyp. Die beiden anderen Masken beziehen sich auf die jeweiligen Umstände und das Milieu sowie auf die eigene Entscheidung und Wahl (insbesondere in beruflicher Hinsicht).⁶¹

Und zu den beiden oben erwähnten Masken kommt noch eine dritte hinzu, die uns die jeweiligen Zufälle und Zeiten auferlegen, ferner eine vierte, die wir selbst uns nach unserem Ermessen anpassen. Denn Königreiche, Befehlsgewalten, Adel, Ämter, Reichtum, Machtmittel und das Gegenteil davon werden, auf Zufall beruhend, von den Umständen bestimmt; doch von unserem eigenen Willen hängt ab, welche Maske wir selbst tragen wollen. ...⁶²

Ciceros Beschreibungen versuchen den Einzelnen zur richtigen Rollenwahl und zum entsprechenden Rollenverhalten anzuleiten. Illustriert wird diese Absicht durch einen Vergleich aus der Sphäre des Theaters, denn man müsse die Schauspieler nachahmen, die sich aus dem vorhandenen Repertoire die passenden Rollen aussuchen.

Allerdings standen für Cicero die zweite (psychische Konstitution) und vierte Maske (Beruf) im Vordergrund. Dort wurden die Bestimmungen durch Beispiele erklärt, die einerseits historische und mythische Figuren exemplarisch für bestimmte Charaktertypen anführten, und

⁵⁹ Fuhrmann: 1979. S.88.

⁶⁰ Ebd. S.88ff. Cicero wiederum geht hinsichtlich dessen auf die verlorene Schrift des Stoikers Panaitios (180-110 v. Chr.) zurück.

⁶¹ Ebd. S.99.

⁶² Zitiert in Fuhrmann: 1979. S.99.

andererseits Beispiele für berufliche Entscheidungen aufzeigten. Besonders bedeutsam war die zweite Maske, die sich als richtungsweisend bezüglich des habituellen Verhaltens im Beruf erwies.⁶³ Deutlich erkennbar ist, dass Cicero Charaktertypen meint und keine Individuen (nicht im Sinne von Personen als individuelle Persönlichkeiten), so dass er sich vom persönlichen Bild des Menschen entfernt. Er verwendet den Terminus GENUS für Typ und für den Beruf GENUS VITAE (typische Art der Lebensführung). Seine Rollentheorie kann als solche beschrieben werden, in der die Rollenträger den typischen Rollen sowie den konventionellen Rollenerwartungen entsprechen.⁶⁴

Damit aber Ciceros System von Rollenträger, Rolle und Normen der Rollenerwartungen funktioniert, muss es stabil sein. Hinsichtlich der vierten Maske betont Cicero, dass es wichtig sei, die Identität zu wahren und mit sich selbst überein zu stimmen. Wenn sich jemand in seiner Rolle geirrt hat, muss er sein Rollenverhalten und seine Rollenattribute ändern. Die Identität, die Cicero hier anspricht, ist keine subjektive Kategorie, sondern eine konventionelle Größe, eine fortdauernde soziale Rolle. Dem Einzelnen war folglich das Persönliche weniger wichtig als das gegliederte Gefüge von Rollen, das durch die Stände bedingt war.⁶⁵

Eine MASKE ANLEGEN heißt nun bei Cicero, dass sich ein Mensch eine Rollenmaske anlegt, um seine Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Systems gut zu erfüllen. Entsprechend wäre PERSONA bei Cicero als ROLLENMASKE zu verstehen, die auch außerhalb des Theaters für die Rollentheorie angewendet wird, einerseits für den Beruf und andererseits für die Familie.⁶⁶

Aus den Ausführungen ergibt sich ein erstes Ergebnis, das besagt, dass das Wort PERSONA durch seine metonymische Erweiterung primär im Sinne von Rollenmaske aufgefasst, und außerhalb wie innerhalb des Theaters zur Beschreibung von Rollenzusammenhängen verwendet wurde. Damit ist das Wort PERSONA nicht einfach nur die Maske, sondern präzise gesprochen die

⁶³ Fuhrmann : 1979. S.100.

⁶⁴ Ebd. S.100. Weihe verweist darauf, dass Ciceros Vier-Personen-Modell die spätere christliche Konzeption des Persona-Begriffs nicht überdauerte, da das Christentum dem Begriff alle äußerlichen und theatralischen Bedeutungsebenen entzog. Auf diese Weise wurde der Terminus auf das Individuelle und Unverwechselbare hin konzipiert. Außerdem konnten Gesicht und Maske, Akteur und Rolle vom Christentum nicht als Einheit angesehen werden, sondern nur als Kontrast. Überdies wurde der konkrete Gegenstand und das metaphorische Bedeutungsspektrum aus christlicher Sicht negativ besetzt. Die Maske wurde mit einer Kultur der Scheinheiligkeit und Oberflächlichkeit assoziiert, die nicht mit dem christlichen Gedankengut zu vereinbaren war. Weihe : 2004. S.329ff.

⁶⁵ Fuhrmann : 1979. S.101. Für die Rollentheorie in soziologischer Hinsicht sind Rolf Dahrendorf, Erving Goffman, Günter Wiswede, Hans Joas und Hubert Willems beispielhaft zu nennen. Dahrendorf, Rolf. Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. 14. Auflage. Opladen : 1974. Goffman, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. New York : 1959. (Deutsch: Goffman, Erving. Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München : 1976.) Wiswede, Günter. Rollentheorie. Stuttgart (u.a.) : 1977. Joas, Hans. Die gegenwärtige Lage der soziologischen Rollentheorie. 3. erweiterte Auflage. Wiesbaden : 1978. Willems, Hubert. Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen. Frankfurt/Main : 1997. Eine ausführliche Bewertung verschiedener soziologischer Schriften hinsichtlich der Rollentheorie würde den Umfang der Arbeit sprengen.

⁶⁶ Fuhrmann : 1979. S.92.

Rollenmaske.⁶⁷ In diesem Sinn benutzt Jean Baudrillard den Begriff der MASKE, nämlich als Ersatzbegriff für PERSONA, nach dem das zerbrochene Individuum, das von und in der modernen Gesellschaft produziert wird, keine selbstverständliche „Reproduktion“ seiner Selbst mehr besitzt, zu einem extensiven Spiel mit seinem Äußeren, seinem Look und seinem Outfit, eben mit seiner Maske, neigt.⁶⁸

Der Soziologe Gottfried Eisermann beschreibt, ähnlich wie Cicero, eine Rollentheorie, in der jeder Mensch seine Rolle spielt, angefangen über die Familie bis hin zum Beruf. Er verwendet nicht den Terminus PERSONA, sondern den Begriff ROLLENMASKE⁶⁹, den er, ähnlich wie in Ciceros Rollentheorie, auf das öffentliche und private Leben überträgt.

Jedenfalls meinen wir, wenn wir den Terminus Maske gebrauchen, wie nicht oft genug in Erinnerung gerufen werden kann, keineswegs die Maske aus Stoff, Ton, Holz oder dergleichen, sondern die Rollenmaske. Sie konkretisiert sich in der zur Schau getragenen Miene, Sprechweise, Gestik, Kleidung, Haltung, dem Auftreten und nicht zuletzt im Verhalten. In diesem Sinne spricht Goffman sogar vom Rollenträger als Darsteller.⁷⁰

Eisermann definiert das Leben aus soziologischer Sicht als ein Rollenspiel, in dem das Spielen einer Rolle nicht als Heuchelei oder Betrug aufzufassen ist. Es gehört zu den Funktionen, die unser tatsächliches Leben konstituieren.⁷¹ Dies bedeutet, dass ein Mensch, wie der Schauspieler im Theater, im Laufe seines Lebens innerhalb eines Tages viele unterschiedliche Rollen zu spielen hat. Zu diesem Zweck setzt man sich ein anderes „Gesicht“ auf, man legt eine (Rollen-) Maske an, die durch Haltung, Gestik, Auftreten und Verhalten gekennzeichnet wird.⁷² Überdies fungieren Gesichtsmasken als Rollenmerkmal einer Rollenmaske wie zum Beispiel Theater-, Karnevals- und Schutzmasken, die Eisermann jedoch nicht als potentielle Rollenmerkmale in Betracht zieht. EINE ROLLENMASKE ANLEGEN bedeutet nun, dass ein Mensch einen Rollenwechsel vornimmt, der unter anderem durch äußere Merkmale gekennzeichnet wird.

Das Thematisieren von Rollenmasken erfolgte in der Kunst über die Bildgattung Porträt, das sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf der mittelalterlichen Malerei basierend entwickelte. Mehr und mehr sollten außer unverwechselbaren physiognomischen Eigenheiten des Dargestellten die äußerlichen Rollenmerkmale seines Geschlechts, Standes und Alters

⁶⁷ Weihe : 2004. S.182, S.357ff. Goffman : 2003. S.21. Boehm, Gottfried. Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München : 1985. S.90ff.

⁶⁸ Baudrillard, Jean. Das fraktale Subjekt. In: Ästhetik und Kommunikation 67/68. 1987. S.35-38. Korff, Gottfried. Gas, Maske, Angst. In: Ästhetik und Kommunikation 75. Jahrgang 19. (1989/90). S.71-78. Goffman : 2003. S.21.

⁶⁹ Ebd. S.21-23ff.

⁷⁰ Eisermann : 1991. S.170.

⁷¹ Ebd. S.21.

⁷² Ebd. S.27ff.

festgehalten werden. Besonders beim Porträt der Renaissance wird der Dargestellte in seiner Rollenmaske durch Rollenmerkmale und Rollenattribute betont. Zusammen verweisen sie auf seine Rolle und soziale Position. Beispielhaft anzuführen sind Bilder von Kaisern oder Päpsten, die während des Mittelalters aufgrund ihres sozialen Ranges dargestellt worden sind.⁷³

Fernerhin können Porträts von Rembrandt angeführt werden, die den Künstler verkleidet zeigen. Er kostümierte sich unter anderem als Edelmann in goldenen Ketten oder als Bettler. Federhut und Halsberge oder Barett und mit Pelz besetzter Mantel verdeutlichen seine Lust an der historisierenden Verkleidung.⁷⁴ Richard Hüttel führt außerdem Rembrandts Schüler Gerrit Dou (1613-1675) an. Er zeigt sich in seinen Selbstbildnissen fröhlich, nachdenklich, versunken oder herausfordernd, manchmal stellt er sich auch als Maler, Astronom oder Arzt dar. Der Künstler wird in diesem Zusammenhang als ein Schauspieler seiner selbst beschrieben, dessen Bildnisse ein Spiel der Stimmungen und Rollen aufzeigen und eine Vielfalt möglicher Identitäten demonstrieren.⁷⁵ Der Begriff IDENTITÄT erhält dabei den Charakter von Rollen, die durch verschiedene Rollenmerkmale gekennzeichnet werden (Kleidung fungiert oftmals als auffälligstes äußeres Kennzeichen) und den Maskierten in einer Rollenmaske aufzeigen.⁷⁶ Susanne Düchting verweist in Zusammenhang mit Selbstbildnissen darauf, dass zu diesem Thema seit jeher Maskierung, Verfremdung, Stilisierung der eigenen Person und das Rollenspiel gehören.⁷⁷

Für den Bereich des Theaters kann auf Jean Genets Stück *Le Balcon* verwiesen werden, das in einem Bordell spielt. Die Kunden, die das Bordell frequentieren, begeben sich in eine Rollenmaske, die in erster Linie durch Kleidung aufgezeigt wird. Diese benötigen sie, um ihr Rollenspiel ausüben zu können, bei dem es nicht um den Sexualakt an sich geht, sondern um das Ausleben unterschwellig vorhandener Fantasien.

⁷³ Mit dem 15. Jahrhundert erscheinen in den Porträts erkennbare Menschen und in der Renaissance äußerte sich das individuelle Selbstwertgefühl des Auftraggebers im Porträt. Eisermann : 1991. S.110ff.

⁷⁴ Hüttel, Richard. Jedem seine Maske – Die Kunst, sich zu verwandeln. In: Ausstellungskatalog Jedem seine Maske. Graphische Künstlerbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert. Hg. Richard Hüttel. Diözesanmuseum Trier, 25. Januar bis 24. Februar 2002. Schlossparkmuseum Bad Kreuznach, 15. September bis 17. November 2002. Trier : 2002. S.8. Ausstellungskatalog Rembrandts Selbstbildnisse. The National Gallery London, 9. Juni bis 5. September 1999. Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 25. September 1999 bis 9. Januar 2000. Stuttgart : 1999.

⁷⁵ Hüttel : 2002. S.6-10. Ausstellungskatalog Gerrit Dou (1613-1675). Master Painter in the Age of Rembrandt. Hg. Arthur K. Wheelock. National Gallery of Art Washington D.C., 16. April bis 6. August 2000. Dulwich Picture Gallery London, 6. September bis 19. November 2000. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, 9. Dezember 2000 bis 25. Februar 2001. Washington D.C. : 2000.

⁷⁶ Zu verweisen ist an dieser Stelle auf die Geschlechterstudien, die den Begriff MASKE im Sinne von Rollenmaske verwenden. Sie wird in Zusammenhang mit der theoretischen Auseinandersetzung mit Geschlechtsidentitäten verwendet, die vor allem in den letzten Jahren in den Vordergrund gerückt wurden. Weihe : 2004. S.345.

⁷⁷ Düchting, Susanne. Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen : 2001. S.15ff.

Außer Kleidung dienen auch Frisuren und Schmuck als Rollenmerkmale, die die Rolle der Frau im Porträt kennzeichnen wie zum Beispiel bei van Dyck oder Rembrandt⁷⁸. Eisermann führt überdies Rokokodamen an, die im stilisierten Kostüm ihre Rollenmaske als Schäferinnen leicht erkennen ließen.⁷⁹ Als häufiges Rollenattribut erscheint unter anderem der Fächer, der zum Beispiel in Porträts von Elisabeth I. oftmals dargestellt wird. Der Degen gilt als Rollenmerkmal für die Rolle des Mannes, der fast bis in das 19. Jahrhundert als Attribut des vornehmen Herrn galt. Ferner erweisen sich Hose oder Hut als männliche Charakteristika.⁸⁰ Je nach Epoche und Mode folglich, geben bestimmte Rollenmerkmale die Geschlechts-, Alters- und Verwandtschaftsrollen an.⁸¹ Was Geschlechtsrollen anbelangt, können einige Selbstporträts der Künstlerin Claude Cahun angeführt werden. Im Selbstporträt von 1929, in welchem sie sich in der Verkleidung der Elle aus dem Stück *Barbe bleue* präsentiert, kann der Betrachter die Künstlerin durch ihr Kleid und einen geflochtenen Zopf als eindeutig weiblichen Typus identifizieren (Abb.57g-h). Allerdings müssen sich in anderen Beispielen der Künstlerin Kleidung und Rollenattribute nicht immer als eindeutige Kennzeichen erweisen wie im Selbstporträt *I'm in Training, don't kiss me* (1927). Damit möchte die Künstlerin ihren Körper aus einer eindeutigen Zuordnung, männlich oder weiblich, befreien, da Körper und Geschlecht soziale Konstruktionen und Konventionen sind.⁸²

Rollenmasken werden jedoch nicht nur zum Rollenspiel im Theater, sondern auch in der Gesellschaft benötigt. Sie erweisen sich als etwas Notwendiges, das den reibungslosen Ablauf innerhalb des Zusammenlebens garantiert.⁸³ Besonders für die Beschreibung des Rollenspiels im Alltag, werden Vergleiche mit dem Theater hergestellt. Der Schauspieler hat somit nicht nur zur Entstehung der soziologischen Rollentheorie beigetragen, sondern wird selbst zu ihrem Objekt und Paradigma.⁸⁴

⁷⁸ Beispielfhaft kann Rembrandts Porträt *Hendrickje Stoffels* oder van Dycks *Bildnis einer vornehmen Genueserin* angeführt werden. Hüttel : 2002. S.113.

⁷⁹ Eisermann : 1991. S.113.

⁸⁰ Ebd. S.114-115. Dies gilt allerdings nicht mehr für das 20. Jahrhundert, wo Frauen ebenfalls Hosen tragen.

⁸¹ Walther Scott beschreibt zum Beispiel schöne lange Haarflechten, die von unverheirateten Frauen nicht mit einer Kopfbedeckung verhüllt werden sollten, in seinem Roman *The Heart of Midlothian*. Die Beschreibung zielt auf eine junge unverheiratete Mutter ab. Ebd. S.113.

⁸² Weibel, Peter. Alias Aliter oder Das Subjekt als Sprachstil: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. S.XXXI und S.XXXVI. Abb.69, Abb.70, Abb.68, Abb.300.

⁸³ Eisermann : 1991. S.20ff.

⁸⁴ Ebd. S.30ff.

Zur Kennzeichnung einer bestimmten Rolle als solche, legt sich der Träger eine Rollenmaske an, die durch bestimmte Merkmale konstituiert wird. Außer Rollenmerkmalen für Geschlechts-, Alters- und Verwandtschaftsrollen, gibt es fernerhin solche für berufsspezifische Rollenmasken.⁸⁵ Beispielhaft können Uniformen von Soldaten, Polizisten, Matrosen und Piloten als Rollenmerkmal genannt werden. Gleichzeitig verweist die Uniformierung auf die Austauschbarkeit des Trägers, der sich in einer Kommandohierarchie befindet.⁸⁶ Das Rollenmerkmal signalisiert hier, dass man sich an sie mit Erwartungen hinsichtlich der Erfüllung ihnen obliegender Funktionen wenden kann. Dies beinhaltet aber auch, dass sie primär als Rollen- und Funktionsträger angesehen werden und nicht als Individuum.⁸⁷

Jedoch erhalten auch Karnevals- und Theatermasken eine ähnliche Funktion, denn mit ihrem Äußeren werden bestimmte Handlungsmuster assoziiert, sei es in der *Commedia dell'Arte*, beim Clown, dem Teufel oder der Hexe in der Fastnacht. Daher können bestimmte Gesichtsmasken ebenfalls als Rollenmerkmale bezeichnet werden.

All diese Rollenkenneichen erlauben es den Rollenträger in einen bestimmten Kontext einzuordnen, sei es das Theater, der Karneval oder der Beruf. Dies bedeutet allgemein gesehen, dass Rollenmaske und Rollenmerkmale erst die überzeugende Rolle, nicht nur im Theater, sondern auch im wirklichen Leben bilden.⁸⁸

Wenn nun Gesichtsmasken und Kleidung als potentielle Rollenmerkmale anzusehen sind, ergibt sich ein gegenseitiger Bezug, der wie folgt beschrieben werden kann: Gesichtsmasken und Kleidung kennzeichnen die Rollenmaske, die wiederum die Rolle konstituieren. Dabei können Gesichtsmasken in erster Linie die Rollenmaske charakterisieren. Sie erscheinen dann als primäres Rollenmerkmal. Übernimmt die Kleidung diese Funktion, fungiert diese als primäres Kennzeichen der Rollenmaske.

Die sich nun anschließenden Kapitel geben einen Überblick über die verschiedenen Gesichtsmaskenformen, die als potentielle Rollenmerkmale erachtet werden.

⁸⁵ Eisermann : 1991. S.96.

⁸⁶ Ebd. S.20ff, S.106ff.

⁸⁷ Ebd. S.106ff.

⁸⁸ Ebd. S.96ff.

4. Gesichtsmasken als Rollenmerkmal der Rollenmaske

4.1 Karnevals- und Fastnachtmasken

Karneval und Fastnacht gelten als weitverbreitete Brauchtümer, die ein ansehnliches Spektrum an verschiedenen Gesichtsmasken und Kostümen aufweisen, die zu einer bestimmten Zeit im Jahr getragen werden. Zu den bekannten Regionen zählen vor allem Süddeutschland (schwäbisch-alemannische Fastnacht), Bayern, Italien (Karneval von Venedig)⁸⁹, Südtirol, Österreich, Schweiz und Belgien (Karneval von Ostende, Aalst und Binche). Diese Regionen sind durch ein typisches Repertoire an Gesichtsmasken gekennzeichnet.⁹⁰

Als Maskenträger (ein mit Gesichts- und Körpermaskierung Verkleideter) auftreten, kann jeder, der sich in der Fastnachtszeit maskiert. Damit verbunden ist ein Rollenwechsel von der Alltagsrolle in die gewünschte Fastnachtsrolle, die durch die Maskierung aufgezeigt wird.⁹¹ Sie besteht meistens aus Gesichtsmaske und Kostüm, so dass der Träger folglich von Kopf bis Fuß verhüllt ist. Diese Maskierung wird oft als MASKE bezeichnet, die sich auf den Verkleideten bezieht und im Sinne von ROLLENMASKE zu verstehen ist.⁹² Das Anlegen der Maskierung erlaubt dem Fastnächter, vorübergehend in eine Rolle zu schlüpfen, die durch ihre „soziale Entrücktheit dem Geltungsbereich der städtisch-bürgerlichen Moralvorstellungen entzogen ist“.⁹³ Er kann das tun, was ihm im Alltag versagt ist, ohne bestraft zu werden, was Siegfried Wagner als Verdichtung der verschiedenen Spielarten eines menschlichen Verhaltens beschreibt, das sich vom rechten Maß entfernt.⁹⁴

Traditionelle Gesichtsmasken erweisen sich in der Fastnacht als primäre Rollenmerkmale, zu denen Glattlarven (Abb.12) und die bekannten Hexen- und Teufelsmasken (Abb.1-4), die ebenfalls dämonischen Gesichtsmaskentypen zugeordnet werden können.⁹⁵ Der Maskierte kann vom Publikum eindeutig über seine spezielle Physiognomie als bestimmte Figur, wie zum

⁸⁹ Der Karneval von Venedig wird aus den Untersuchungen ausgeklammert, zumal die Gesichtsmasken von Venedig nur selten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts thematisiert werden.

⁹⁰ Schaedler, Karl-Ferdinand. Masken der Welt. Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden. München : 1999. S.356. Die Gesichtsmasken ähneln sich jedoch oftmals in der Gestaltung wie zum Beispiel die Glattlarven der Narronen.

⁹¹ Ebd. S.356.

⁹² Wagner, Siegfried. Der Kampf des Fastens gegen die Fastnacht. Zur Geschichte der Mäßigung. München : 1986. S.162ff.

⁹³ Ebd. S.162.

⁹⁴ Ebd. S.162. Wagner bezieht seine Ausführungen im Besonderen auf die Bauernfiguren, die nichtsdestoweniger auch auf die anderen Fastnachtsfiguren zutreffen. Verbunden sind mit dem Anlegen verschiedener Rollenmasken trieborientierte Intentionen, die maskiert ausgelebt werden können.

Beispiel Hexe, Teufel oder Narr, identifiziert werden, die zusätzlich durch das Kostüm betont wird. Daher fungiert Kleidung als sekundäres Merkmal, da sie die Rollenmaske unterstützt, aber die Identität der Figur über die Gesichtsmaske gesichert wird. Dies ist vergleichbar mit den Figuren der *Commedia dell'Arte*, die Halbmasken tragen. Letztere alleine reichen aus, um ein bestimmtes Handlungsrepertoire mit dem Typus zu assoziieren, ohne dass das Gewand notwendig wäre. Daraus resultiert, dass die Gesichtsmaske mit der Bühnenfigur identisch ist⁹⁶, sie kennzeichnet die Rollenmaske. In der Halbmaske ist bereits ein vordefiniertes Verhaltensmuster vorgegeben, dem sich der Schauspieler zu unterwerfen hat.⁹⁷

In ähnlicher Weise verhält es sich in der Fastnacht mit traditionellen Fasnachtstypen (zum Beispiel bei Hexe, Teufel und Narr), denn dort ist die Gesichtsmaske ebenfalls mit der Figur identisch. Der Maskierte kann sich hinter der Maskierung verbergen und gleichzeitig soll er so sein, wie die Maske ist. Das bedeutet, dass die Physiognomie der Maske dem Träger ein bestimmtes Verhalten diktiert.⁹⁸ Ähnliches verhält es sich bei anderen Vertretern der Fastnacht wie Bauern, Tiere und Randgruppen (Mohren und Araber zum Beispiel).⁹⁹ Wenn keine eindeutige Gesichtsmaske getragen wird, können die Körpermaskierung sowie bestimmte Rollenattribute diese Funktion übernehmen.¹⁰⁰

Traditionelle Maskenformen der Fastnacht (Hexen, Teufel, Dämonen etc.) können mit solchen des Halloween-Brauchtums verglichen werden. Victor Turner führt diesbezüglich dämonische Halloweenverkleidungen an, mit deren Hilfe Statusumkehrungen erfolgen. Strukturell Unterlegenes wird dort in Umkleideriten durch (Gesichts-) Masken innerhalb eines Brauchtums hervorgehoben.¹⁰¹ Dies ist ebenfalls für die Fastnacht zu konstatieren. Der Maskierte kann für den Zeitraum, in dem er in einer machtvollen Rollenmaske (zum Beispiel als Teufel) erscheint, eine gewisse Form von Macht ausüben, die ihm möglicherweise im Alltag aufgrund seiner beruflichen, familiären oder gesellschaftlichen Stellung versagt ist. Entsprechend erklärt dies auch das nicht nachlassende Interesse an Umkleideriten unterschiedlicher Art.

⁹⁵ Bezüglich des Hexentypus und dessen Entwicklung kann auf die Dissertation von Jörg Kraus verwiesen werden. Kraus, Jörg. *Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten*. Würzburg : 1998.

⁹⁶ Weihe : 2004. S.223.

⁹⁷ Ebd. S.223.

⁹⁸ Borrmann : 1994. S.24.

⁹⁹ Wagner : 1986. S.164.

¹⁰⁰ Außerdem erscheinen in der Fastnacht und im Karneval selbstverständlich weitere Maskierungen wie Indianer, Cowboys, Figuren aus Märchen, dem Theater, Zirkus oder Film.

¹⁰¹ Turner, Victor. *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Neue Auflage. Frankfurt/Main : 2000. S.165.

Für Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts können für das Rezipieren von Fastnachtmasken der Stückeschreiber Michel de Ghelderode und die Künstler James Ensor und Felix Labisse beispielhaft angeführt werden.

4.2 Rituelle Masken

Während in der Fastnacht oder im Karneval alle Menschen die Möglichkeit haben sich zu maskieren, ist dies ein Privileg bestimmter Mitglieder eines Naturvolks, die rituelle Masken verwenden. Diese werden hinsichtlich der Art des Tragens unterschieden, nämlich in Gesichts-, Vorhalte-, Stülp-, Helm-, Aufsatz- und Schultermasken. Für die Untersuchungen stehen jedoch primär Gesichtsmasken im Vordergrund, die von beiden Disziplinen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts rezipiert wurden.

Oft werden rituelle Masken mit einem Gewand getragen, so dass der Maskierte ganz verumumt erscheint. Im Unterschied zu den Karnevals- und Fastnachtmasken findet mit dem Anlegen einer rituellen Maske nicht ein einfacher Rollenwechsel statt, sondern die Verwandlung des Maskenträgers. Die Maske fixiert keinen menschlichen oder tierischen Ausdruck, sondern sie ist eine Erscheinung. Mit der Maske wird der Geist gerufen, jedoch nicht durch das Anfertigen der Maske.¹⁰² Das Verhältnis zwischen der Maske als Objekt und dem Maskenträger lässt sich damit beschreiben, dass die Seele, die mittels Gesichtsmaske dargestellt wird, durch den Maskenträger verkörpert wird. Dies bedeutet wiederum, dass die externe Maske den Träger beseelt, das Objekt das Subjekt. Entsprechend leiht die Gesichtsmaske dem Träger eine Seele und der Träger ihr den Körper.¹⁰³ Dem Träger wird durch die Maske ein Gesicht gegeben, das entweder tierische oder menschliche Züge aufzeigen kann. Dabei ist der Geist eines Ahnen oder eines Tieres ein unveränderliches Modell, in das sich nach Karl-Ferdinand Schaedler kein Individuum hineinstehlen kann.¹⁰⁴ Träger und Tragmaske bilden folglich eine Einheit. Er gibt seine Identität auf und die Maske fungiert als alternativer Seinszustand. Sie assimiliert den Träger mit demjenigen, den sie repräsentiert und verleiht ihm gleichzeitig seine Wirkungskraft. Damit wird nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere Verwandlung vollzogen, in deren Rahmen der

¹⁰² Schaedler: 1999, S.28ff.

¹⁰³ Wehe: 2004, S.282.

¹⁰⁴ Schaedler: 1999, S.28.

Maskierte seine Identität und Erscheinung ändert.¹⁰⁵ Da sich der Maskierte verwandelt und nicht etwas darstellt, wie im Theater, können rituelle Masken nicht als Rollenmerkmale fungieren.

Allerdings weist der Schamanismus, der vorwiegend in den Gebieten Sibiriens, Grönlands, Alaskas bis nach Nordamerika angetroffen wird, in gewisser Weise ein rituelles „Rollenspiel“ auf. Schamane sein bedeutet eine öffentliche Rolle zu haben, die ihre volle Bedeutung erhält und ihren Höhepunkt erreicht, wenn es zur öffentlichen Aufführung kommt. Schamanistische Handlungen sind theatralisch. Dies bedeutet, dass der Schamane nicht einfach nur eine Rolle spielt (wie im Theater), sondern die Aufführung verwandelt die innere Wirklichkeit oder das Bewusstsein einer ganzen Reihe von Menschen, die miteinander in Beziehung stehen.¹⁰⁶ Der Schamane muss nicht unbedingt eine Gesichtsmaske tragen, durch die er mit der Stimme eines Gottes oder eines Ahnen spricht. Er kann sich auch vor den Augen der anderen in ein anderes Wesen verwandeln. Oftmals sind daher Schamanenmasken auch zweigeteilt, entweder halbseitig oder aufklappbar, und zeigen Mensch und Tier in einer Maske.¹⁰⁷

Der Schamane, der sich verwandelt, ist gleichzeitig jener andere, aber auch er selbst, also ein Sterblicher und von den Geistern besessen. Das Publikum wird in die Darstellung miteinbezogen. Er wird aufgerufen, dem Verkörperten zu antworten, der jemandem ähnelt, dessen Bewusstsein allerdings durch die Verbindung mit den Geistern verändert ist.¹⁰⁸

Gemeinhin erhält er mehrere Rollen gleichzeitig, die bei uns getrennt sind. Er ist Arzt, Psychotherapeut, Kämpfer, Wahrsager, Politiker und Priester. Beispielhaft anzuführen sind die Sora in Indien. Dort ergriff der Geist eines toten Jungen Besitz vom Schamanen und sprach durch den Mund des Schamanen zu seiner Mutter und den Verwandten. Von diesem Gespräch hing einerseits die Trauerarbeit der Mutter ab, andererseits aber auch die Regelung der Erbschaft. Folglich dient der Schamane nicht nur als Therapeut, sondern auch als Anwalt. Er führt dementsprechend beide Rollen in einer Art Psychodrama aus.¹⁰⁹ Welche Rolle der Schamane bekleidet, ist situationsbedingt abhängig, und kann nicht aus dem äußeren Erscheinungsbild der Gesichtsmaske abgeleitet werden. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zu Karnevals-, Schutz- und Theatermasken, die Rollenmasken kennzeichnen.

¹⁰⁵ Weihe : 2004. S.279.

¹⁰⁶ Vitebsky, Piers. Schamanismus. Reisen der Seele. Magische Kräfte. Ekstase und Heilung. München : 1998. S.120ff.

¹⁰⁷ Schaedler : 1999. S.25.

¹⁰⁸ Vitebsky : 1998. S.120ff.

¹⁰⁹ Ebd. S.96.

Was geschieht jedoch, wenn rituelle Masken aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgerissen und in eine andere Kultur übertragen werden? Auf diese Fragestellung wird in Bildbeispielen von Hannah Höch, Man Ray und Pablo Picasso sowie in der Interpretation zum Stück *All God's Chillun Got Wings* von Eugene O'Neill ausführlicher eingegangen.

4.3 Theatermasken

4.3.1 Der Dionysos-Kult und das antike Theater

Norbert Borrmann bezeichnet den Schauspieler als Abkömmling des archaischen Maskenträgers, da das Schauspiel seine Geburt in der Maske fand. In der Antike waren Gesichtsmasken obligatorisch und für den Rollenwechsel verantwortlich.¹¹⁰ Die Entwicklung der antiken Theatermasken wird auf den Dionysos-Kult zurückgeführt. Dort galt Dionysos als Maskengott schlechthin. Die Gesichtsmaske fungierte als Symbol seiner Anwesenheit und zugleich als dessen Kultbild.¹¹¹

Es gab fünf jährliche Dionysos-Feste, bei denen unter anderem auch Theateraufführungen stattfanden. Theater wurde dort als „Festspiel“ begriffen und in die Großen Dionysien integriert, für die fünf Tage vorgesehen waren. Der Spielplan (seit 486 v. Chr.) besagte, dass am ersten Tag das Holzkultbild des Dionysos von Eleutherai nach Athen überführt werden sollte. Der zweite Tag war für die Komödien reserviert, während am dritten, vierten und fünften Tag eine tragische Tetralogie eines Dichters gezeigt wurde. Dies bedeutete, dass jeder drei Tragödien und ein Satyrspiel aufführte. Beim Satyrspiel erschienen als Satyrn verkleidete Schauspieler, die auf diese Weise den Bezug zwischen Theaterspiel und Dionysos-Kult herstellten. Die Trennung von der Alltagswelt erfolgte in den dramatischen Spielen durch eine vollständige Maskierung der Schauspieler und des Chors mit Gesichtsmaske und Kostüm in den dramatischen Gattungen Satyrspiel, Tragödie und Komödie. Der Bezug zu Dionysos zeigte sich darin, dass siegreiche Darsteller ihre Gesichtsmasken im Dionysos-Tempel hinterlegten.¹¹²

¹¹⁰ Borrmann : 1994, S.25.

¹¹¹ Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. Herbert Cancik. Bd.7. Stuttgart (u.a.) : 1999. S.976. Darauf verweisen Lenäen-Vasen, die Dionysos in Gestalt einer Gesichtsmaske zeigen, die wiederum an einem Baum befestigt war und von Mänaden umtanzt wurde.

¹¹² Weihe : 2004. S.132ff. Der sogenannte Pronomos-Krater zeigt, wie sich die Schauspieler und Sänger unter dem Einfluss der Gesichtsmaske verändern. Alle, die am Satyrspiel beteiligt sind, haben sich um Dionysos herum angeordnet, der sich im Bildzentrum befindet. Während sich die Unmaskierten mit der Gesichtsmaske in der Hand noch unterhalten, beginnt ein Maskierter bereits ergriffen zu tanzen. Der neue Pauly. Hg. Hubert Cancik. Bd.7. Stuttgart (u.a.) : 1999. S.976.

Die griechischen Theatermasken (Abb.5) waren Vollmasken, die über den Kopf gestülpt wurden und aus vergänglichen Materialien wie Holz, Gips, Leinen und Wolle bestanden. Es wird vermutet, dass ein leichtes Holzgerüst mit Leinwand überzogen, innen mit Wolle ausgestopft, außen mit Kleister gesteift und schließlich mit Stuck überformt wurde. Abschließend wurden Löcher für Augen und Mund herausgeschnitten und die Gesichtsmaske bemalt. Plastische Darstellungen von Gesichtsmasken erweisen sich meistens als hellenistische Theatermasken.

Allerdings entwickelten sich die Theatermasken von der klassischen Zeit bis in den Hellenismus weiter. Die Gesichtsmasken der klassischen Bühne von Athen waren verhältnismäßig lebensnah, deren Ausdrucksformen sich anfänglich parallel zur Plastik entwickelten.¹¹³ Während zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. der Ausdruck der Gesichtsmaske noch verhalten war, wurde dieser im Laufe der Zeit expressiver. Dies bedeutete auch, dass die Mundöffnungen größer wurden. Diese Vergrößerung basierte jedoch nicht auf dem Megafoneffekt, sondern auf der Betonung des expressiven Ausdrucks.¹¹⁴

In hellenistischer Zeit bildete sich ein Gesichtsmaskentypus heraus, der durch einen hohen Haaraufsatz (Onkos) gekennzeichnet war, um die Figur optisch zu erhöhen (Abb.5). Zu diesem Zweck diente auch der Kothurn (Stelzschuh), der die Bühnenfigur vergrößern sollte.¹¹⁵ Außerdem trugen die Darsteller ein spezifisches Kostüm. Dieses unterschied sich vom Chiton, dem alltäglichen Gewand der Griechen. Variationen ergaben sich durch Ornamente und Farbe, die als wichtiges Unterscheidungscharakteristikum der Figuren dienten.¹¹⁶

Die Schauspieler des Satyrspiels behielten die Gesichtsmasken der Tragödie bei. Die Gesichtsmaske der animalischen Satyrn war durch Stülpnase und Tierohren gekennzeichnet. Während in der alten Komödie die Gesichtsmasken noch grobe beziehungsweise fast groteske Gesichtszüge besaßen, waren die der neuen Komödie im Ausdruck verhaltener. Es bildeten sich feste Typen (Abb.5) heraus, die nach Haar- und Barttracht, Gesichtsfarbe, mimischen Ausdruck der Brauen und Mundpartie unterschieden werden konnten.¹¹⁷ Diese gebräuchlichen Theatermasken beschrieb Iulius Pollux im zweiten Jahrhundert n. Chr. in seinem zehnbändigen attischen Wörterbuch *Onomastikon*, das als Verzeichnis von Theatermasken galt. Dort nennt er 28

¹¹³ Weihe : 2004. S.133ff. Siegfried Melchinger verwies schon darauf, dass von dem Wort PERSONA das vermeintlich naheliegende PERSONARE im Sinne von HINDURCHTÖNEN fälschlicherweise abgeleitet wurde und die Mundöffnung der Maske nicht als Megafon für den Schauspieler diente. Melchinger : 1974. S.202.

¹¹⁴ Melchinger : 1974. S.135.

¹¹⁵ Ebd. S.134ff.

¹¹⁶ Ebd. S.124ff.

¹¹⁷ Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. Hubert Cancik. Bd.7. Stuttgart (u.a.) : 1999. S.976.

Gesichtsmaskentypen für die Tragödie, 44 für die Komödie, für das Satyrspiel und drei Sondermasken für nichtmenschliche Darsteller. Aus diesem Katalog lassen sich optische Unterscheidungen ablesen, die in Geschlecht, Alter und Stand untergliedert werden können. Zuerst unterscheidet er in Männer- und Frauenmasken, bei denen jüngere älteren gegenüber gestellt werden, und schließlich in Herren- und Sklavenmasken.¹¹⁸

Zur Identifikation der Gesichtsmasken wurde ein Kodierungssystem geschaffen, mit dem der Zuschauer die Maskentypen einordnen konnte. Unterschiede im Geschlecht erfolgten über die Hautfarbe (dunkle für Männer, helle für Frauen), das Alter äußerte sich in der Haarfarbe der Perücke, (zum Beispiel grau für einen Greisen), ferner die Haartracht selbst (jüngere Männer mit Locken, junge Frauen waren kahl geschoren), der Bart, die Brauen, Nase sowie die Gesichtszüge.

Diener-Gesichtsmasken zum Beispiel zeichneten sich durch Bärte und Nasenform bei den Männern aus, Dienerinnen trugen eine Kappe oder einen Onkos. Allerdings galt die Kleidung als wichtiges Rollenmerkmal, denn die Figur des Dieners war mit einem Fell bekleidet.¹¹⁹ Daraus lässt sich ableiten, dass der Katalog von Pollux Typen bildete, die durch die Gesichtsmasken festgelegt wurden, so dass die Typisierung im Vordergrund stand. Durch die Vielzahl der Gesichtsmasken konnten die Darsteller entsprechend viele Rollen einnehmen oder die Veränderung einer Rolle aufzeigen.

Für die eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Rollenmaskentypus können folglich Gesichtsmasken und Kostüme gleichermaßen als Rollenmerkmale angesehen werden oder Erstere teilweise auch als primäres Merkmal fungieren. Die Einteilung der Gesichtsmasken in Klassen diente bei Pollux der Typenbildung, denn die Erscheinung ist das Typische einer Figur. Sie entsteht durch selektierte Kennzeichen, die sie hervorheben. Entsprechend werden über die Gesichtsmaske verallgemeinerte charakteristische Daten vermittelt. Diese unterscheiden die Gesichtsmasken untereinander, kennzeichnen die Träger allerdings nicht als Individuen.¹²⁰

In antiken Stücken erschienen maskierte Einzeldarsteller sowie ein maskierter Chor. Da die Chordarsteller identische Gesichtsmasken trugen, sind sie als Gruppe (Kollektivfigur) zu verstehen.¹²¹

Im 20. Jahrhundert bezieht sich der Künstler Gino Severini auf antike Gesichtsmasken, die er in seine Stilleben integrierte. Dort gilt es zu hinterfragen, inwieweit er sich auf die

¹¹⁸ Weihe: 2004. S.136.

¹¹⁹ Ebd. S.138.

¹²⁰ Ebd. S.137.

Rollenmasken des antiken Theaters bezieht. Severini malte jedoch auch einige maskierte Typen wie Pulcinella oder Harlekin der Commedia dell'Arte. Für die Entwicklung der Commedia-Figuren sieht die Forschung den eingangs beschriebenen Dionysos-Kult als Einfluss an, der von Griechenland nach Italien gelangte, und damit auch die Atellane¹²². Auf den Zusammenhang von Atellane und griechischem Satyrspiel weisen Diderot und D'Alembert in ihrer Enzyklopädie hin¹²³, da sie typisierte Charaktere mit vier festen Gesichtsmasken und Kostümen benutzte, Maccus (ein Hanswurst und Tölpel), der ganz in weiß gekleidet war, einen Buckel, unförmigen Kopf und große herabhängende Nase hatte, Bucco war ein Aufschneider, Vielfrass und Schwätzer, Pappus ein geiziger komischer Alter und Dossenus ein buckelig-pfiffiger Gelehrter. In diesen vier Figuren sieht die Forschung die Vorläufer der Commedia dell'Arte.¹²⁴

4.3.2 Die Halbmasken der Commedia dell'Arte

Die Commedia dell'Arte weist maskierte Typen sowie unmaskierte Figuren auf, zu welchen die Liebenden zählen. Als Kennzeichen der Maskierten dienen je nach Typus entsprechende Halbmasken, die mit einem Gewand getragen werden. Im Gegensatz zu den starren Gesichtsmasken erlauben sie eine gewisse Bewegungsfreiheit des Mundes und des Kinns.

Zum Grundbestand der Figuren zählten zunächst der venezianische Kaufmann Pantalone, der Bologneser Advokat Dottore und die beiden Diener Arlecchino und Brighella, die aus der Nähe von Bergamo stammten (Abb.44-Abb.48). Hinzu kamen die unmaskierten Figuren, die Verliebten, in zwei oder mehr Paaren, die zeitgenössische Gewänder trugen. Ferner gab es den Capitano und dessen Dienerin. Später kam der Neapolitaner Pulcinella hinzu, der Stotterer Tartaglia sowie der Pierrot (zunächst Pedrolino genannt). Charakteristisch waren nicht nur die entsprechenden Halbmasken und die Kostüme, sondern auch der jeweilige Heimatdialekt. Allerdings sprachen die Verliebten reines Toskanisch.¹²⁵

¹²¹ Wie Richard Weihe bereits richtig bemerkte, geht Aristoteles in seiner Poetik nicht auf Fragen der Maskierung ein, da offenbar der Gebrauch von Masken (Maskierung des Gesichts) selbstverständlich war. Weihe : 2004. S.128.

¹²² Die Atellane ist als Komödie, populäre Farce beziehungsweise politische Satire zu verstehen. Sie kam im 3. Jahrhundert vor Christus nach Rom und wurde von Gesängen, Tänzen und pantomimischen Darstellungen begleitet. Sie war nach der kampanischen Kleinstadt Atella benannt und bezeichnete ein altitalienisches Stehgreif-Lustspiel, das als Nachspiel von Tragödien verwendet wurde. Bauer, Lydia. Ein italienischer Maskenball. Stendhals *Chartreuse de Parme* und die Commedia dell'Arte. Frankfurt/Main : 1998. S.36.

¹²³ Bauer : 1998. S.36.

¹²⁴ Ebd. S.36. Sand, Maurice. *Masques et Buffons. Comédie Italienne*, I. Paris : 1860. S.37. Dieterich, Albrecht. *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*. Leipzig : 1897. Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes and Miracles*. New York : 1963.

¹²⁵ Weihe : 2004. S.217ff.

Halbmaske und Kostüm weisen die Figur in der Commedia dell'Arte äußerlich der Rollenmaske zu, die bereits den Zuschauer bei ihrem ersten Auftreten über die Identität der Figur informierte, zumal die Gesichtsmasken wie die Kleidung konventionalisiert waren. Da die vier Grundfiguren durch ihre Eigenschaften als Arlecchino, Dottore, Brighella und Pantalone erkennbar waren, ist die Gesichtsmaske mit der Bühnenfigur identisch. Sie kennzeichnet demzufolge die Rollenmaske. Der Halbmaske ist ein festgelegtes Verhaltensmuster eingeschrieben, dem sich der Schauspieler zu fügen hatte.¹²⁶ Sie steht als primäres Rollenmerkmal im Vordergrund, da sie auch ohne Kostüm vom Betrachter als Typus mit einem bestimmten Handlungsschema verstanden wird. Als Kennzeichen der Rollenmasken galten jedoch nicht nur äußere Merkmale, sondern auch ein bestimmtes Repertoire an Haltungen, Bewegungen, Gesten und Textpassagen.¹²⁷

Da ein Teil dieser Figuren die Zeit der Commedia dell'Arte nicht überlebte, ist es nicht verwunderlich, dass bestimmte Figuren wie Harlekin, Pulcinella oder Pierrot im 20. Jahrhundert von Kunst und Theater rezipiert wurden. Beispielhaft anzuführen sind Künstler wie Pablo Picasso, Gino Severini, Max Beckmann oder Heinrich Campendonk, die sich auf diese Figuren bezogen haben. Im Bereich des Theaters ist John Arden anzuführen, dessen Akteure im Stück Halbmasken nach der Commedia dell'Arte tragen. In welchem Maß sich die Künstler und Stückeschreiber an den äußeren Rollenmerkmalen orientiert haben, und inwiefern sich noch Bezüge zur Commedia dell'Arte und deren Figuren herstellen lassen, gilt es anhand der Beispiele aufzuzeigen.

¹²⁶ Weihe : 2004, S.223.

¹²⁷ Fischer-Lichte, Erika (a). Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2. Auflage. Tübingen (u.a.): 1999, S.250ff. Weihe : 2004, S.222ff.

4.3.3 Das No-Theater

Im Gegensatz zur Commedia dell'Arte, wo nur die komischen männlichen Figuren maskiert sind, ist die Bandbreite der No-Masken sehr beträchtlich, die von männlichen und weiblichen bis hin zu Geist- und Dämonenmasken reicht.¹²⁸

Das No-Theater wurde im 14. Jahrhundert von Kanami und seinem Sohn Zeami gegründet.¹²⁹ Richard Weihe beschreibt es als die älteste existierende Form eines institutionalisierten Maskentheaters, das im Laufe der Zeit ein differenziertes System an plastischen Gesichtsmasken geschaffen hat. Da sie etwas kleiner als das menschliche Gesicht sind, werden sie durch dieses eingerahmt. Die Augen sind aufgemalt und weisen nur kleine pupillengroße Öffnungen auf, und der Mund ist nur geringfügig geöffnet oder sogar geschlossen. Bei manchen Exemplaren wird eine Schattenwirkung durch verschiedene Lichtverhältnisse (seit der Edo-Zeit, 1603-1868) durch leichte Asymmetrien hervorgerufen, so dass die Gesichtsmaske auf diese Weise einen anderen Ausdruck vermitteln kann. Maskiert ist nur der Hauptdarsteller beziehungsweise andere Darsteller, wenn sie Frauen, einen Blinden oder göttliche Wesen darstellen. Da die anderen Schauspieler unmaskiert sind, dient die Gesichtsmaske als eindeutiges Erkennungszeichen des Hauptdarstellers.¹³⁰

Die Gesichtsmaskentypen des No-Theaters rangieren zwischen 150 und 450 verschiedenen, die zunächst in diejenigen mit menschlichem und nicht menschlichem Ausdruck untergliedert werden können. Eine weitere Unterteilung zeigt Gottheiten, Geister, Dämonen, junge und alte Männer sowie junge und alte Frauen (Abb.7-Abb.8). Bei menschlichen Figuren zeigt die Gesichtsmaske das Geschlecht, das Alter und eine bestimmte Emotion oder ein physiognomisches Merkmal an. Schwierig erweist sich die Strategie der Typenbezeichnung, die nicht einheitlich ist, was damit zusammen hängt, dass jede Schule ihre eigene Tradition ausweist, und daher für dieselbe Rollenmaske mehrere Typenbezeichnungen eingeführt worden sind.¹³¹ Die Gesichtsmasken des No-Theaters erweisen sich folglich als primäres Kennzeichen der Rollenmaske.

¹²⁸ Bereits im siebten Jahrhundert wurden in Tempeln und Schreinen Ganzkopfmasken des Gigaku (Prozessionsmaskerade mit Musik, Tanz und Gesang) aufbewahrt. Geschnitzte Gesichtsmasken verwenden das Bugaku (Hoftanz, seit dem 8. Jahrhundert) und das Kyogen (seit dem 14. Jahrhundert), während hingegen das Kabuki (seit dem 17. Jahrhundert) Schminkmasken benutzt. Weihe : 2004. S.251ff.

¹²⁹ Ebd. S.251ff.

¹³⁰ Ebd. S.252.

¹³¹ Ebd. S.254ff.

In der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben Emil Nolde und Hannah Höch No-Masken thematisiert, die allerdings aus dem Kontext des Theaters herausgelöst sind. Auf diese Weise liegt die Konzentration auf der Gesichtsmaske selbst.

4.3.4 Moderne Theatermasken

Außer den festgelegten Typen des No-Theaters und denen des antiken Theaters, gibt es moderne Theatermasken, welchen zwar eine typisierende Funktion zukommt, sie jedoch nicht unbedingt in erster Linie eine Rollenmaske aufzeigen müssen.

Das Spektrum der Erscheinungsformen moderner Theatermasken ist enorm. Sie können entsprechend der Rolle gestaltet worden sein und mit dem Kostüm die Rollenmaske aufzeigen. Dies bedeutet, dass sie nicht unbedingt einem bestimmten Idealbild oder Typus von Gesichtsmaske folgen müssen (zum Beispiel dem antiken Theater), sondern durch moderne Tendenzen beeinflusst sind, die sich in Farbe und Gestaltung der Gesichtsmasken äußern.

Beispielhaft anzuführen sind die starren Gesichtsmasken, die Donato Sartori für die Aufführung von Pirandellos Stück *La favola del figlio cambiato* im Jahr 1957 schuf.¹³² In Pirandellos Libretto geht es um eine Mutter, deren Sohn als Baby von den „Frauen“ (die Hexenwerk betreiben und mit der Hexe Vanna Scoma in Verbindung stehen) gegen ein hässliches, geistig zurückgebliebenes Kind ausgetauscht wurde. Während sie das ausgetauschte Kind groß zieht, wächst ihr Sohn an einem Königshof heran. Schon im ersten Akt werden die Frauen als *Töchter des Feuers*, *Hexen des Windes* und *Hexen der Nacht* von dem Chor der Mütter bezeichnet.¹³³ Auffallend sind bei der Aufführung die Gesichtsmasken der Mütter, die in ihrer formalen Gestaltung den Kostümen ähneln, aber keinem spezifischen Gesichtsmaskentypus des Theaters zugeordnet werden können. Auf diese Weise werden sie äußerlich nicht nur einer Rollenmaske zugewiesen, sondern dem Kollektiv der Mütter.¹³⁴ Diese Art und Weise der

¹³² Pirandello, Luigi. *La favola del figlio cambiato*. In: Pirandello, Luigi. *Maschere Nude II*. Mailand : 1958. S.1229-1294.

¹³³ Ebd. S.1229-1294.

¹³⁴ Abbildungen zum Stück befinden sich im Ausstellungskatalog *La Commedia dell'Arte nella maschere dei Sartori*. Mostra didattica e di documentazione. Florenz : 1976. Abb.71-Abb.75. Sartori, Donato (Hg.). *Maschere e mascheramenti*. I Sartori tra arte e teatro. Padua : 1996. S.84, S.100 und S.103.

Verwendung von Theatermasken erinnert an das antike Theater. Der Chor wurde dort ebenfalls durch gleiche Gesichtsmasken als Gruppe ausgezeichnet.¹³⁵

Moderne Gesichtsmasken können aber auch verhältnismäßig neutral gestaltet sein wie in *Stilleben* von Friedrich Ahlers-Hestermann oder Pierre Hodé. Inwieweit die Gesichtsmaske noch als Rollenmerkmal fungiert, zeigen die genannten Beispiele.

4.3.5 Schminkmasken

Im Gegensatz zu den starren Theatermasken, gibt es Schminkmasken, die eine gewisse Beweglichkeit des Gesichts zulassen. Der Maskierte kann folglich verschiedene „Gesichter“ aufzeigen. Schminkmasken werden vor allem in Theater, Film, Varieté und Zirkus verwendet, aber auch ihre führende Rolle in der Mode ist nicht zu unterschätzen. Dabei gehen Mode und Film oftmals einher, denn Make-up bildet seit jeher ein Mittel, um das äußere Erscheinungsbild bestimmten Modetrends anzupassen.

4.3.5.1 Mode und Film

Schminke wurde seit jeher benutzt, um das Gesicht des Menschen zu verändern und es an gesellschaftliche Ideale anzugleichen. Entsprechend verweist ein bestimmtes Make-up auf einen bestimmten Zeitraum (Epoche oder Jahrzehnt), der seine ideale Schönheit hatte, die durch Schminke, Kleidung und Frisuren vermittelt werden sollte.¹³⁶ Maßgeblich sind diesbezüglich meistens Schauspielerinnen, Stars oder Models, an deren äußeren Erscheinungsbild sich Frauen in Kleidung, Schminke und Frisur orientieren, zumal sie bewusst an ihrem Typus und Selbstbild

¹³⁵ Dieses Stück wurde nicht in die Untersuchungen integriert, da Pirandello nur die Gesichtsmaske der Hexe (Vanna Scoma) im Text beschreibt und keine weiteren vorsieht. Die Aufführung mit Gesichtsmasken erfolgte 1957 unter der Regie von Giorgio Strehler im Piccolo Teatro di Milano.

¹³⁶ In Ägypten wurden die Augen mit schwarzem Bleiglanz umrandet, die Augenlider mit grünem Malachit geschminkt, als Wangenrouge wurde rote pulverisierte Erde benutzt oder zerstoßene Blätter in Creme sowie Karmin als Lippschminke. Bei den Römern wurde die Haut weiß geschminkt, Lippen und Wangen rot, die Augenbrauen schwarz. Bei den Griechen war das Make-up eher dezent. Im Mittelalter ist wenig über die Verwendung von Schminke bekannt. Im 16. Jahrhundert wurde die Haut mit Bleiweiß aufgehellt, die Wangen wurden mit Indisch- oder Spanischrot aufgefrischt. Ähnlich schminkte man sich auch im 17. Jahrhundert, nur das Perücken zunehmend modern waren. Im 18. Jahrhundert weißten sich Männer und Frauen die Haut mit Bleiweiß und schminkten sich extravagant. Im 19. Jahrhundert dagegen wurden die Frisuren und das Make-up dezenter. Young, Douglas. Theaterwerkstatt. Maskenbilderei und Schminken. Wiesbaden (u.a.): 1988. S.7ff.

arbeiten.¹³⁷ Dekorative Kosmetik dient damit mehr der Verschönerung und der Verwandlung als der Pflege des Gesichts.

Die Selbstdarstellung des makellosen Gesichts findet sich besonders in den 20er-Jahren bei verschiedenen Filmschauspielerinnen. Greta Garbo zum Beispiel verkörperte Schönheit, den Zauber des Fremden und europäische Kultiviertheit. Neue Maßstäbe bei den Stummfilmen setzten zum Beispiel Pola Negri und Clara Bow, die sehr stark geschminkt waren. Hinzu kam eine reduzierte Gestik, die Langsamkeit ihrer Bewegungen und auch das Gesicht, das nicht zu durchdringen war.¹³⁸

Die *Vogue* zum Beispiel propagierte in der Nachkriegszeit bis in die 50er-Jahre hinein den Typus der stolzen unnahbaren Göttin. In den 60er-Jahren strahlen die Fotomodelle der *Vogue* Rätselhaftigkeit aus, die über alles erhaben zu sein schien. Obwohl die Models in strengen Tailleurs stecken, weist sich ihr Make-up nicht als ein Gebilde mit Eigenwert auf, sondern als etwas mit enormer Künstlichkeit.¹³⁹ Dies resultiert nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die Schminke mit ihren verschiedenen Farbschichten ein beachtliches Gewicht hatte. Hinzu kamen falsche Wimpern und Haarnadeln für Toupets, die das natürliche Erscheinungsbild manipulierten. Folglich war das Gesicht des Models nur Rohmaterial, das mit Schminke und anderen Mitteln bis zur Unerreichbarkeit maskiert wurde und eine makellose Illusion präsentierte.¹⁴⁰ Gerade Models fungieren als Rollenvorbilder unserer Zeit. Nach Gertrud Lehnert sind sie Varianten eines Weiblichkeitsbildes, Modelle im buchstäblichen Sinne als Vorbilder, Matrix, nach denen sich anderes bildet, und schließlich auch als Personen, die Mode und damit Träume und Fantasien vorführen.¹⁴¹

Schönheit ist somit temporären Idealvorstellungen unterworfen, die einen bestimmten Idealtypus postulieren, der zum Nachahmen in der Gesellschaft auffordert, indem er besonders im 20. Jahrhundert durch die Medien Film und Fotografie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Wird der Blick auf das 20. Jahrhundert gerichtet, erscheinen diese Ideale der Zeit nicht nur

¹³⁷ Gombrich, Ernst H. Maske und Gesicht. In: Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg und Max Black. Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt/Main: 1977. S.20.

¹³⁸ Winklbauer, Andrea. Das androgyne Gesicht. In: Pamass Sonderheft 13. Kopf oder Maske – Das andere Gesicht. 1997. S.28-30. Gombrich: 1977. S.30.

¹³⁹ Magli, Patrizia. Make-up. In: Ausstellungskatalog Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986. Münchner Stadtmuseum. München: 1986. S.349.

¹⁴⁰ Ebd. S.349. Auf den Zusammenhang von Schminke und Gesichtsmaske verweisen insbesondere Werbeplakate von Elizabeth Arden (1935, Abb.55) und Josef Costa Seché (1930, Abb.56). Diese verdeutlichen, dass Schminke oder andere Gesichtskosmetika nicht nur als Gesichtsmaske aufgefasst, sondern auch als solche angepriesen werden.

¹⁴¹ Lehnert, Gertrud. „Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist“ – Von modischen Körpern, Frauen und Puppen. In: Lehnert, Gertrud (Hg.). Mode, Weiblichkeit und Modemität. Dortmund: 1998. S.95.

in Film und Modezeitschriften, sondern auch in der Malerei, Fotografie¹⁴² und Plastik wie bei Pablo Gargallo, der verschiedene Greta Garbo Gesichtsmasken (Abb.30c, Abb.30d) konzipierte, die allerdings nicht zum Tragen konstruiert sind.¹⁴³

4.3.5.2 Der Zirkus

Zu den bekanntesten Rollenbildern, die durch Schminke gekennzeichnet werden, gehört der Typus des Clowns. Hervorzuheben sind zwei Clown-Typen, der Weißclown und der dumme August. Der Typus des Letzteren bildete sich mit der Clownerie des Zirkus in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts, der durch den Zirkus Renz mit Tom Belling geschaffen wurde.¹⁴⁴ Zunächst lag seine Betätigung in der Reprise, bei der er noch keinen Gegenspieler benötigte. Da nun der dumme August und der Clown die Reprisen gestalteten, ergab sich daraus zukünftig eine Zusammenarbeit. Während zuvor der Clown im Harlekinkostüm auftrat, das ihm viel Bewegungsfreiheit ermöglichte, wurden nun der Typus des dummen August und des Weißclowns stilisiert.

Der Weißclown trug einen verzierten Anzug aus Kniepumphose, passender Jacke, Hüften und Schultern waren betont, die Schuhe waren elegant und der Haarschnitt gepflegt. Das Gesicht war ebenmäßig weiß geschminkt. Der dumme August hingegen ist durch einen schlecht sitzenden Frack gekennzeichnet, einen zu großen Straßenanzug sowie viel zu große Schuhe, die ihn zu einem Watschelang zwingen. Seine Schminke war zunächst sehr einfach gehalten. Die Nase und einige Partien des Gesichts wurden betont, die die Ausdrucksstärke seiner Mimik hervorheben sollten. Erst im Laufe der Zeit kam es zur komischen Gesichtsmaske mit Betonung von Nase, Mund, Augen und Ohren.¹⁴⁵

Jedoch ordnet die Schminke den Clown nicht nur einem bestimmten Typus zu, sie erweist sich auch als primäres Rollenmerkmal. Beim Weißclown fungiert sie zusätzlich als

¹⁴² Zur Gestaltung eines Ideals gehört nicht nur das geschminkte Gesicht, sondern auch eine bestimmte Art von Frisur. Beispielhaft anzuführen ist im Mittelalter der Typus der gotischen Jungfrauen. Der Effekt von weiblicher, leidenschaftsloser Bescheidenheit wurde durch das Entfernen der Augenbrauen und durch die Rückverlegung des Haaransatzes an Schläfen und Nacken erreicht. Auf diese Weise entstand das reine Oval der gotischen Jungfrauen, das in Gemälden von Memling, Pisanello oder van Eyck anzutreffen ist. Magli : 1986. S.345ff.

¹⁴³ Ähnliches ist bei Andy Warhols Reproduktionen von Marilyn Monroe (1962, Abb.32) zu verzeichnen, deren Kopf in verschiedenen Schattierungen erscheint. Vgl. Abbildungen in Pierre, José. DuMont's kleines Lexikon der Pop Art. Köln : 1978. S.97ff.

¹⁴⁴ Schlicht, Christiane. Die „Justige Person“. Gestalten und Wandlungen des Spaßmachers in Theater, Musik und Zirkus. In: Ausstellungskatalog Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus. 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997. S.109.

Namensgeber, der aufgrund seines weiß geschminkten Gesichts als solcher bezeichnet wird. Daraus folgt, dass die Gesichtsmaske mit der Bühnenfigur identisch ist. In der Gesichtsmaskierung ist, wie in der Commedia dell'Arte, ein Verhaltensmuster vorgegeben. Auch ohne Kostüm kann der Betrachter mit dem Typus bestimmte Eigenschaften assoziieren. Daher erweist sich das Kostüm als sekundäres Rollenmerkmal, das die Rollenmaske unterstützt.

Clown-Darstellungen in Form von Porträts oder Ausschnitte aus Zirkusauftritten haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Künstler wie Erich Heckel, Camille Bombois oder Kees van Dongen angefertigt. Für den Bereich des Theaters beziehungsweise des Films kann die Theater- und Filmfassung *Die verhexten Notenständer* angeführt werden, in der Karl Valentin und Liesl Karlstadt als Musicalclowns auftreten.

4.3.5.3 Das Theater

Das Theater versteht unter Schminke die Veränderung des Gesichts mittels Schminke, Perücke und Bart. Ihre Tradition geht bis zu den kultischen Ursprüngen des Dramas. Abgesehen davon, dass plastische Masken ausdrücklich vorgeschrieben waren, wie in der Commedia dell'Arte, der Atellane, in Maskenspielen, Balletten oder Pantomimen der Barock- und Renaissancehöfe, wird die starre Maske durch die Schminke vom Theater verdrängt.¹⁴⁶

Schminken verfügen über ein vielseitiges Spektrum, das von realistischen bis hin zu grotesken reicht.¹⁴⁷ Realistisch wirkende gehen meistens mit Kleidung einher. Schminke suggeriert dort nicht nur ein bestimmtes Alter, sondern typisiert den Schauspieler auch in Rasse, Geschlecht, Temperament und Gesundheitszustand.¹⁴⁸ Daneben gibt es Schminken, die das Gesicht des Darstellers grotesk wirken lassen, sich folglich nicht auf ein realistisches Erscheinungsbild eines Menschen beziehen. In solchen Fällen kann Kleidung als primäres Rollenmerkmal angesehen werden. (Wie zum Beispiel bei Jean Genets *Le Balcon*.)

Besonders im asiatischen Theater gilt die Gesichtsmaske (Schminke- und starre Maske) noch heute als wichtiges, aus rituellen, magisch-kultischen Wurzeln tradiertes Requisit.¹⁴⁹ Zu den

¹⁴⁵ Merkert, Jörn. Circusclowns. In: Ausstellungskatalog Zirkus. Hg. Jörn Merkert. 28. Berliner Festwochen 1978. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 9. September bis 5. November 1978. Frankfurt/Main : 1978. S.104.

¹⁴⁶ Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.17. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.791.

¹⁴⁷ Corson, Richard. Fashions in Make-up. From Ancient to Modern Times. London : 1972. S.272ff.

¹⁴⁸ Eschbach : 1979. S.162-165.

¹⁴⁹ Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Studienausgabe. Bd.14. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.299.

Bekanntesten Schminkmasken aus dem asiatischen Raum gehören sicherlich die des japanischen Kabuki-Theaters. Besonders für historische Stücke wurde das Kabuki Make-up oftmals sehr extravagant gestaltet. Die verwendeten Farben symbolisieren dabei bestimmte Aspekte des Charakters. Entsprechend steht Rot für das Gute, also die Tugend, die Leidenschaft und übermenschliche Kräfte, die Farbe Blau hingegen für das Böse wie Angst und Neid.¹⁵⁰

Inwieweit sich Künstler und Dramatiker explizit auf diese Schminkmasken bezogen haben und welche Funktion ihnen innerhalb der Stücke und Kunstwerke zukommt, erläutern Beispiele von Jean Genet, Luigi Pirandello und Claude Cahun.

4.4 Die Kopfmasken von Oskar Schlemmer

Die Kopfmasken von Oskar Schlemmer rekurrieren nicht auf die bisher angesprochenen Gesichtsmaskenformen, seien es Theater- oder Karnevalsmasken. Vielmehr handelt es sich um Eigenkreationen des Künstlers (Abb.65-Abb.65c), die auf wesentliche Gesichtsm Merkmale reduziert worden sind und beim *Raum-, Formen- und Gestentanz* (1926) getragen wurden. Einige dieser Kopfmasken verfügen über schematisch eingezeichnete Augen, einen Mund, Schnauzbart und teilweise auch über eine Brille, während andere nur Augen und Mund aufweisen. Diejenigen, die zusätzlich über die Kennzeichen Schnauzbart und Brille verfügen, können als Rollenmerkmal für einen männlichen Typus angesehen werden, während die anderen dagegen neutral gestaltet sind. Inwieweit sich die Kopfmasken gemeinhin mit dem Kostüm noch in den Kontext der Rollenmaske einordnen lassen, zeigt das vorletzte Interpretationskapitel.

¹⁵⁰ <http://web-japan.org/factsheet/kabuki/costume.html>. Zugriff: 10.04.2006.

4.5 Schutzmasken

Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Gesichtsmaskenformen, dienen Schutzmasken dazu, den Menschen vor einer negativen Beeinträchtigung zu schützen und resultieren aus der Entwicklung von Vernichtungsmöglichkeiten oder zur Verbesserung von Lebensmöglichkeiten. Beispielhaft anzuführen sind moderne Gesichtsmasken für den Hitze- und Blendschutz für Gießarbeiter, der Elektroschweißerhelm, Atemschutzmasken der Feuerwehr, Gasmasken oder Taucherhelme. Zu ihnen gehören ebenfalls antiseptische Masken in Krankenhäusern, die als Keimschutz für Arzt und Patient dienen.¹⁵¹

Schutzmasken gehen generell gesehen mit berufsspezifischer Kleidung einher. Je nach Art der Maskierung können sie als primäres Rollenmerkmal die Berufs-Rollenmaske aufzeigen oder als sekundäres Merkmal fungieren, das wiederum berufsspezifische Kleidung als primäres Rollenkennzeichen benötigt. Hervorzuheben sind diesbezüglich Gasmasken (Abb.66-Abb.67), die von verschiedenen Berufsgruppen getragen werden können.

Als primäres Kennzeichen gelten Uniformen bei Soldaten, Piloten, Polizisten und Feuerwehrleuten.¹⁵² Auf diese Weise werden die Uniformierten innerhalb eines Rollensystems gekennzeichnet, die einem hierarchischem Struktur untergeordnet sind und den Einzelnen durch Entindividualisierung verfügbar macht. Solche militärischen Masken (Rollenmasken) äußern sich nach Reinhard Olschanski als Mittel einer streng seriell kodifizierten Differenzierung in verschiedenen Uniformen, Abzeichen und Ehrbezeugungen, die Rangunterschiede signalisieren und als Hierarchie von Befehl und Gehorsam den militärischen Zusammenhang bilden.¹⁵³ Wie sich dies im Theater bei Reinhard Goering und in der bildenden Kunst bei Otto Dix, Petrus Alma, Abe Birnbaum oder George Grosz äußert, zeigen die Beispiele.

¹⁵¹ Ebeling : 1984. S.150ff.

¹⁵² Eisermann : 1991. S.106ff.

¹⁵³ Olschanski : 2001. S.78.

5. Resümee

Es ergibt sich ein Beziehungsgefüge von Gesichts- und Rollenmaske, das sich wie folgt beschreiben lässt: Wenn ein Mensch mit Gesichtsmaske und bestimmter Kleidung maskiert ist, fungieren diese als auffälligste äußere Rollenmerkmale. Sie zeigen Rollenmasken auf, die verschiedenen Bereichen, wie dem Theater, Karneval und Beruf, zugeordnet werden können. Allerdings müssen Gesichtsmasken (Schmink- und Gasmasken) nicht immer als primäres Rollenmerkmal dienen, so dass sich in diesem Fall Kleidung als vorrangiges Kennzeichen der Rollenmaske erweist.

Da sich besonders rituelle Masken, im Vergleich zu Karnevals- und Theatermasken, als diejenigen erwiesen haben, die keine Rollenmasken kennzeichnen, gilt es in den Beispielen aus beiden Disziplinen zu hinterfragen, welche Funktion ihnen dann innerhalb der Beispiele zukommt und inwieweit sie sich noch in den Kontext der Rollenmaske einordnen lassen. Doch zunächst soll das Augenmerk auf Karnevals- und Fastnachtmasken gerichtet werden, die häufig von Kunst und Theater rezipiert worden sind.

III. Karnevals- und Fastnachtmasken

1. Das Brauchtum und dessen maskiertes Figurenrepertoire

Karnevals- beziehungsweise Fastnachtmasken sind in verschiedenen Regionen anzutreffen wie in Süddeutschland und Bayern, Südtirol und Italien¹⁵⁴, Schweiz, Österreich und Belgien (Ostende, Aalst und Binche), um nur einige Beispiele zu nennen.¹⁵⁵ Bestimmte Gesichtsmasken- und Figurentypen erscheinen dort gleichermaßen. Zu ihnen gehören dämonische und hexenhafte, bizarre, groteske und schöne Gesichtsmasken (Glattlarven), Tiermasken, Gesichtsmasken von Randgruppenvertretern (zum Beispiel Mohrenmasken) sowie Totenschädel als Vertreter des Todes. Gerade dämonische Gesichtsmasken sind älter als die Ursprünge der Fastnacht, denn im Mittelalter bezeichnete die *Maske* Fratzen und Tiergesichter, die nicht zum Rollenwechsel konzipiert waren.¹⁵⁶

Sicherlich umfasst das Spektrum der Fastnachtmasken weitaus mehrere Maskentypen. Daher konzentrieren sich die Ausführungen auf jene Gesichtsmasken, die nicht nur im Brauchtum Fastnacht am häufigsten vertreten, sondern auch von Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts rezipiert worden sind.

Das Brauchtum selbst geht auf den christlichen Jahresablauf zurück. Dort bildet es das Schwellenfest vor dem Anbruch der 40-tägigen Fastenzeit vor Ostern, das mit dem Aschermittwoch beginnt.¹⁵⁷ Ableiten lässt sich dies aus dem Namen FASTNACHT, der sich auf den Vorabend der Fastenzeit bezieht. Der romanische Begriff KARNEVAL bezieht sich ebenfalls auf das Fasten, und das Kirchenlatein bezeichnete mit CARNISLEVAMEN, CARNISPRIVIUM oder CARNETOLLENDAS die Fleischwegnahme der Abstinenzperiode. Daraus entwickelte sich dann das italienische Wort CARNEVALE. Auch das Wort FASCHING hängt mit Fasten zusammen.

¹⁵⁴ Beispielhaft wäre der ursprüngliche Karneval von Venedig mit seinen spezifischen Maskierungen anzuführen, der allerdings nicht in die Arbeit integriert wird, da sich diese Gesichtsmasken von denen des traditionellen Karnevals unterscheiden. Was ihre Darstellung in der bildenden Kunst angeht, gibt es einige Künstler, die Maskierte des venezianischen Karnevals in ihren Gemälden dargestellt haben. Vorwiegend sind barocke Genremaler des 18. Jahrhunderts wie Giovanni Domenico Tiepolo, Pietro Longhi, Alessandro Longhi, Francesco Guardi und Giovanni Battista Tiepolo zu nennen. Sorell : 1973. S.158ff. Reato, Daniele. *Maschere e travestimenti nella tradizione del carnevale di Venezia*. Venedig : 1981.

¹⁵⁵ Schaedler : 1999. S.313ff. Fransen, Theo. Die Entwicklung des Karnevals in den Niederlanden und Flandern. Eine historisch-soziologische Betrachtung in drei Teilen: Geschichte, Gegenwart und Zukunftsaussichten. In: Matheus, Michael (Hg.). *Fastnacht / Karneval im europäischen Vergleich*. Stuttgart : 1999. S.37ff.

¹⁵⁶ Mezger : 2000. S.218ff.

¹⁵⁷ Ebd. S.110-111.

Ursprünglich hieß es VASCHANG oder VASTSCHANC, das sich auf einen Trunk der Fastenzeit bezog.¹⁵⁸

Die Fastenzeit verbot das Verzehren von warmblütigen Speisen sowie von Milch und Eiprodukten, so dass vorher noch einmal geschlachtet wurde, was seit dem 13. Jahrhundert in großen öffentlichen Gelagen mündete. Mit dem Verzicht auf Fleisch war ebenfalls sexuelle Enthaltbarkeit gemeint. Demzufolge erwiesen sich die Tage vor dem Aschermittwoch als Ventil für sexuelle Freizügigkeit.¹⁵⁹ Zu dieser Form des Feierns kamen bald noch weitere Gestaltungselemente hinzu wie Musik und Tanz. Fernerhin sind Spiel- und Schaubräuche des 14. und 15. Jahrhunderts anzuführen, die sich am Übergang zur Neuzeit häuften. Da die Umtriebe zur Fastnacht exzessiver gefeiert wurden, kritisierte die Geistlichkeit diese Zügellosigkeit.¹⁶⁰

Ab 1400 kristallisierte sich ein Konzept heraus, das als Verteufelung beschrieben werden kann: die Einteilung in Civitas Dei (Gottesstaat) und der Civitas Diaboli (Teufelsstaat), da die Beziehung von Fastenzeit und Fastnacht antithetisch gesehen wurde. Dies schlug sich entsprechend im Erscheinungsbild der Fastnacht nieder.¹⁶¹

Während anfangs die Verkleidungen noch willkürlich waren, bildete sich ab 1450 ein Repertoire an Figuren heraus, das über weite geografische Räume sehr ähnlich gewesen sein muss. Primär negative Gestalten gehörten zu denjenigen, welche in den Quellen vor 1500 in der Fastnacht erschienen und den Einfluss der Kirche aufzeigten. Die Kostüme und Schreckmasken für die Fastnacht stammten aus kirchlichen Requisitenkammern, die für Figuralprozessionen und Schauspiele entliehen wurden. Dort gab es einen großen Bestand an Dämonenverkleidungen, die das Böse darstellen sollten.¹⁶²

¹⁵⁸ Mezger : 2000 S.111. Moser, Dietz-Rüdiger. Fastnacht - Fasching - Karneval. Graz (u.a.) : 1986. S.11ff.

¹⁵⁹ Ebd. S.112.

¹⁶⁰ Zu diesen Spielbräuchen zählten das Pflug-, Block- und Eggenziehen um alte Jungfern zu verspotten, Lärmorgien, groteske Schlittenfahrten, das Brunnenspringen oder Brunnenwerfen. Ebd. S.112-113.

¹⁶¹ Ebd. S.114.

¹⁶² Ebd. S.115. Im 15. Jahrhundert spielt der Karneval eine entscheidende Rolle in der Malerei von Hieronimus Bosch (1450-1510) und im 16. Jahrhundert bei Pieter Brueghel dem Älteren, die beide in ihren Bildern den sozialen Hintergrund und die kulturelle Atmosphäre ihrer Zeit thematisierten. Bosch entnahm seine Ideen der lokalen Folklore, den Mysterien und Puppenspielen, den farbenfrohen Umzügen und vor allem ihrem Karneval. Das Hauptthema bei Bosch war das Gute gegen die Zwänge des Bösen, die Hoffnung auf ein ewiges Leben und die Angst vor der Verdammnis. Bosch wollte den Menschen einen Spiegel vorhalten, in dem sie ihre eigenen Fehler und die Verderbtheit der Welt sehen konnten. Deutlich wird dies im *Weltgerichts-Triptichon*. Brueghel fertigte in seiner frühen Phase satirische Stiche nach Vorbildern von Bosch an wie zum Beispiel *Sieben Tugenden* (1557) und *Sieben Laster* (1558). Dort typisierte er den Ausdruck der Gesichter, die dadurch ihren übertriebenen und verzerrten Ausdruck einer Gesichtsmaske bekamen. Auch Brueghel kritisierte in seinen Bildern die Menschen und deren Laster wie in *Triumph des Todes* (1562/63) oder *Dulle Griet* (1563), die Höllenszenen und Allegorien der menschlichen Sünden und deren Bestrafung durch den Tod zeigen. Zu den *niederländischen Sprichwörtern* von 1559 zählt auch das Bild *Streit zwischen Karneval und Fasten* von 1559. Er stellt dort die verkehrte Welt dar, die Mittel seiner moralischen Kritik wird. Die Sprichwörter dienten dazu die Dummheit und Sündhaftigkeit der Menschen darzustellen. Jansen, Hans Helmut (Hg.) Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt : 1978. S.41, S.162.

Zu diesen negativen Gestalten zählten der Teufel und die Hexe, die heute noch in vielen Fastnachten auftreten.¹⁶³ Beide erschienen mit langer Nase, die das antigöttliche Prinzip verkörperte. Beim Teufel setzt sie den Wohlgerüchen Gestank entgegen. Er trägt ein feuerrotes Gewand und eine ebenso feuerrote Gesichtsmaske, teilweise erscheinen aber auch schwarze Teufelsmasken in der Fastnacht.¹⁶⁴ Durch die Hörner der Gesichtsmaske, die als Attribute des Bocks gelten, wurde er als animalisches, triebhaftes Wesen gekennzeichnet (Abb.3-Abb.4).¹⁶⁵ Teufelsmasken zum Beispiel spiegeln auf diese Weise menschliche und tierische Gesichtsformen wider, die bereits im Mittelalter in Form von Dämonen- oder Tierköpfen in der gotischen Kathedralplastik verwendet worden sind.¹⁶⁶

Zu den teuflischen Gestalten zählt ebenfalls die Figur der Perchta (Abb.10). Durch die Christianisierung wurde sie zur schrecklichen Hexe, die den Mägden den Bauch aufschneidet und den Kehricht hineinschüttete, wenn sie Donnerstags nicht sauber gekehrt hatten. Um 900 galt sie noch als Konkurrentin der christlichen Maria. Ein Mönch aus dem Kloster Attel am Inn kritisierte diesbezüglich die jungen Leute, die eher zum Tanz gingen und lieber von der Perchta singen lernen würden, als das Ave Maria zu beten. Um die Perchta hässlich zu machen, wurde sie schon sehr früh mit einer langen Nase versehen.¹⁶⁷ Daher ist sie mit dem Typus der Hexe eng verwandt. Die lange Nase charakterisiert Hexen beziehungsweise hexenähnliche Frauengestalten, die damit phallische Macht erhalten. Unterstützt wird dies durch einen Besen, den sie mit sich tragen. Auf diese Weise wird Männliches (lange Nase als Phallus-Symbol) und Weibliches (eine weibliche Person) in einer Figur verschmolzen. Da das Motiv des alten Weibes als Basis für die Gestalt der Hexe diente, wurde es ideologisch überhöht.¹⁶⁸

Zu dem heute bekannten Typus der Hexe haben viele Motive beigetragen. Die christlich-dämonologische Hexenvorstellung verarbeitete heidnische Elemente, die sich wiederum mit vorhandenen Vorstellungen vermischten. Die vollständige Ausbildung des Typus wurde mit der romantischen Märchenhexe erreicht, bis dieses Bild schließlich als Gesichtsmaskentypus in die Fastnacht einfluss.¹⁶⁹ (Abb.1-Abb.2.) Bereits Johannes Wierus verdeutlichte 1563 einige Kennzeichen der Hexe, nämlich das hohe Alter, dass sie ihrer Sinne nicht mächtig sei und Hexen

¹⁶³ Das älteste Zeugnis für eine Dämonenrolle, die als Requisit für das liturgische Theater sowie den profanen Mummenschanz benutzt wurde, ist die rechte Hälfte einer Tonmaske (datiert auf das Jahr 1450). Mezger : 2000. S.115ff, S.122ff.

¹⁶⁴ Hexen trugen ebenfalls ein rotes Gewand, ab und zu auch ein gelbes. Moser : 1986. S.216, S.220.

¹⁶⁵ Schaedler : 1999. S.322. Bormann : 1994. S.25.

¹⁶⁶ Bormann : 1994. S.25.

¹⁶⁷ Schaedler : 1999. S.320.

¹⁶⁸ Kraus, Jörg. Der Weg der Hexe in die Fastnacht. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989/90. S.64ff.

¹⁶⁹ Ebd. S.62.

arbeitsame und elende Vetteln seien, die mitleidserregend wirken würden.¹⁷⁰ Ein anderer Autor hingegen beschreibt die Hexe als altes Weib, lahm, triefäugig, bleich und schmutzig mit vielen Runzeln.¹⁷¹ Aber auch die krumme Nase mit der aufgepflanzten Warze und ein spitzes Kinn werden von anderen Quellen als kennzeichnende Merkmale genannt.¹⁷² Nach Jörg Kraus erscheinen diese Charakteristika bei den Brüdern Grimm, die die Hexe in ihren Märchen zur Normhexe stilisierten und damit auf drei entscheidende äußerliche Aspekte verweist: Hässlichkeit, altes Weib und Hexennase.¹⁷³

Außer Hexen und Teufeln sind besonders im schwäbisch-alemannischen Raum noch Dämonen und Unholde anzutreffen, jedoch basieren die Schreckmasken auf Entwürfen, die nicht älter als 100 Jahre alt sind. Jüngere Gesichtsmasken hingegen gehen aus örtlichen Sagen hervor. Physiognomisch gesehen zeigen sie eine enorme Bandbreite von unterschiedlichen Gesichtsausdrücken, die sich von bizarren Grimassen bis hin zu gutmütigem Glotzen erstreckt.¹⁷⁴

Gesichtsmasken, die noch aus jüngerer Zeit erhalten sind, können in zwei Arten unterschieden werden, in Schöne und Hässliche. Letztere sind meistens mit Tierattributen wie Hörnern und Fell versehen, die mit dem Teufel assoziiert werden. Andere hässliche Gesichtsmasken stellen alte Weiber dar, während die schönen, die ursprünglich nur Frauen trugen, mit der örtlichen Volkstracht mit Schellengürteln und Glocken getragen werden. Als Kopfputz dient ein monstranzähnliches Halbkreisornament oder eine waagrechte Platte. Weibliche Gesichtsmasken wurden von Männern getragen.¹⁷⁵ Beispielhaft anzuführen ist die Glattlarve (Abb.12), die mit ihrem hübschen attraktiven Lächeln Täuschung, Verstellung und Vorspiegelung falscher Tatsachen kennzeichnet. Sie steht folglich für einen Sendboten des Teufels, der sich unter der schönen Gesichtsmaske versteckte.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Zitiert in Kraus : 1989/90. S.62.

¹⁷¹ Kraus : 1989/90. S.62.

¹⁷² Moser : 1986. S.218.

¹⁷³ Kraus : 1989/90. S.62.

¹⁷⁴ Daneben gibt es noch den „Wilden Mann“ beziehungsweise die „Wilde Frau“, die seit dem 15. Jahrhundert belegt sind. Sie bezeichnen ein mit Fell bekleidetes Wesen, das klein und langhaarig ist. Im Nürnberger Schembartlaufen, dem bestbezeugten Faschnachtsbrauch des Mittelalters (Abb.9), der in den Schembartbüchern des frühen 16. Jahrhunderts belegt ist, erscheinen Vermummte mit Tierköpfen (Esel, Schwein, Pferd, Wolf oder Vogel). Tierverkleidungen gehen auf die spätmittelalterliche Lasterlehre zurück, nach der jedes Tier eine bestimmte Sünde personifizierte. Entsprechend stand der Esel für Trägheit, das Schwein für Völlerei und der Bock für Unkeuschheit. Heute allerdings sind solche Verkleidungen größtenteils nicht mehr im Karneval anzutreffen. Mezger : 2000. S.122, 123ff. Schaedler : 1999. S.316ff, S.328-329.

¹⁷⁵ Schaedler : 1999. S.329.

¹⁷⁶ Mezger : 2000. S.126.

Das Bild *Die Allegorie der Heuchelei* von 1650 (Abb.11) von Lorenzo Lippi zeigt eine schöne junge Frau, die dem Betrachter eine glattgesichtige Barockmaske hält und sich laut Titel als Allegorie der Heuchelei auszeichnet.¹⁷⁷

Als weiteres Beispiel für Glattlarven und den falschen Schein kann der Nürnberger Schembartlauf angeführt werden. Der Begriff SCHEMBART steht für „Maskenzug“ und soll aus dem Wort „scheinbot“ entstanden sein. Heute ist die Vortäuschung falscher Tatsachen noch in der Tiroler Fastnacht erkennbar, bei den „Rollern“ aus Imst und Nassereith. Sie bilden mit den Schellern die Hauptfiguren der Fastnacht. Die Gesichtsmaske entspricht dem jugendlich lächelnden Gesichtsmaskentypus, der zuvor schon beschrieben wurde. Der Kopfputz, der als Schein bezeichnet wird, erweist sich als weiteres Merkmal für den falschen Schein.¹⁷⁸ Damit erscheinen die glattgesichtigen Larven als Sinnbilder der Täuschung und Verführung durch äußere Schönheit, hinter der sich eigentlich der Teufel verbirgt.

Während im Barock die Glattlarve immer weiter veredelt wurde, wird sie heute im Karneval von Figuren getragen, die Narro oder Narr (Abb.12) genannt werden.¹⁷⁹ Anfänglich stellte er keine lustige Figur innerhalb der Fastnacht dar, da er keinen Platz innerhalb der Gemeinschaft der christlichen Stände inne hatte und ihm als Geistesgestörter aufgrund mangelnder Vernunft die Einsicht in den göttlichen Heilsplan verwehrt blieb, zumal die Figur des Narren einen gottfremden Menschen bezeichnete, der nach der christlichen Lehre dem Tod verfallen war.¹⁸⁰

Im 14. und 15. Jahrhundert änderte sich die Tracht des Narren. Er erhielt eine Kapuze und bald kamen noch Schellen an den Zipfeln hinzu. Aus der Kapuze wurde eine Narrenkappe, deren äußere Zipfel zu Eselohren und die mittleren zu einem Hahnenkamm umgestaltet wurden. Schließlich kamen noch Schnabelschuhe und Marotte hinzu.¹⁸¹

Wenn nun der Narr dem Tod verfallen ist, so ist auch der Tod als häufiger Vertreter in der Fastnacht anzutreffen. Daher gilt sie nicht nur als ein Fest der Ausgelassenheit und reinen Lebensfreude. Der Tod erscheint in Form eines menschlichen Skelettes, eines Totenschädels oder

¹⁷⁷ Ein Kupferstich von Domenicus Custos (1600), der aus der Tradition der pessimistischen Zeitsatiren stammt, zeigt im Zentrum die Frau Welt, die von sieben personifizierten Lasten und Torheiten umtanzt wird. Die Tänzer werden durch Beschriftungen, wie Völlerei, Bauchsorgen und Ehrgeiz, vorgestellt. Unter dem Mantel der Frau Welt kriecht das sündhafteste Kind mit einer Glattlarve hervor und symbolisiert damit den falschen Schein. Mezger : 2000. S.125ff.

¹⁷⁸ Ebd. S.127.

¹⁷⁹ Ebd. S.124. Dieser Gesichtsmaskentypus erinnert stark an die glattgesichtigen Larven des Barock. Mezger, Werner. Fastnacht, Fasching und Karneval als soziales Rollenexperiment. In: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtforschung. Tübingen : 1980. S.203-226.

¹⁸⁰ Moser : 1986. S.86ff.

¹⁸¹ Ebd. S.86ff.

eines Triumphwagens des Todes (besonders im 14. und 15. Jahrhundert).¹⁸² Die Verbindung von Tod und Narrentum greifen die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentänze auf, die vor dem plötzlichen Tod warnen. In einem der ältesten Totentänze (*Pariser Danse macabre*, 1424) wird die Narrheit derjenigen betont, die sich nicht auf den Tod vorbereiten. Sie erweisen sich als Narren, da sie meinen ewig leben zu können, jedoch dann plötzlich vom Tod übermannt werden, der einer möglichen Bekehrung ein striktes Ende setzt.¹⁸³

Heute kann das aktuelle Interesse an der Fastnacht und am Karneval sowie an den Maskierungen mit der Befriedigung der Bedürfnisse unserer säkularisierten Welt beschrieben werden, in der die Funktionen der Fastnacht im Kirchenjahr mittlerweile eine periphere Rolle spielen. Die Maskierung steht in Verbindung mit dem Wunsch, für ein paar Tage die Alltagsmaske (alltägliche Rollenmaske) fallen zu lassen, um sich in ein anderes Wesen zu verwandeln.¹⁸⁴ Damit einhergeht, dass der Fastnächter unter dem Schutz der Maskierung die Dinge tun kann, die im Alltag Sanktionen mit sich führen würden. Beispielhaft anzuführen ist der Bereich des Dämonischen. Die Verwandlung in ein dämonisches Wesen bedeutet, dass der Träger in seiner Vermummung unbewusst das Gefühl der Macht über seine Umwelt trägt, damit der Respekt vor ihm wächst.¹⁸⁵ In Bezug auf Halloween, das ebenfalls ein großes Spektrum an dämonischen Gesichtsmasken aufweist, schreibt Victor Turner, dass mit wilden und dämonischen Verkleidungen Status- und Symbolumkehrungen ausgedrückt werden sollen. Entsprechend wird innerhalb eines Brauchtums strukturell Unterlegenes in Umkleidungsriten durch Masken hervorgehoben.¹⁸⁶

Damit stellt sich die Frage, inwieweit ähnliche Inhalte durch die Thematik des Karnevals und der Maske in Kunst und Theater der Moderne vermittelt werden sollen oder ob der *Maske* möglicherweise eine andere Bedeutung zukommt. Daher unterliegt dem sich anschließenden Teil die These, dass es nicht nur darum geht, bestimmte Karnevalstypen darzustellen, um andere Mitmenschen unerkannt zu disziplinieren oder die Karnevalsthematik zur Demaskierung des

¹⁸² Moser : 1986. S.95ff.

¹⁸³ Ebd. S.314ff. Schließlich erscheinen in der Fastnacht Vertreter von Randgruppen, die nicht dem christlichen Ordo-Gedanken entsprechen wie Türken und Juden, ferner Bauern, Zigeuner und Mohren. Schaedler : 1999. S.325. Abb.280.

¹⁸⁴ Mezger : 2000. S.128ff. Besonders Roland Kuhn (ein Schüler C. G. Jungs) sprach davon, dass der Rollenwechsel, der durch die Maskierung erfolgt, immer ein Sterben bedeute. Aus den Ergebnissen seines Rohrschachschen Versuchs kam er zu dem Resultat, dass insbesondere Fastnachtmasken mit Totenköpfen in Verbindung gebracht werden. Bestätigt wird diese Interpretation durch die Bedeutung der Begriffe LARVE und SCHEME, die ebenfalls für den Begriff der Gesichtsmaske verwendet werden. LARVE meint seinem Ursprung nach Skelett, Gerippe, böser Geist und Gespenst. SCHEME bedeutet so viel wie Spukbild, Schatten eines Verstorbenen oder gespenstische Erscheinung.

¹⁸⁵ Ebd. S.218ff.

¹⁸⁶ Turner : 2000. S.165.

Maskenträgers in seinen menschlichen negativen Eigenschaften zu nutzen, sondern auch darum eine veränderte Auffassung vom menschlichen Individuum auszudrücken, die zudem durch die Verwendung des Wortes MASKE im Text oder in Titeln deutlich wird. Wie sich dies im Einzelnen äußert, gilt es bei James Ensor, Michel de Ghelderode und Felix Labisse exemplarisch zu untersuchen.

2. James Sidney Ensor

Im ausgehenden 19. bis in das 20. Jahrhundert hinein erscheinen Karnevalsmasken leitmotivisch als Bildinventar des Künstlers James Sidney Ensor, der seit seiner Jugend mit diesen vertraut war. Er liebte Feste, Umzüge, den Zirkus und Jahrmärkte, die in seiner Heimat stattfanden. In Ostende gab es den Ball der toten Ratten und einen Umzug an Mittfasten, an dem Ensor gerne teil nahm.¹⁸⁷

Da seine Großeltern, Eltern und sein Onkel verschiedene Souvenirläden besaßen, war er mit flämischen Gesichtsmasken konfrontiert. Darunter befanden sich teilweise auch asiatische oder exotische.¹⁸⁸ Auf diesem Hintergrund ist die Gesichtsmaske als zentrales Thema ab 1886 bei James Ensor zu verstehen, der die vertrauten traditionellen pausbäckigen, langnasigen und großmäuligen Karnevalsmasken seiner flämischen Heimat malte.¹⁸⁹

Asiatische oder japanische Gesichtsmasken erscheinen in einigen Bildern wie in *Die Verwunderung der Maske Wouse*, *Skelette im Atelier*, *Stilleben mit Chinoiserien* oder *Alex im chinesischen Kostüm unter Masken*. In der Kohlezeichnung *Der Zukunftsraum* stellt er einmalig exotische Gesichtsmasken dar.¹⁹⁰ Ferner gesellen sich zu Ensors Karnevalsmaskenrepertoire Skelette, traditionelle Karnevalsgestalten (Hexen und alte Weiber) und Überreste aus der *Commedia dell'Arte*¹⁹¹, (wie der junge oder alte Pierrot), daneben Figuren wie der Bischof, der Rote Richter sowie Clowns und Exoten wie Indianer, Afrikaner und Chinesen.¹⁹²

¹⁸⁷ Metken, Sigrid (b). Masken und Dämonen. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.98.

¹⁸⁸ Ebd. S.98.

¹⁸⁹ Ebd. S.102. Dass sich Ensor in seinen Bildern auf die Karnevalsmasken seiner Heimat bezog, dokumentiert eine Fotografie mit Maskierten. Vgl. Abb.6 in Haesaerts, Paul. James Ensor. Stuttgart : 1959. S.349.

¹⁹⁰ Metken (b): 1972. S.102.

¹⁹¹ Derrey-Capon, Danielle. James Ensors maskierte Seele. In: Ausstellungskatalog James Ensor. Hg. Gisèle Ollinger-Zinque. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, 24. September 1999 bis 13. Februar 2000. Wommelgem : 1999. S.43ff.

¹⁹² Ebd. S.44.

Einige dieser Figuren finden sich in den Bildern *Die Masken und der Tod* sowie *Selbstbildnis des Künstlers umringt von Masken*.

2.1 Die Maske im Werk von James Ensor

In Ensors Œuvre erscheinen einerseits Gesichtsmasken, die getragen oder drapiert werden, andererseits erscheint aber auch der Terminus MASKE in Bildtiteln wie in *Die Verwunderung der Maske Wouse* von 1889 (Abb.13). Die Bezeichnung der Maskierten, die im Zentrum steht, bezieht sich damit weniger auf die Gesichtsmaskierung, sondern vielmehr auf die vollständig maskierte Figur, die einen Raum betreten hat und sich über das vor ihr liegende Chaos aus verschiedenen Gegenständen wundert.

Sie ist als eine weibliche Figur gekennzeichnet, die einen Rock mit roter Schürze, ein buntes Tuch und eine Gesichtsmaske trägt. Diese erinnert durch die große Nase an ein hexenartiges Wesen und an den Typus des alten Weibes, der durch die Kleidung akzentuiert wird. Gesichtsmaske und Kleidung weisen sie daher äußerlich einer Rollenmaske zu, die keine Rückschlüsse auf den darunter befindlichen Träger zulässt. Ensor unterscheidet damit nicht mehr zwischen Mensch und angelegter Karnevals-Rollenmaske, sondern versteht den Menschen als solchen, der sich in einem dauerhaft maskierten Zustand befindet. Entsprechend wird das Wort MASKE synonym für einen Menschen verwendet. Dabei kennzeichnen groteske Gesichtsmasken oftmals absurde oder negative Eigenschaften, was an Lavaters Theorie erinnert, nämlich, dass ein schönes Gesicht auf die Tugend und ein hässliches auf schlechte Charakterzüge verweist, vom Äußeren folglich auf das Innere geschlossen werden kann.¹⁹³ Dass diese Theorie durchaus bei Ensor zutrifft, verdeutlicht das Bild *Die Masken und der Tod* von 1897 (Abb.13a).

Sieben mit grotesken Gesichtsmasken und Kostümen verkleidete Figuren drängen sich um den zentrierten Tod mit Totenschädel und weißem Mantel, der eine brennende Kerze in der Hand hält, die das verlöschende Licht des Lebens symbolisiert.¹⁹⁴

Das Motiv des Todes in Gestalt eines menschlichen Skelettes, Totenschädels oder in Form von Sensenmännern erscheint häufig in der Fastnacht.¹⁹⁵ Daher kann sie nicht immer nur als ein

¹⁹³ Bormann : 1994. S.25.

¹⁹⁴ Vgl. Abb.6 in Haesaerts : 1959. Zu den typischen Gestaltungsmerkmalen der Gesichtsmasken zählt die Farbigkeit und die Betonung der Gesichtsphysiognomie wie Augen, Nase, Mund und Augenbrauen durch die Farben Rot und Schwarz.

¹⁹⁵ Moser : 1986. S.313. Oftmals erscheinen auch Triumphwagen begleitet von Sensenmännern in der Fastnacht. Im Florentiner Karneval des Jahres 1511 wurde ein Triumphwagen von Ochsen gezogen, der von einem Knochenmann mit Sense angeführt wurde.

Fest der Ausgelassenheit und Lebensfreude angesehen werden.¹⁹⁶ Als Beispiel für den sensenschwingenden Tod sind Aufführungen von 1524 zu nennen, in denen ansässige Florentiner und Venezianer in Konstantinopel als Todespersonifikationen der Jugend und des Alters auftraten. Es gab eine Spielszene, in der die Jugend die Warnung der Alten bezweifelte, dass der Tod sie ergreifen könnte, bevor sie die Freuden der Welt gekostet hätten. Im schönsten Tanzen wurden sie allerdings vom Sensenmann überrascht, der ihnen ihre Gewänder und ihre goldenen Haare raubte und sie als Leichnam zurück ließ.¹⁹⁷

Auf eine ähnliche Aussage zielt Ensors Bild ab. Da die Maskierten zu sehr mit sich selbst beschäftigt sind, bemerken sie nicht den herannahenden Tod und ihre Todesgefahr. Menschliche Ignoranz und Dummheit kennzeichnet Ensor einerseits durch die Todesthematik im Bild, andererseits durch die groteske Maskierung, so dass in diesem Fall vom Äußeren auf das Innere geschlossen werden kann. Letzteres bleibt jedoch an die Gesichtsmaske gebunden, denn Ensor unterscheidet nicht zwischen Träger und Maskierung, sondern präsentiert sie als Einheit. Folglich wird der Begriff MASKE metaphorisch und allgemeingültig für den Menschen verwendet.

Das Maskenrepertoire des Karnevals erwies sich daher für Ensor als Inspirationsquelle, um einer bestimmten geistigen Haltung Ausdruck zu geben. Demnach befindet sich der Mensch nicht nur in einem permanent maskierten Zustand, sondern die Maske wird zum Bild und Gleichnis des Menschen, das negativ konnotiert ist.¹⁹⁸

Während bei Ensor der Terminus MASKE die Gesichts- und Rollenmaske beinhaltet, kann er sich bei anderen Künstlern jedoch auf eine andere Erscheinungsform der Maske beziehen, mit der allerdings ähnliche Aussagen getroffen werden können. Deutlich wird dies im Vergleich der Bilder *Selbstbildnis des Künstlers umringt von Masken* von Ensor (Abb.13b, 1899) und Karl Hofers Bild *Selbstbildnis mit Dämonen* von 1928 (Abb.14).¹⁹⁹

Wie in vielen anderen Beispielen von Ensor stellt er ein reiches Typenspektrum an Karnevalsgesichtsmasken dar, das von hexenartigen über groteske und verzerrte bis hin zu

Der Wagen präsentierte einige Gräber, aus denen sich Skelette unter Trompetenschall erhoben, sobald der Wagen anhielt. Solche Ereignisse stammen aus dem Bericht von Giorgio Vasari (1511-1574). In der Lebensbeschreibung des Malers Piero de Cosimo (1462-1521) führt Vasari Beispiele für solche Umzüge an. Ebd. S.313-319.

¹⁹⁶ Moser : 1986. S.320, 322ff.

¹⁹⁷ Die enorme Rolle, die die Todes- und Vanitas-Thematik in der Fastnacht spielt, belegen *canti carnascialeschi*, die den Triumph der drei Parzen oder die sogenannte *canzona della morte* betrafen. Aufschluss über den Tod im Karneval geben Tagebücher und Briefe. Diesen ist zu entnehmen, dass sich Herzog Cosimo I. am Fastnachtsdienstag 1546 am Florentiner Karneval beteiligte, indem er mit den Angehörigen des Adels die fünf Allegorien des sensenschwingenden Todes vorführte. Moser : 1986. S.322.

¹⁹⁸ Fraenger, Wilhelm. Die Kathedrale. In: Ausstellungskatalog Ensor - Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.152.

¹⁹⁹ Ausstellungskatalog Karl Hofer. Eine Ausstellung des Kreises Unna. Unna : 1991. S.18.

Mohrenmasken und Totenschädeln rangiert. Allerdings erscheinen sie in einer solchen dichten Drängung, so dass sie nicht nur hervorgehoben werden, sondern auch der Eindruck eines Massencharakters vermittelt wird. Ensor scheint jedoch nicht in der Masse unterzugehen, sondern fast über sie erhaben zu sein, indem sein Kopf aus der Masse herausragt und den Betrachter anblickt.

Bei Karl Hofer Bild hingegen handelt es sich um eine andere Maskenform, die an masken- und fratzenhafte Gesichter erinnert. Durch die roten Augen und Hörner erhält sie einen dämonisch-teuflischen Charakter. Andere signalisieren eine negative Grundhaltung durch ihren Gesichtsausdruck, aber auch durch die Angabe bestimmter physiognomischer Merkmale wie große Augen, derbe Nasen und schmales Kinn. Oftmals werden solche Figuren von Hofer auch als *Masken* oder *Maskenköpfe*²⁰⁰ bezeichnet. Dies bedeutet, dass über das Äußere auf das Innere geschlossen werden kann. Es folgt daraus, dass ein hässliches Aussehen schlechte (hier dämonische) Eigenschaften vermittelt. Gleichzeitig wird aber auch auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes MASKE verwiesen, nach der es eine Fratze bezeichnet, die nicht zum Rollenwechsel benötigt wurde.²⁰¹

Bei beiden Künstlern degradiert die *Maske* den Menschen folglich zu einem unpersönlichen Wesen, das durch sein hässliches oder groteskes Äußeres mit negativen Eigenschaften behaftet ist. Bei Ensor erscheint sie als Kennzeichen der menschlichen Dummheit²⁰², bei Hofer als das Teuflisch-Dämonische. Dem Terminus MASKE kommt folglich bei beiden Künstlern eine metaphorische Bedeutung zu, rekurriert jedoch auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen der MASKE.

²⁰⁰ Die Abbildungen befinden sich im Ausstellungskatalog Karl Hofer. Sammlung Deyhle. Bd.3. Schleswig : 1996.

²⁰¹ Martin, Kurt. Rede auf Karl Hofer. Karlsruhe : 1957. S.15.

²⁰² Harris-Smith : 1984. S.174.

3. Michel de Ghelderode

Michel de Ghelderode stammt, wie James Ensor, aus Flandern. Daher ist er durch seine flämische Tradition sowie durch Marcel Maeterlink, die flämischen Maler Pieter Brueghel der Ältere und Hieronimus Bosch, das Puppentheater, der Commedia dell'Arte, Rebelais und E.A. Poe beeinflusst worden.²⁰³ Als Kennzeichen seiner Stücke gelten Gesichtsmasken oder Puppen sowie eine Mischung aus Mystik und Groteskem des mittelalterlichen Flanderns. Die Einbettung der Stücke in ein mittelalterliches Karnevals-Ambiente unterscheidet ihn allerdings von seinen Zeitgenossen.²⁰⁴

Interessant ist, dass Ghelderode einer der wenigen Autoren ist, der durch die bildende Kunst inspiriert wurde. Bezogen auf die Pantomime *Masques Ostendais* (1934) ist der Maler James Ensor anzuführen. Nach Ghelderodes Aussage in einem Interview mit George Hauger muss ihn ein Bild von Ensor besonders angeregt haben, nennt jedoch nicht dessen Titel. Ghelderode führt fort, dass Ensor einfache Frauen und gewöhnliche Hafenleute gemalt habe, die hart arbeiten und sich selbst wenig gönnen würden. In einem dieser alten Interieurs, in einem alten Haus mit diesen Menschen, spiele die Handlung der Pantomime *Masques Ostendais*. Er habe nur die Vision eines Malers wiedergegeben.²⁰⁵

Zu Beginn der Pantomime beschreibt Ghelderode den Protagonisten des Stücks, den kranken Pouilleux, der sich in einem Raum befindet, in dessen Mitte ein Ofen steht, an dem er sich wärmt. An diese Szene erinnert Ensors Bild *Pouilleux indisposé voulant se chauffer* (1882, Abb.13c), das einen Fischer zeigt, der am Ofen sitzt und sich wärmen möchte. Auf dem Boden steht ein Topf, möglicherweise ein Nachttopf, der ebenfalls in Ghelderodes *Masques Ostendais* beschrieben wird. Inwieweit sich genau dieses Bild als inspirierend erwies, bleibt spekulativ. Jedoch vermittelt es einen Eindruck, wie die Akteure und Räumlichkeiten aussehen könnten.²⁰⁶

Allerdings zeigt sich nicht nur hier eine Verbindung zu Ensors Bildern, sondern auch darin, dass sich unter den Maskierten der Pantomime solche befinden, die Ghelderode explizit als

²⁰³ www.encyclopedia.com/html/G/Gheldero.asp. Zugriff: Dezember 2003. Einige Stücke erinnern an die Bilder von Pieter Brueghel dem Älteren wie zum Beispiel *Les Aveugles* von 1933, *La Pie sur le Gibet* von 1935 und *La Cavalier Bizarre* von 1920. Wellwarth, George E. Ghelderode's Theatre of the Grotesque. In: Tulane Drama Review 8,1. Herbst 1963. S.14ff.

²⁰⁴ Draper, Samuel (b). Michel de Ghelderode: A Personal Statement. In: Tulane Drama Review 8,1. Herbst 1963. S.33-38.

²⁰⁵ Hauger, George (b). The Ostend Interviews. In: The Tulane Drama Review 3,3. März 1959. S.15. Karnevalsmasken erscheinen im Theater in Josef Topols *Fin de carnaval* (1965) und Thomas Bernhards *Minetti* (1976), die der Tradition Ghelderodes folgten. Harris-Smith: 1984. S.173.

²⁰⁶ Was die einfachen Frauen und Hafenleute anbelangt, kann beispielhaft das Bild *Les poissardes mélancoliques* (1892, Abb.13d) angeführt werden, das zwei Fischerfrauen zeigt, die in einem Raum sitzen.

Figuren im Stil Ensors bezeichnet, nämlich als *les masques curieux : figurants variés, de style ensorien*.²⁰⁷ Wie sich das Verhältnis von Gesichts- und Rollenmaske zum Träger in der Pantomime *Masques Ostendais* verhält, und welche Gemeinsamkeiten Ensor und Ghelderode in ihrer Verwendung der „Maske“ aufweisen, zeigen die folgenden Ausführungen.

3.1 *Masques Ostendais*

Die Pantomime spielt an einem verregneten Frühlingsabend im März in einem verborgenen Winkel der Stadt, in einem Erdgeschossraum wie man ihn in alten Häfen findet. Im Hintergrund des Raumes ist eine Wand, an der sich an der linken Seite eine Tür öffnet, die zur Strasse zeigt. Auf der rechten Seite befindet sich eine Fensteröffnung (ein kleines Fenster) in Mannshöhe.

Im Zentrum des Raumes steht ein imposanter Ofen, dessen gebogenes Rohr sich im Halbdunkel der Decke verliert. In der Nähe des Ofens befinden sich ein Stuhl und ein weißer Nachttopf, der auf dem Boden steht. Außerdem gibt es einen braunen Schrank, auf dem eine Kaffeekanne steht, über der ein Bild mit einem Segelschiff aufgehängt ist.²⁰⁸ Eine Lampe in der Mitte der Decke wirft ein rotes Licht in dreieckiger Form in den Raum und betont ihn, während der Rest in ein hell-dunkles Lichtspiel getaucht wird, das nach Ghelderodes Ortsbeschreibung die „Geburt des Fantastischen und Burlesken“ begünstigt.²⁰⁹ Dies ist als Verweis auf die folgenden Szenen zu werten, die sich dort abspielen werden.

Im Stück treten verschiedene Mimen wie der Pouilleux, die Nymphe des Bassins, die drei maskierten Fischerfrauen, der Tod, der Teufel und merkwürdige Masken im Stil von James Ensor auf. Der Pouilleux wird als angetrunkener, vierzigjähriger Fischer aus Ostende beschrieben. Er ist unbeholfen und dick und trägt einen Mützenschirm über den Ohren.

Im Gegensatz dazu erinnert die Nymphe des Bassins an die Ästhetik eines Schaustellers beim Jahrmarkt. Sie ist eine große Frau mit einem rosa-roten Badeanzug, die ein transparentes Tuch trägt, das mit schwarzen und silbernen Delfinen und mit Seesternen versehen ist. Die Nymphe des Bassins hat eine attraktive Figur, ein Mona-Lisa Lächeln und ist graziös. Auf dem

²⁰⁷ Die Beziehung zu Ensor zeigt sich auch im Stück *Le Siège d'Ostende (Epopée militaire pour marionnettes, 1933)*. Es ist als Hommage an James Ensor zu verstehen. Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai biographie critique. 3. Auflage. Brüssel : 1980. S.62-67.

²⁰⁸ Ghelderode, de Michel. *Masques Ostendais*. In: Ghelderode, Michel de. Théâtre. Paris : 1997. S.315.

²⁰⁹ Ebd. S.316.

Bonbon-rosafarbenen Bauch ist eine Meerjungfrau gestickt, auf der rechten Pobacke ist ein Herz, auf der linken ein Anker.²¹⁰

Ferner gibt es die drei Fischerfrauen, die als alte Frauen mit einer weißen Kopfbedeckung und weiten Röcken erscheinen. Sie tragen hässliche Gesichtsmasken mit Schnauzbart, Warzen und Zahnlücken, die vulgär bunt sind. Darunter befinden sich allerdings hübsch geschminkte junge Frauen, die düstere Tücher tragen. (*Elles ont la face couverte d'un Masque laid et vulgairement colorié, avec moustachures, édentements et verrues.*)²¹¹

Der Tod ist bis auf die Knochen abgemagert, schlaff und weichlich. Er erscheint in der klassischen Maske des Todes mit Totenschädel und zerfallenem Gebiss (*La masque classique à la mâchoire défaite*). Er hält einen Besen in der Hand, trägt einen Klappzylinder auf dem Kopf und hat ein langes Bettuch mit einem blutigen Kreuz umgebunden.²¹²

Der Teufel wird als pummeliger Maskierter in Jackett mit zwei langen Ohren, Schwanz und Hörnern beschrieben. Seine Gesichtsmaske ist scharlachrot wie seine Kleidung. (*Son masque est écarlate, comme son habit, mais ses culottes sont blanches et ses bas sont verts.*)²¹³ Er trägt einen Dreizack mit einem aufgespießten Fisch, weiße Unterhosen, unter denen grüne Strümpfe hervorschauen.²¹⁴ Darüber hinaus werden merkwürdige Masken als Figuren im Stil Ensors beschrieben. (*Les masques curieux : Figurants variés, de style ensorien.*)²¹⁵

Der Vorhang ist noch geschlossen, Musik ertönt im Volksgeschmack zu einer schlechten Trompete, dazu ertönt das Läuten einer Glocke. Stimmen, begleitet von Pfeifen, werden immer lauter. Der Tumult erweitert sich und hält gebrochen inne, dann öffnet sich der Vorhang. Die Szene bleibt leer. Eine Stimme weint kläglich, sie schreit und wird von Tröten übertönt. Verschiedene Melodien des Karnevals ertönen, die sich in der Ferne vermischen.²¹⁶ Die Tür geht auf und der Pouilleux erscheint. Er geht hinein, hält sich links, dann rechts. Seine falsche Nase steht hoch erhoben. Er macht eine ganze Drehung, postiert sich in Richtung Strasse und macht schwerfällig ein paar Schritte. Ein Passant taucht in der Tür auf, der als unvorhergesehene „Maske“ bezeichnet wird. Durch das Werfen von Mehl und Konfetti geht der Pouilleux zurück, bleibt verblüfft stehen und lässt die Arme baumeln. Die Tür schlägt zu. Er hebt die Beine zum

²¹⁰ Ghelderode : Masques Ostendais. S.316.

²¹¹ Ebd. S.317.

²¹² Ebd. S.317.

²¹³ Ebd. S.317.

²¹⁴ Ebd. S.317.

²¹⁵ Ebd. S.317.

²¹⁶ Ebd. S.317.

Tanzen, fühlt sich jedoch zu krank. Dann dreht er sich um und schaut den Ort an. Als er seinen Schluckauf bemerkt, spuckt er eine Flüssigkeit aus, reibt sich die Lippe, dann seinen Magen.

Inzwischen sind die Musiker wiedergekommen, die ihn stören. Er hebt daraufhin die Hand in Richtung Tür, als ob er das Geschehen ohrfeigen wolle und schreit: „*Lasst mich in Ruhe mit eurem Scheiß Karneval*“. Er reißt sich daraufhin die Schildmütze vom Kopf, wirft sie weg, gähnt in kurzen Abständen und schläft beim Ofen ein.²¹⁷

An der Straße gehen Scheiben zu Bruch, ein Hund jault. Als eine Frau um Hilfe schreit, ertönt ein böses Lachen. Der Pouilleux erwacht und erhebt sich mit geballten Fäusten, greift aber nicht in die Schlägerei ein und bleibt beim Ofen. Zwei merkwürdige Masken, die am schlafenden Pouilleux interessiert sind, tauchen auf, reiben sich die Hände und diskutieren. Sie öffnen gewaltsam die Tür, schreien schrill, bombardieren den Schlafenden mit verfaulten Früchten und nehmen Reiß aus.²¹⁸ Der Pouilleux ist dadurch auf den Rücken gefallen. Er steht auf, flucht, steuert zur Tür und springt auf die Straße. Ihm kommen die Tränen vor Zorn. Er schließt die Tür. Wütend läuft er um den Ofen und fällt wieder auf den Stuhl beim Ofen zurück, legt den Kopf auf die Arme und schläft wieder ein. Durch das Licht wirkt das Zimmer bläulich neblig.²¹⁹ Sehnsuchtsvolle Musik erklingt im Nebel. Die Nymphe des Bassins scheint aus der Mauer zu kommen. Der Pouilleux ist inzwischen aufgestanden und entdeckt die Erscheinung, die bei ihm Entzücken hervorruft. Er lächelt, sie lächelt. Er geht etwas zurück und da er sie verehrt, verbeugt er sich aus Ehrerbietung. Die Nymphe lässt sich auf die Musik ein und deutet auf den Fußspitzen klassische Tanzfiguren an. Der Pouilleux verharrt in Ekstase. Er sendet ihr Küsse und nähert sich ihr mit seinen „gierigen Pfoten“, bis sie „weg mit den Pfoten“ schreit.²²⁰

Eine Verfolgungsjagd um den Ofen beginnt. Die Nymphe verhindert die erotischen Absichten des Pouilleux, der zu verunsichert ist. Sie fordert ihn zum Tanz auf. Er wirft sich zu ihren Knien und riskiert ein paar parodistische Schritte. Die Nymphe freut sich. Dann aber nimmt sie den Nachtopf und setzt ihm diesen auf den Kopf. Er nimmt den Topf ab und fragt sich, ob er sich ärgern soll. Dann verschwindet die Nymphe wieder so wie sie gekommen ist, durch die Mauer.²²¹ Er geht zum Topf, macht eine lächerliche Geste zur Mauer, dreht sich in Richtung der

²¹⁷ Ghelderode : Masques Ostendais. S.318.

²¹⁸ Ebd. S.318ff.

²¹⁹ Ebd. S.319.

²²⁰ Ebd. S.319ff.

²²¹ Ebd. S.319ff.

Mauer, spuckt dorthin, wo sie erschienen ist und nimmt seine Schlafposition wieder ein. Die Helligkeit des Traumes ist weg. Die charmante Musik hört auf, dafür tritt eine schwere Stille ein. Es ertönen Akkordeons, ein Gewitter von Trommeln, Becken, der gestikulierende Schlafende wacht auf und bohrt sich in den Ohren. Er reibt seine Augen, setzt seine Mütze zurück und entscheidet sich, dem Karneval zu trotzen. Die Ellbogen am Körper, läuft er durch das Zimmer, als ob er sich zur Musik bewegen würde. Er gähnt und erkennt, dass er ein Opfer von Illusionen geworden ist. Der Pouilleux bläst den Brustkorb auf, greift zur Flasche auf dem Schrank, leert sie und zählt sein Geld.²²²

Dann geht er zur Tür, die sich öffnet. Er bleibt erstaunt stehen. Drei Fischerfrauen treten ein und umkreisen ihn, der ihren Kreis zu durchbrechen versucht. Er hält sich die Nase zu, um damit seinen Ekel auszudrücken, stößt sie zurück und macht sich über die Gesichtsmasken der Frauen lustig, die von ihm umarmt werden wollen. Sie empören sich über den Undankbaren und schlagen ihn mit ihren Schirmen und Blumensträußen.

Er setzt sich lachend auf den Boden und klatscht mit den Händen auf die Oberschenkel. Die drei Fischerfrauen ziehen sich kurz zurück und besprechen sich. Als die Musik lauter wird, beginnen sie ein Ballett der Grazien zu tanzen. Zunächst ist ihr Tanz geordnet, dann wird er wilder, er verliert an Orientiertheit und geht zu hexenhaften Sprüngen über.²²³ Mit obszönen Gesten werfen sie die Beine hoch. Der Pouilleux hat aufgehört zu lachen, er erhebt sich wie eine Marionette. Sie schieben ihre Röcke zusammen, so dass darunter ihre Spitzenunterwäsche und ihre wohlgeformten Schenkel zum Vorschein kommen. Durch diese Enthüllung schnauft er und versucht sich auf die Frauen zu werfen, die dann weggehen. Sie lüften ihre Gesichtsmasken und zeigen ihre jugendlichen Gesichter. Ihm wird ganz schwindelig, doch bevor er erneut eingreifen kann, haben die Frauen die Gesichtsmasken wieder aufgesetzt und gehen schrill wie Ziegen lachend auf die Strasse. Der Pouilleux bleibt dumm zurück und schließt die Türe. Er zieht seine falsche Nase zurück, gestikuliert noch und wirft sie weg.²²⁴

Im Viertel ertönt eine andere Musik, ein Trauermarsch, den ihn beeindruckt. Er setzt sich, nimmt das Kinn in die Hand, berührt den kalten Ofen, schlägt den Kragen seiner Jacke hoch und zieht Kreuzzeichen vor sich. Er lässt den Oberkörper zurückfallen, streckt die Beine aus, öffnet den Mund und nimmt die Position eines steifen Todes ein. Dann steht er wieder auf, nimmt eine

²²² Ghelderode : Masques Ostendais. S.319-320.

²²³ Ebd. S.320.

²²⁴ Ebd. S.321.

Pfeife aus der Hose, bricht sie in zwei und wirft die Stücke weg. Er lacht düster und zeigt die Zähne.²²⁵

Die merkwürdigen Masken kommen und schauen durch die Luke, an der sie ihre Nasen platt drücken. Dann öffnet er den Schrank, nimmt einen Hammer, einen Haken und ein Seil und sucht mit seinen Blicken den Raum ab. Er sucht eine geeignete Stelle, um dort das Seil mit einem Knoten an der Wand zu befestigen. Die Stille reicht aus, dass er sein Herz hören kann. Im Hintergrund ertönt das Orchester. Als er eine passende Stelle gefunden hat, handelt er: Er stellt den Stuhl neben die Mauer, schlägt den Haken im Rhythmus des Todesmarsches in die Wand, hängt sich das Seil um den Hals.²²⁶

Er wirft den Hammer weg, schwankt und zögert etwas, holt dann aber ein rotes Tuch aus der Tasche und bindet es um die Augen. Der Pouilleux geht drei mal in die Knie wie ein Taucher, der zum Sprung ansetzt. Als die merkwürdigen Masken genug wissen, schlagen sie Alarm, bis draußen rege Aufruhr herrscht. Der Pouilleux reißt sich erschrocken die Binde von den Augen, als die Tür aufgeschlagen wird.²²⁷ Der Tod tritt mit dem Besen über der Schulter herein. Er befiehlt dem Selbstmordkandidaten vom Stuhl herabzusteigen, der sich daraufhin vom Seil befreit und auf die Knie fällt. Er schlägt ihn aus Wut in regelmäßigen Abständen mit dem Besen. Die merkwürdigen Masken draußen an der Tür grinsen und freuen sich über die Hiebe.²²⁸

Dann erscheint auch der Teufel, der Komplize des Todes, der von den Masken hineingestoßen wird. Der Pouilleux versucht zu entfliehen, fällt aber auf den Dreizack des Teufels. Der Tod und der Teufel quälen und stoßen den Pouilleux zur Freude der Masken. Um den Qualen zu entgehen, wirft er sich auf den Bauch und täuscht Ohnmacht vor. Daraufhin beglückwünschen sich Teufel und Tod, nehmen ihre Gesichtsmasken ab, zeigen ihre angeheiterten Gesichter und dass sie Fischer im Karneval sind.²²⁹ Der Tod zeigt seinen Stoffsack, den er rüttelt und der nach Geld klingelt. Der Teufel holt Rum, reicht ihn dem Tod und trinkt. Der Pouilleux erwacht und erkennt seine Freunde wieder, die ihn auf die Beine stellen, und die er daraufhin umarmt. Der Tod schüttelt die Geldbörse und der Teufel lässt ihn trinken. Der Pouilleux entdeckt seine Lebensfreude wieder und beginnt zu tanzen. Schließlich will er auch eine Gesichtsmaske haben. Daraufhin holt der Teufel eine große Mondmaske mit Engelsausdruck und

²²⁵ Ghelderode : Masques Ostendais. S.321.

²²⁶ Ebd. S.321.

²²⁷ Ebd. S.322.

²²⁸ Ebd. S.322.

²²⁹ Ebd. S.323.

rotem Haar aus seinem Bauch heraus, die der Pouilleux aufzieht. Dann setzen die Freunde ihre Gesichtsmasken wieder auf.²³⁰

Eine Stimme der Masken sagt *Dominus vobiscum*. Und die Masken antworten ihm: *Et cum spiritu tuo*. Der engelhafte Pouilleux öffnet religiös seine Arme und will alle segnen, die ganze Welt, die Masken, den Tod und den Teufel. Eine mitreißende Canaille Musik erklingt. Die merkwürdigen Masken gestikulieren. Sie entfernen sich von der Tür. Konfetti hüllt sie ein. Tod, Teufel und Karnevalsengel tanzen und trommeln mit den Sohlen auf dem Boden. Es ist ein grober Tanz von Matrosen auf dem Deck eines Schiffes. Da die ganze Stadt draußen nach ihnen ruft, gehen sie einer nach dem anderen nach draußen und schneiden dem Publikum Grimassen.²³¹

L'Ange du carnaval, La Mort et le Diable se sont pris par la taille et dansent sur place, fracassant le plancher de leurs semelles: C'est grosse danse de marins sur deck de navire.²³²

3.2 Die Bedeutung der *Maske* in Michel de Ghelderodes Pantomime *Masques Ostendais*

Der Begriff MASKE erscheint in mehrfacher Hinsicht im Stück. Einerseits bezeichnet er eine Gesichtsmaske, die Ghelderode als solche ausweist (zum Beispiel Mondmaske oder klassische Maske des Todes) und im Sinne von Rollenmaske, die auf die maskierten Teilnehmer des Karnevals abzielt. Auf diese Bedeutung verweist zu Beginn des Stücks die Beschreibung eines Passanten als *unvorhergesehene Maske*, später die *Masken im Stil Ensors* und am Ende des Stücks die Bezeichnung *Masken* für eine Gruppe von Maskierten. Damit bezieht er sich auf Ensors Verständnis vom Menschen, der sich in einem dauerhaft maskierten Zustand befindet. Mensch und Maske werden gleichgesetzt. Dies bedeutet, dass der Begriff MASKE auch bei Ghelderode metaphorisch für den Menschen verwendet wird. Darauf spielt der Stückeschreiber allerdings schon im Titel der Pantomime an, denn die Maskierten bezeichnet er als *Masques Ostendais*. Weitere Parallelen zu Ensors Figureninventar ergeben sich in den anderen Figuren, die in der Pantomime auftreten wie den Fischerfrauen, dem Tod und dem Teufel. Bereits zu Anfang wurde darauf verwiesen, dass Ghelderode durch die Bilder des Künstlers inspiriert wurde und er „er nur die Vision eines Künstlers“ wiedergegeben habe.“²³³

²³⁰ Ghelderode : *Masques Ostendais*. S.323.

²³¹ Ebd. S.323.

²³² Ebd. S.323.

²³³ Hauger (b) : 1959. S.15.

Interessant ist die Charakterisierung dieser Personen. Im Gegensatz zu Ensors Fischerfrauen, die alt sind, erscheinen die von Ghelderode als hexenartige Wesen, was durch die Gesichtsmaske und die Verkleidung aufgezeigt wird. Als Kennzeichen erweisen sich die Merkmale Schnurrbart, Warzen und Zahnlücken. Untermauert wird dies durch die hexenhaften Sprünge und die weiten Röcke, die als sekundäre Rollenmerkmale fungieren. Solange die Frauen verumumt bleiben erachtet der Pouilleux sie nur als hässliche Maskierte, über die er sich lustig macht. Nachdem aber die Fischerfrauen ihre Gesichtsmasken abgenommen haben und erkennt der Pouilleux die Täuschung, denn unter den hässlichen Gesichtsmasken verbergen sich schöne junge Gesichter und unter den langen Röcken schöne Beine. Dies bedeutet, dass Ghelderode im Vergleich zu Ensor zwischen Maskenträger und Maskierung unterscheidet, auch wenn er den Träger nicht als Persönlichkeit ausweist, indem er ihn nicht namentlich benennt. Ähnlich verhält es sich mit dem Tod und dem Teufel. Als sie maskiert den Pouilleux für seinen geplanten Selbstmord bestrafen, kann er sie durch die Maskierung nicht als Freunde identifizieren. Erst als sie ihre Gesichtsmasken lüften, erkennt er sie.

Ähnlich wie bei den Fischerfrauen, wird die Rollenmaske von Tod und Teufel in erster Linie über die Gesichtsmaske vermittelt. Der Tod trägt einen Totenschädel mit zerfallenem Gebiss und der Teufel eine scharlachrote Gesichtsmaske mit langen Ohren und Hörnern. Kleidung als sekundäres Merkmal und weitere Rollenattribute wie Dreizack und Besen betonen die Rollenmaske, während sie wiederum durch bestimmte Kleidungsstücke karikiert wird²³⁴, wie zum Beispiel durch die grünen Strümpfe und die weißen Unterhosen beim Teufel.

Das Verhalten der Figuren im Stück kann damit beschrieben werden, dass im Karneval Gewalt, Zynismus und triebhafte Gier bis zu einem gewissen Grad ausgelebt werden können, die gleichzeitig als Auspuff zu einer leeren, unverbindlichen und fröhlichen Agitation hinleiten und damit zu einem Possenspiel animieren.²³⁵ Entsprechend ist das Bewerfen mit verfaulten Früchten durch die Masken im Stil Ensors sowie das Disziplinieren des Pouilleux durch die maskierten Fischerfrauen und die Bestrafung für den versuchten Selbstmord durch den Tod und den Teufel als eine Form der Gewaltanwendung zu bezeichnen. Die erotischen Annäherungsversuche des Pouilleux an die Nymphe de Bassins können als triebhafte Gier²³⁶ beschrieben werden und das

²³⁴ Die einzige Figur im Stück, deren Gesicht nicht maskiert ist, ist die Nymphe des Bassins, die allerdings durch ihr Kostüm als Angehörige des Jahnmärkts ausgewiesen wird und damit einer bestimmten Rollenmaske, die nicht durch eine Gesichtsmaske gekennzeichnet wird. Der Pouilleux selbst trägt zwar eine falsche Nase und eine Schildmütze, ist aber bis zur Endszene nicht weiter maskiert, bis er schließlich die Mondmaske mit Engelsausdruck erhält.

²³⁵ Caillois: 1982. S.149.

²³⁶ Die triebhafte Gier des Pouilleux wird deutlich, als die Nymphe des Bassins erscheint. Sie täuscht den Pouilleux durch ihre reizende Erscheinung und spielt mit ihm. Dies endet schließlich damit, dass sie ihm den Nachtopf auf den Kopf setzt, ihn auf diese Weise entehrt und für seine Wollust bestraft. Michail Bachtin beschreibt das Begießen und Überschwemmen mit Urin bei Rabelais. Außerdem gibt es

Auslachen der zunächst hässlichen Fischerfrauen als Zynismus. Zwar endet die Pantomime damit, dass die Freunde am Ende dem Zuschauer zu erkennen geben, dass es sich nur um eine Posse handelt, der jedoch die Wiedergeburt in den Kreis der Maskierten voraus geht.

3.3 Die Wiedergeburt in den Kreis der Masken

In der letzten Szene erscheinen wieder die merkwürdigen Masken im Stil Ensors, die den Pouilleux durch das Fenster beobachten. Als sie sehen, dass er sich umbringen möchte, schlagen sie Alarm. Daraufhin kommen der Tod und der Teufel, die unerkant den Pouilleux verbal und körperlich disziplinieren. Bachtin beschreibt die Beschimpfung als historischen Tod. Im volkstümlich-festlichen Motivsystem folge dann auf den Tod die Wiedergeburt und auf die Beschimpfung das Lob.²³⁷

Der Pouilleux wird demzufolge für sein Vorhaben bestraft und schließlich mit Schnaps und Geld von den Freunden belohnt. Die Identifikation der Freunde erfolgt erst mit dem Abnehmen der Gesichtsmasken. Um in der Gruppe der Maskierten mitwirken zu können, erhält der Pouilleux eine große Mondmaske mit engelhaftem Ausdruck und roten Haaren, die für das Teuflich-Hexenhafte stehen, während die Mondmaske Geburt, Wachstum, Tod und Auferstehung symbolisiert.²³⁸

Mit dem Anlegen der Gesichtsmaske wird er nicht nur wiedergeboren, sondern auch in die Gruppe der Karnevalsmaskierten aufgenommen, die er anfangs mit den Worten *haut ab mit eurem Scheiß Karneval* ablehnte.²³⁹ Er disqualifizierte sich durch diese ablehnende Haltung, da er nicht begreifen konnte, dass die sozialen Konventionen im Karneval vorübergehend durch andere

weitere Beispiele aus der antiken Literatur wie das Satyrspiel *Der Knochensammler* von Aischylos. In einer Episode wird dort Odysseus ein übelriechendes Gefäß (ein Nachtopf) an den Kopf geworfen. Dieses Ereignis ist ebenfalls im Drama *Das Festmahl der Achäer* von Sophokles beschrieben. Ähnliches dokumentieren Darstellungen auf Vasen, deren Episoden mit dem komischen Herkules verbunden sind. Während Herkules betrunken vor der Tür einer Hetäre liegt, schüttet eine alte Kupplerin den Nachtopf über ihm aus. In einer anderen Szene jagt er selbst mit dem Nachtopf hinter jemandem her. Solche Beispiele zeigen, dass das Begießen mit Urin oder das Kotwerfen eine lange Tradition haben und als Gestik der Erniedrigung sofort zu deuten waren. In Ghelderodes Pantomime reagiert der Pouilleux auf das Aufsetzen des Nachtopfes, indem er an den Ort spuckt, wo die Nymphe erschienen ist, was wiederum als Erniedrigung zu verstehen ist. Diese Geste deutet in der Sprache auf den Ausdruck „auf etwas scheißen“ oder „etwas spucken“. Das bedeutet, dass die Frau einerseits durch ihre Reize den Verehrer anzieht und ihn andererseits durch eine erniedrigende Handlung abstößt. Die schöne Frau erscheint als ein erotisches Trugbild. Bachtin, Michail M. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. 1. Auflage. Frankfurt/Main: 1987. S.188-199.

²³⁷ Bachtin: 1987. S.238.

²³⁸ Lurker, Manfred (Hg.). Das Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: 1983. S.453.

²³⁹ Bogaert, Elisabeth. Le masque dans le théâtre de Michel de Ghelderode. In: Romanica Gandensia 12. Etudes de Philologie Romane. Gent: 1969. S.114ff.

ersetzt wurden, die dazu dienen, die Ersteren zu verspotten.²⁴⁰ Da er aber jetzt ebenfalls eine Gesichtsmaske trägt, kann er nun unerkant bleiben und mit seinen Freunden am Karneval teilnehmen, da sie ihn aus seinem Alleinsein befreit und in die Gesellschaft integriert haben. Auf die Integration in die Gemeinschaft spielen auch die Worte *Dominus vobiscum* und *Et cum spiritu tuo* an, die sich auf die christliche Liturgie hinsichtlich der Menschwerdung beziehen.²⁴¹ Die Metamorphose des Pouilleux wird schließlich vollzogen als alle Masken (im Sinne von maskierten Menschen) auf der Straße mit *Et cum spiritu tuo* antworten.²⁴²

Der Bezug zur christlichen Liturgie ist hier nicht als Kritik an der Kirche zu verstehen. Denn im Karneval werden die sozialhierarchischen Beziehungen aufgehoben. Daraus resultiert, dass alles das, was sonst außerhalb des Karnevals getrennt ist, vermischt wird wie das Heilige mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen und das Weise mit dem Törichten.²⁴³ Bereits zu Beginn der Pantomime deutete Ghelderode darauf hin, indem er sagt, dass sich um den Ofen die Geburt des Burlesken und Fantastischen abspiele.

Die *Maske* in Ghelderodes Pantomime erweist sich als anonymisierende Maskierung, unter deren Schutz der Träger unerkant agieren kann. Sie steht für Übergänge, Metamorphosen, Verstöße gegen natürliche Gesetze und das Verspotten anderer.²⁴⁴ Obwohl Ghelderode deutlich auf solche Aspekte anspielt, fungiert die Maske darüber hinaus, wie bei Ensor, als Metapher. Sie fungiert als Bild des Menschen.

Ghelderode und Ensor sind nicht die einzigen Künstler, die sich mit der Thematik des Karnevals von Ostende beschäftigt haben. Auch Felix Labisse hat sich in einem seiner Bilder darauf bezogen. Inwieweit er sich am Maskenbegriff Ensors und Ghelderodes orientiert, zeigen die folgenden Ausführungen.

²⁴⁰ Caillois : 1982. S.149.

²⁴¹ Diese Begriffe stammen aus dem Gottesdienst, denn nach dem Gloria folgt zum ersten Mal der liturgische Gruß *Dominus vobiscum*. Der Gruß *Dominus vobiscum* ist bereits im Alten Testament zu finden und enthält deutliche Bezüge zum Geheimnis der Menschwerdung. Zum *Dominus vobiscum* selbst breitet der Priester vor der Brust die Hände aus. Dieser Gestus drückt das Anwünschen des göttlichen Gnadenbestands aus und kann zugleich als eine symbolische Umarmung der streitenden Kirche verstanden werden, die der Priester zum Altar hinzuziehen wünscht. Gühr. Das heilige Messopfer. Freiburg : 1902. S.375.

²⁴² Diese lateinischen Worte erscheinen oft in Ghelderodes Stücken und verweisen auf die christliche Liturgie. Speckens, Rose-Marie. Trilingüismo y plegaria en el teatro de Ghelderode. In: El Teatro y lo sagrado, de M. De Ghelderode a F. Arrabal. 1. Ausgabe. Murcia : 2001. S.487-494.

²⁴³ Bachtin, Michail M. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München : 1969. S.48ff.

²⁴⁴ Bachtin : 1987. S.90.

4. Felix Labisse

Felix Labisse hatte 1923 zum ersten Mal Kontakt mit James Ensor und siedelte 1927 nach Ostende um. Dort empfahl ihm Ensor Künstler zu werden. Labisse war schon immer vom Karneval ähnlichen Treiben „Fête de Gayant“ fasziniert, das jährlich in seiner Heimatstadt Douai statt fand. Der Höhepunkt dieses Festes war ein Umzug, den der Riese Gayant, eine acht Meter hohe Puppe mit seiner Familie, seiner Frau Marie Gagenon und seinen drei Kindern anführte. Später erlebte Labisse den Karneval von Ostende, der ihn zu dem Bild *Großer Karneval in Ostende* (1934) inspirierte.²⁴⁵

Im Gegensatz zu Ensor erscheint die Karnevalsmaske im Werk von Labisse nicht leitmotivisch. Daher bildet das Bild *Großer Karneval von Ostende* (1934) eine Ausnahme hinsichtlich der Karnevalsthematik in seinem Werk. Jedoch ist das Verwenden von anderen Gesichtsmasken in den 20er-Jahren auffällig²⁴⁶, während in den 60er-Jahren hingegen Rüstungen mit Helmmasken häufig anzutreffen sind.²⁴⁷

4.1 *Großer Karneval von Ostende*

Das Bild *Großer Karneval von Ostende* (1934, Abb.15) zeigt eine Menge Maskierter, die durch ihre farbige Gestaltung auffällt. Im Unterschied zu Ensors Figuren und Gesichtsmasken, sind die von Labisse flächiger gestaltet. Kennzeichnend sind lange Nasen und schmale Gesichter, hervorquellende Augen, Schnauzbärte und Pausbacken.

Als Teilnehmer des Karnevals werden sie durch die Gesichtsmasken und die Verkleidung ausgewiesen, die sie einem bestimmten Typus zuordnen. Der linke Maskierte erscheint in einer Ritterrüstung und ein anderer als Bischof mit Kreuzanhänger und entsprechender Kleidung in der Mitte des Bildes. Links daneben steht eine Art Clown mit Bart und Hut. Darüber hinaus sind verschiedene Frauen und Männertypen dargestellt, die durch signifikante Merkmale wie Bart (Mann), geschminkte Lippen oder geschwungene Wimpern (Frau) gekennzeichnet sind. Ähnlich wie bei Ensor, wirken die Gesichtsmasken durch ihre spezielle Physiognomie zum Teil sehr grotesk. Rückschlüsse auf einen unter der Maskierung befindlichen Träger, kann der Betrachter

²⁴⁵ Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Recklinghausen : 1983. Ohne Seitenangabe.

²⁴⁶ Vgl. *Les Sceptiques* (1927), *Les amoureux* (1928), *Les innocents* (1928), *Le masque* (1929) in Ausstellungskatalog Felix Labisse. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 27. Januar bis 11. März 1973. Rotterdam : 1973. S.13ff, S.23, S.24.

²⁴⁷ Vgl. *Les croisés a Constantinople* (1962) in Ausstellungskatalog Felix Labisse . Rotterdam : 1973. S.143, S.133, S.201, S.44.

nicht ziehen, denn der Hinterkopf der Figur ist oftmals leer oder von der Kopfbedeckung durch klare Linien getrennt ist. Daher ersetzt die Gesichtsmaske das Gesicht des Trägers. Bei manchen Figuren verschwimmt die Kleidung mit dem Hintergrund so stark, dass dem Betrachter zunächst nur Gesichtsmasken auffallen.

Ähnlich wie Ghelderode und Ensor zielt Labisse auf das Karnevalstreiben selbst ab. Allerdings erscheinen die Maskierten weniger als solche, die eine Gesichtsmaske und Kleidung tragen, sondern vielmehr als solche, die nur daraus bestehen. Die Maskierung beinhaltet gleichzeitig, dass sie all das tun können, was sonst nicht dem gesellschaftlichen Verhaltenskodex entspricht oder von schlechten Manieren zeugt. Sexuelle Freizügigkeit zum Beispiel vermittelt die Frau im roten Kleid, deren Träger von der Schulter gerutscht ist und ihre rechte Schulter entblößt. Die männliche Gesichtsmaske küsst sie auf den Mund, während seine Hand ihre Hüfte umgreift. Von den beiden Figuren, die vor ihnen stehen, scheint die eine dem anderen mit dem Finger in der Nase zu bohren. Andere Maskierte hingegen scheinen teilnahmslos in der Menge gedrängt zu stehen, ohne dass sie sich auf die anderen Teilnehmer beziehen.

Den Karneval von Ostende stellt Labisse folglich als das Treiben von Maskierten dar, deren Gesicht zu einer Gesichtsmaske reduziert worden ist, so dass ein potentieller individuelle Träger ausgeschlossen wird, gleichzeitig damit die Rollenmaske in Vordergrund gerückt wird²⁴⁸. Da die Maskierung mit Ausgelassenheit und Ungehemmtheit einer bestimmten Zeit assoziiert wird, erhält die Maske (Gesichts- und Rollenmaske) damit eine entscheidende Funktion, sie wird zum Sinnbild ephemerer Lebensfreuden des Karnevals.

5. Resümee

Die Künstler Ensor und Labisse sowie der Stückeschreiber Ghelderode wurden durch den Karneval von Ostende und dessen Maskenrepertoire zum Aufgreifen von Karnevalsmasken (Gesichtsmaske und Verkleidung) inspiriert. Interessant ist, dass Ghelderode als Schriftsteller nicht nur durch Ensors Bilder zu seinen Stücken angeregt wurde, sondern sich auch im Text

²⁴⁸ Wird der Blick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gelenkt, fällt auf, dass es nur Einzelbeispiele gibt, die Karnevalsmasken rezipieren. Beispielhaft anzuführen ist Simon Dietrich mit seinem Bild *Alemannische Fastnachtmasken* (1986, Abb.16). Er bezieht sich auf die Alemannische Fastnacht und deren Figurenrepertoire. Die Bezeichnung FASTNACHTSMASKEN maskiert bei ihm weniger die Gesichtsmaske, als vielmehr die ganze Figur, die in ihrer Rollenmaske erscheint und durch Fäden einen marionettenhaften Charakter erhält.

explizit auf den Künstler bezieht. Allerdings handelt es sich bei den diskutierten Beispielen nicht einfach um solche, die den Karneval dokumentieren. Die Intentionen der Künstler gehen weit darüber hinaus. Darauf zielt einerseits der Begriff MASKE im Text und in den Bildtiteln ab, andererseits die Darstellung von vollständig maskierten Figuren. Da der Träger bei Ensor und Labisse unter der Maskierung nicht erkennbar ist beziehungsweise gar nicht erst angedeutet wird, liegt die Konzentration auf der Rollenmaske, die im Vordergrund steht.

Bei Ghelderode hingegen werden die Maskierungen zum Teil kurz gelüftet und der Träger ist für die anderen Akteure identifizierbar. Jedoch verzichtet Ghelderode auf eine namentliche Benennung der Personen der Pantomime. Die allgemeingültige Bezeichnung FISCHER, TOD, TEUFEL oder FISCHERFRAUEN ordnet die Darsteller in unmaskiertem Zustand einer bestimmte Gruppe zu. Wer sich allerdings wirklich unter der Maskierung verbirgt und wie sich dessen Persönlichkeit äußert, kann der Betrachter nicht erfahren.

Die Darstellung der Maskierten innerhalb der Beispiele verweist auf eine veränderte Auffassung vom Menschen, die insbesondere bei Ensor und Hofer negativ konnotiert ist, während Ghelderode seine Akteure zwar als Masken ausweist, das Äußere jedoch nicht automatisch mit dem Inneren gleichgesetzt wird. Gemeinsam ist den Beispielen, dass dem Begriff MASKE eine metaphorische Bedeutung für den Menschen zukommt, auch wenn sich der Terminus auf unterschiedliche Maskenformen bezieht wie bei Hofer auf die ursprüngliche Bedeutung im Sinne von „Fratze“.

Die Maske erhält noch weitere Funktionen: Sie steht für Übergänge, Metamorphosen, Verstöße gegen natürliche Gesetze und das Verspotten anderer. Mit Gesichtsmaske und Kostüm kann der Träger in der Karnevalszeit Handlungen auszuführen, die ihm im Alltag versagt sind wie andere zu Quälen, zu Disziplinieren, zu Schlagen und zu Beschimpfen (Ghelderode). Bei Labisse hingegen erscheint die Karnevalsmaske als Sinnbild ephemerer Lebensfreuden, die auf die Zeit des Karnevals limitiert sind, während Ensor Menschen prinzipiell als fortwährend Maskierte erachtet.

IV. Rituelle Masken

Im Gegensatz zu Karnevals- und Fastnachtmasken werden rituelle Masken nicht für das Rollenspiel verwendet. Der ursprüngliche Sinn der rituellen Maske liegt daher auch nicht im Verbergen des Gesichts. Der Träger verwandelt sich durch das Tragen der Maske, er ändert seine Identität und Erscheinung. Zudem kann, im Vergleich zu anderen Gesichtsmasken, nicht von der äußeren Gestaltung auf ein bestimmtes Verhalten (wie zum Beispiel bei dämonischen Fastnachtmasken) geschlossen werden kann, da sie keinen menschlichen oder tierischen Ausdruck fixiert.²⁴⁹ Damit erweist sich die rituelle Maske nicht als Sinnbild und der Maskentanz nicht als symbolische Handlung wie im Theater oder im Karneval.²⁵⁰

Rituellen Masken sind verschiedene Erscheinungsformen zuzuordnen, die nach der Art des Tragens benannt werden, so dass außer Gesichtsmasken (Abb.17, Abb.19, Abb.20, Abb.23) Stülpmasken (Abb.21), Helm- (Abb.22), Schulter-, Aufsatz- und Brettmasken (Abb.18) anzutreffen sind.²⁵¹ Sie werden im Rahmen religiöser Bräuche oder Zeremonien benutzt. Dabei geht es um geregelte konventionalisierte Verhaltensweisen, bei denen der Glaube an eine höhere Macht von großer Bedeutung ist. Wesentlich ist bei den Ritualen, dass sie mit zeitlichen und räumlichen Veränderungen in Beziehung stehen. Ritualisiert werden entsprechend besonders lebenszyklische Veränderungen wie Geburt, Tod, Initiation und Heirat. Durch die Rituale sollen Situationen verarbeitet, Beziehungen geschaffen, Bindungen bestätigt und verstärkt werden. Voraussetzung ist dabei der Glaube an höhere Mächte oder unsichtbare Wesen, die gemeinhin als Ursache aller Wirkungen gelten.²⁵² Auf diese Weise erfüllen rituelle Masken religiös-mythische Funktionen.²⁵³ Demnach sind sie als religiöser Gebrauchsgegenstand geschaffen worden und nicht als ästhetisches Objekt mit Kunstcharakter. Es zählt nicht die Schönheit, sondern die Wirksamkeit, denn nur eine wirksame Maske kann ausdrucksvoll sein.²⁵⁴ Daher ist ihr Hersteller auch nicht im Sinne des heutigen Künstlerbegriffs zu verstehen, sondern als

²⁴⁹ Schaedler : 1999. S.29ff.

²⁵⁰ Bormann : 1994. S.24ff.

²⁵¹ Ebd. S.40-155. Rituelle Masken werden in Afrika, der Arktis, Amerika, Asien und Ozeanien verwendet. Hinsichtlich ritueller Masken kann auf das umfassende Werk von Karl-Ferdinand Schaedler mit dem Titel *Masken der Welt – Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden* (1999) verwiesen werden.

²⁵² Weihe : 2004. S.270ff.

²⁵³ Schaedler: 1999. S.14.

²⁵⁴ Weihe : 2004. S.278. Anfänglich wurde rituelle Plastik zur bloßen Kuriosität degradiert. Heute bemühen sich einige Museen, wie das Museum Rietberg, nicht nur die Masken in Vitrinen zu zeigen, sondern in Kombination mit einem Gewand. Überdies veranschaulichen Filme die Verwendung ritueller Plastik des entsprechenden Naturvolks. Ausstellungskatalog Masken – Gesichter aus anderen Welten. Museum Rietberg Zürich, 6. Dezember 2003 bis 28. März 2004. Zürich : 2003.

derjenige, der die Aufgabe erfüllt, die ihm von der Gemeinschaft (Stammeshäuptlinge, Priesterschaften oder Geheimbünde) aufgetragen wurde. Am Schaffen sind manchmal ganze Stämme beteiligt, manchmal auch nur einzelne auserwählte Stammesmitglieder.²⁵⁵

Die Verwendungszwecke ritueller Masken reichen von abschrecken, beschützen, helfen, Recht sprechen, heilen, geistige Kräfte von Toten bewahren, Fruchtbarkeit garantieren, Initiationsriten vollziehen bis hin zur Beeinflussung von Naturkräften mit Magie. Entsprechend verkörpern sie gute Geister, Ahnen, Totentiere, Götter oder Dämonen.²⁵⁶

Bei Initiationsriten zum Beispiel treten außer Buschgeistmasken auch solche des Kultleiters, Ahnenmasken (Ozeanien) und Tiermasken (Bambara) auf. Die Maske fixiert allerdings nicht den Ausdruck eines Tieres oder Gesichts, sondern ist eine Erscheinung. Logischerweise stellen daher Tiermasken keine Tiere dar, sondern den Geist eines Tieres, der im Ritus herbeigerufen wird.²⁵⁷ Die Wassergeistmasken des Nigerdeltas zum Beispiel, sind nicht notwendigerweise Darstellungen von Meerestieren (selbst wenn sie vorkommen), sondern es können ebenso gut Elefanten, Antilopen oder abstrakte Konstruktionen oder Mischwesen sein.²⁵⁸

Innovationen oder individueller Ausdruck sind nicht beabsichtigt sind, da rituelle Masken in eine strenge Tradition eingebunden sind, die auch die Formgebung festlegt.²⁵⁹ Bei afrikanischen Gesichtsmasken zum Beispiel sind symmetrische und verschiedene Varianten der Gesichtsmarkmale Mund (Lippen), Nase, Augen und Brauen, Ohren, Wangen und Stirn auffällig, die wir als schematisierte Gesichter ansehen.²⁶⁰ Im Ritus jedoch ist die Maske kein Gesicht, sondern ein Geist. Dabei ist die Vorstellung maßgeblich, dass der Träger mit der Maske eine neue Einheit bildet und seine Identität aufgibt. Die Maske assimiliert den Träger mit dem, den sie präsentiert und verleiht ihm daher auch dessen Wirkungskraft. Folglich vermittelt sie nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere Verwandlung, bei der der Maskenträger seine Erscheinung und Identität ändert.²⁶¹

Infolgedessen ist die rituelle Maske an die Vorstellung eines Geistes oder einer Seele gebunden, die unabhängig vom Körper existiert, was mit der Todesauffassung zusammenhängt. Der Tod wird nicht als das Ende der endgültigen Existenz begriffen, sondern als die Trennung

²⁵⁵ Ebeling : 1984. S.16.

²⁵⁶ Ebd. S.22.

²⁵⁷ Doch bevor eine Maske geschaffen wird, geht dem eine gründliche Vorbereitungszeit voraus, die aus Fasten, sexueller Enthaltsamkeit, Opfer und so weiter besteht. Maskenschnitzer vieler Volksgruppen in Afrika sind auch gleichzeitig Schmiede, denen große Kräfte zugesprochen werden. Schaedler : 1999. S.28.

²⁵⁸ Ebd. S.29.

²⁵⁹ Ebeling : 1984. S.16.

²⁶⁰ Weihe : 2004. S.280.

²⁶¹ Ebd. S.279.

von Körper und Seele.²⁶² Masken erweisen sich als plastische Gestaltungen von Seelen, die vom Körper geschieden worden sind. Durch die Maske kann der Geist wieder in das Leben integriert werden. Im Gegensatz zu anderen Gesichtsmaskierungen, sind rituelle nicht als zweites Gesicht zu betrachten, das aufgesetzt wird, sondern als eine Seele, die eingesetzt wird.²⁶³ Sie vereint einen Geist und einen Körper, die separaten Welten zuzuordnen sind. Durch den Ritus wird der Geist mittels Maske reanimiert, der nun einen Körper als Trägermedium beansprucht.²⁶⁴

Da mittels ritueller Masken eine Verwandlung des Trägers stattfindet und der Maskierte nicht einen Menschen, Gott oder ein Tier darstellt, gelten rituelle Masken nicht als Rollenmerkmal und können daher keine Rollenmaske kennzeichnen.

Auf diese Weise stellt sich die Frage, inwieweit Bezüge zwischen ritueller Maske und Rollenmaske hergestellt werden können, wenn Erstere nicht als Rollenmerkmal der Letzteren dient. Daher kann für den sich anschließenden Interpretationsteil theseartig formuliert werden, dass durch die Integration von rituellen Gesichtsmasken in moderne Theaterstücke beziehungsweise Bildwerke bestehende Rollenmasken aufgebrochen werden können oder rituelle Gesichtsmasken in erster Linie als Objekt fungieren, das auf seine Form reduziert worden ist.

²⁶² Wehe : 2004, S.279.

²⁶³ Ebd. S.280.

²⁶⁴ Ebd. S.286.

1. Die Rezeption ritueller Masken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Seit der Entdeckung ritueller Masken und ihrer Ausstellung in Museen erwiesen sie sich als Anziehungspunkt für Künstler, Ethnologen, Kunsthistoriker und alle Interessierten. Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts Masken und Skulpturen aus Afrika und Ozeanien durch Kolonialbeamte, Kaufleute, Missionare, Ethnologen und Anthropologen nach Europa kamen, waren viele Künstler davon fasziniert. Die Stücke wurden in Museen wie Berlin, Dresden, London, Brüssel und Paris ausgestellt und selbst auf Flohmärkten konnte rituelle Plastik günstig erworben werden, die bis dato als Kuriosität galt.²⁶⁵ Im Hinblick auf das Aufgreifen außereuropäischer Tendenzen gilt Paul Gauguin mit seinen Reisen in die Südsee als wegweisend. Jedoch ging der theoretischen Auseinandersetzung mit ritueller Plastik die Entdeckung afrikanischer Plastik durch die Avantgarde voraus.

Maurice de Vlaminck und Henri Matisse, die zu den Fauves um 1905/06 gehörten, kamen in den Besitz afrikanischer Plastik und zeigten sie Künstlern wie Pablo Picasso, dem Kreis um Gertrude Stein und André Derain.²⁶⁶ Rituelle Plastik wurde außerdem von der Künstlergruppe *Brücke*²⁶⁷ in Dresden entdeckt und außer in Frankreich und Deutschland wurde sie auch in Osteuropa geschätzt. Eine orientalische Ausstellung fand in Ungarn statt, in der persische Miniaturen mit ozeanischer und afrikanischer Plastik, japanischen Drucken, chinesischen, indischen und kambodschanischen Ton- und Bronzestatuetten ausgestellt wurden.

Als zwischen 1911 und 1913 der *Blaue Reiter-Almanach* publiziert wurde, wurden darin moderne Kunstwerke neben ritueller Plastik präsentiert.²⁶⁸ Aber nicht nur in Ost- und Westeuropa fanden solche Ausstellungen statt, sondern auch in den USA.

Die umstrittene Ausstellung im Museum of Modern Art in New York mit dem Titel *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne*²⁶⁹ von 1984 unter der Leitung von William Rubin zeigt eine gewisse Problematik auf, die sich bereits in der Publikation des *Blauen Reiter-Almanachs* abzeichnete, das

²⁶⁵ N'guessan, Béchie Paul. Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde. Frankfurt/Main (u.a.): 2002. S.58.

²⁶⁶ Maurer, Ellen. Schlachtruf der Moderne. Primitivismus und Europäische Avantgarde. <http://www.mvblind.uni-linz.ac.at/AFRIKA/katalog/nodel12.htm>. Zugriff: Juni 2003.

²⁶⁷ Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl haben sich mit afrikanischer Plastik auseinander gesetzt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie nach einem neuen Ausdruck in der Kunst gesucht haben. Maurer, Ellen. Schlachtruf der Moderne. Primitivismus und Europäische Avantgarde. <http://www.mvblind.uni-linz.ac.at/AFRIKA/katalog/nodel12.htm>. Zugriff: Juni 2003.

²⁶⁸ N'guessan : 2002. S.59. In Moskau war afrikanische Plastik durch das Völkerkundemuseum für russische Künstler zugänglich.

²⁶⁹ Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984.

Nebeneinanderstellen von moderner Kunst und ritueller Plastik. Durch diese Art der Präsentation sollten gemeinsame Bezüge aufgezeigt werden, was sich jedoch als diffizil erwies. Diese Darstellungsweise impliziert, dass diese vermeintlichen Ähnlichkeiten darauf verweisen, dass sich der Künstler auf eine bestimmte rituelle Maske oder Skulptur bezogen haben muss.²⁷⁰ Außerdem werden rituelle Masken zum Kunstobjekt erhöht, da sie durch die Gleichstellung mit modernen Kunstwerken aus ihrem rituellen Kontext gelöst werden. Sie erscheinen dann lediglich als ein auf seine Form reduziertes Objekt, das aufzeigen soll, wie die Moderne formale Gestaltungsprinzipien außereuropäischer Plastik für ihre Zwecke nutzte.

Das Nebeneinanderstellen von moderner Kunst mit ritueller Plastik wird vor allem dann fragwürdig, wenn die mögliche Bedeutung einer rituellen Gesichtsmaske auf ein modernes Bild übertragen wird. Beispielhaft anzuführen ist das Bild *Les Femmes d'Alger (O. J. 1895)* von Pablo Picasso, das unter dem Gesichtspunkt des Einflusses von afrikanischen und ozeanischen Gesichtsmasken von William Rubin interpretiert wurde. Die Problematik liegt darin, dass Rubin in seinem Katalog zwar Gesichtsmasken anführt, die eine ähnliche Gestaltung wie die Maskengesichter der *Femmes d'Alger* aufweisen, die Picasso jedoch nicht gesehen haben konnte. Ferner ließ sich Rubin zu Fehlinterpretationen hinreißen, die sich darin äußerten, dass er die Funktion einer Pende-Krankenmaske (Abb.23) auf das Maskengesicht der rechten unten hockenden *Femme d'Alger* übertrug. Diese Maske soll Menschen dargestellt haben, die an fortgeschrittener Syphilis und anderen entstellenden Krankheiten litten, was er auf die *Femmes d'Alger* und Picasso selbst bezog. Entsprechend zeigt nach Rubin das Maskengesicht der hockenden *Femme d'Alger* Picassos Angst vor Syphilis und Tod. Cynthia Nadelman kritisiert richtig, dass eine solche Interpretation nicht die Auffassung treffen konnte, die der Künstler von ritueller Plastik hatte.²⁷¹ Aber auch der Kritik von Marianna Torgovnik ist zuzustimmen, die sich auf solche Vorgehensweisen bezieht, nämlich darauf dass die Funktion ritueller Masken zu sehr in Richtung „Gewalt“ und „Sexualität“ verallgemeinert wird, oder mit Worten wie „Horror“, „Angst“ und „Ausdruck von Gewalt“ oder „barbarischem Charakter reiner Sexualität“ beschrieben wird. Werden rituelle Masken als Vergleichsmaterial für moderne Kunstwerke herangezogen, kann dies, wenn überhaupt, nur auf einer formalen Ebene geschehen, um den Einfluss außereuropäischer Plastik aufzuzeigen.²⁷²

²⁷⁰ Interessant ist ferner der kritische Aufsatz zur MoMA Ausstellung und dem Ausstellungskatalog von Cynthia Nadelman. Nadelman, Cynthia. Broken Premises: 'Primitivism' at MoMA. In: Art News. Februar 1985. S.88-95.

²⁷¹ Picasso konnte diese Gesichtsmasken nicht gesehen haben, da sie erst in den 20er-Jahren in den Trocadéro kamen. Rubin (b) : 1984. S.274. Gedo, Mary M. Art as Exorcism: Picasso's Femmes d'Alger. In: Arts Magazine 55,2. 15. Oktober 1980. S.70-83. Nadelman : 1985. S.93.

²⁷² Torgovnik, Marianna (Hg.). Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives. Chicago (u.a.) : 1990. S.127.

Afrikanische Gesichtsmasken zum Beispiel weisen Variationen in der symmetrischen Gestaltung der physiognomischen Gesichtsmarkmale Mund (Lippen), Nase, Augen und Brauen, Ohren, Wangen und Stirn auf.²⁷³ Besonders die symmetrische oder asymmetrische Gestaltung ritueller Masken interessierte viele Künstler, mehr als der rituelle Kontext. In Stilleben von Karl Schmidt-Rottluff (Abb.25-Abb.25a) erscheinen zum Beispiel rituelle Masken primär als Modell und Motiv, während andere Künstler rituelle Masken für eine kritische Bildaussage nutzten wie Emil Nolde in seinem Bild *Der Missionar* (Abb.24).

Inwieweit formale Aspekte bei den Künstlern im Vordergrund stehen, und welche Aussagen mit dem Rezipieren ritueller Gesichtsmasken vermittelt werden sollten, erörtern Beispiele von Pablo Picasso, Hannah Höch und Man Ray sowie Eugene O'Neills Theaterstück *All God's Chillun Got Wings*.

²⁷³ Weihe : 2004, S.280ff.

2. Die Demontage von Schönheit

2.1 Pablo Picasso

Pablo Picasso interessierte sich, wie viele andere Künstler, für rituelle Plastik, die ihn zu neuen Formgebungen inspirierte. Zu dem bekanntesten und umstrittensten Kunstwerk dieser Phase gehört das Bild *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1906/07). Es finden Verformungen statt, die mit außereuropäischen Masken in Zusammenhang zu bringen sind, die Picasso seit der Weltausstellung von 1900 gesehen hat. Klaus Herding hebt diesbezüglich hervor, dass die Kenntnis solcher Masken für das Jahr 1906 belegt ist. Zwar entwickelte sich ein Reduzieren der Bildzeichen unabhängig von der Rezeption von ritueller Plastik, doch in der Gestaltung der Gesichtsmerkmale lässt sich der zunehmende Einfluss außereuropäischer Masken erklären.²⁷⁴

2.1.1 *Les Femmes d'Alger (O. J.)*

Vor der letzten Fassung des Bildes *Les Femmes d'Alger (O. J.)* von 1906/07 (Abb.26) fertigte Picasso eine Studie an, in der die Maskengesichter der endgültigen Version noch nicht angedeutet waren. Außerdem zeigt eine andere Vorzeichnung einen Mann, der als Medizinstudent ausgewiesen wird und einen Totenschädel in der Hand hält. In der Endfassung des Bildes präsentieren sich jedoch ausschließlich fünf nackte Frauen.²⁷⁵

Der Titel *Les Femmes d'Alger (O. J.)* stammt nicht von Picasso, da er es vermied, seine Werke mit Titel zu benennen. Nach dem Ersten Weltkrieg duldete er den Titel *Le Bordel d'Alger* und *Les Femmes d'Alger* als Studiotitel.²⁷⁶ Das früheste publizierte Zeugnis zu *Alger* erschien, als das Bild zum ersten Mal der Öffentlichkeit in der Ausstellung *L'Art moderne en France* im Salon d'Antin in Paris gezeigt wurde. In der Öffentlichkeit wurde das Bild, das bei

²⁷⁴ Herding, Klaus. Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt/Main : 1992. S.35ff. Das Bild leitet aufgrund des Abstraktionsverfahrens in der menschlichen Darstellung den Kubismus ein. Picassos *Drei Frauen und Brot und Fruchtschale* (1908) und Braques *Landschaften von L'Estaque* (1908) gelten allerdings als die ersten kubistischen Bilder. Rubin, William S. From Narrative to Iconic in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. In: *The Art Bulletin* 65,4. Dezember 1983. S.628.

²⁷⁵ Zur Interpretation der Vorstudien in Zusammenhang mit der Endfassung kann auf Leo Steinberg verwiesen werden. Steinberg, Leo. *The Philosophical Brothel*. Teil 2. In: *Art News*. Bd. 71,6. Oktober 1972. S.38ff.

²⁷⁶ Rubin, William S. The Genesis of *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. In: William Rubin, Hélène Seckel und Judith Cousins. *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Hg. John Elderfield. New York : 1994. S.16. 1912 wird in Salmon's *La Jeune Peinture française* zum ersten Mal ein Titel für die *Femmes* angeführt. Nach Salmon wurde das Bild spontan durch einen Freund des Künstlers als das *Philosophische Bordell* betitelt.

Picassos engsten Freunden als *Les Filles d'Avignon* und *Le Bordel d'Avignon* bekannt war *Les Demoiselles d'Avignon* getauft.²⁷⁷

Die fünf Frauen im Bild erinnern an Prostituierte in einem Schaufenster, die sich potentiellen Kunden anbieten. Es ist anzunehmen, dass Picasso reale Erlebnisse aus Barcelona oder Amsterdam darstellte, in dessen Schaufenstern er 1905 sich darbietende Prostituierte gesehen haben konnte.²⁷⁸

Während nun bei der ersten Frau, die mit ausgestrecktem Arm den Vorhang zur Seite zu schieben scheint, der Körper in Ecken, Kanten und farbige Flächen untergliedert ist, erscheinen die beiden in der Mitte mit weiblicheren Körperformen. Bei der Gestaltung des Kopfes der mittleren Frauen ist das auf die Mimesis bezogene korrekte Verhältnis aufgelöst. Sie schauen den Betrachter direkt an, während der Blick der ersten in den Raum gerichtet ist. Die Haltung der beiden mittleren Prostituierten ist erotisch konzipiert, da sie dem Betrachter ihren Körper präsentieren.

Etwas weiter nach hinten versetzt ist die vierte Prostituierte am rechten Bildrand mit maskenhaftem Gesicht positioniert, die den Betrachter nicht anschaut. Der Grundton des Maskengesichts ist weiß, Nase, Augen und Mund sind durch eine schwarze Linienführung gekennzeichnet. Von dem breiten Nasenrücken ausgehend, fallen grüne und rote Streifen auf die rechte Wange. Während die Gesichter der mittleren Frauen noch als solche zu identifizieren sind, ist ihr Gesicht durch eine Gesichtsmaske ersetzt worden.

Die fünfte Frau hingegen ist hockend in der Rückenansicht in der rechten unteren Ecke des Bildes dargestellt. Sie hat die Beine gespreizt, so dass ihr Geschlecht verdeckt ist. Im Gegensatz zur Rückenansicht ist ihr Kopf frontal dargestellt und ihr maskenhaftes Gesicht blickt den Betrachter frontal an. Es ist in einem dunkleren Orange gehalten, auf der sich farblich das versetzte lilafarbene und das weiße Auge absetzen. Von der Nase geht eine schwarze - lilafarbene Schraffur zur rechten Gesichtshälfte. Ein orangefarbenes, sichelförmiges Gebilde verbindet die Schultern mit dem Kopf.

Entgegen dem anziehenden Frauenakt, der ein makelloses Gesicht und einen wohlgeformten Körper kennzeichnet, entsprechen die Prostituierten nicht mehr dem klassischen

²⁷⁷ Rubin: 1994. S.18.

²⁷⁸ Herding, Klaus. *Les Demoiselles d'Avignon*. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt/Main : 1992. S.14. In Zusammenhang mit dem Bordellthema werden Maler wie Manet, Degas, Steinlen oder Toulouse-Lautrec angeführt. Herding : 1992. S.14. Robert Rosenblum hingegen vergleicht die *Demoiselles* mit Frauendarstellungen bei Manet, Ingres und Delacroix. Rosenblum, Robert. *The Demoiselles d'Avignon Revisited*. In: *Art News*. Bd. 72,5. April 1973. S.45ff.

Bild der anziehenden Kurtisane. Rituelle Plastik inspirierte den Künstler zu einer neuen Form- und Farbgebung, die gleichzeitig das Abweichen von der wirklichkeitsgetreuen, menschlichen Darstellung und das Aufbrechen des tradierten Schönheitsideals der begehrenswerten Prostituierten beinhaltet.

Da sich die Frauen in einer darbietenden Pose präsentieren, ist dies als Verweis auf ein potientes Rollenspiel zu werten, zu welchem der Kunde durch ihr äußeres Erscheinungsbild eingeladen werden soll. Ihre Rollenmaske wird gemeinhin mit einem schönen Gesicht und einem attraktiven Körper assoziiert. Dieses Rollenspiel funktioniert aber nur dann, wenn der Faktor weibliche Attraktivität gegeben ist.²⁷⁹ Bei Picasso hingegen trifft dieses nicht mehr zu. Der Voyeurismus des Betrachters wird gestört.²⁸⁰ Erotik wird nur scheinbar durch die mittleren Frauen²⁸¹ vermittelt, während die anderen Prostituierten gleichzeitig abschrecken. Aus Erotischem und Abschreckendem erfolgt eine simultane Anziehung und Ablehnung des Betrachters als potentiellen (männlichen) Kunden.

Entscheidend ist dabei die Blickrichtung der Frauen im Bild. Die beiden mittleren Damen blicken den Betrachter frontal an und scheinen ihn einzuladen, während die links stehende Frau ihren Blick zur rechten Bildseite richtet, folglich eine Kontaktaufnahme verwehrt. Ähnlich verhält es sich mit der rechts oben stehenden Prostituierten, deren Blick zur linken Bildseite gerichtet ist. Die mit dem Rücken zum Betrachter Hockende wiederum hat ihren Kopf herumgedreht und schaut den Betrachter mit dem Maskengesicht direkt an. Durch die maskenhaften Gesichter der rechten Demoiselles wird eine Distanz zum Betrachter aufgebaut, die eine Kontaktaufnahme verhindert.

Während normalerweise die Prostituierten dem Kunden eine Parade bieten und künstlerische Posen vorführen, stehen beziehungsweise hocken die fünf Frauen passiv im Bild.²⁸² Statt einen einzigartigen Wert zu erreichen, um ihren Kunden für sich zu gewinnen, streben die

²⁷⁹ Berswordt-Wallrabe, Comelia von. Zur Interpretation von Picassos Bild *Les Femmes d'Alger*. In: Pantheon 43. 1985. S.158. Sedlmayr, Hans. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 11. Auflage. Salzburg (u.a.) : 1998. S.152. Sedlmayr spricht von einem Prozess der Zerteilung, der Zerbröckelung der heilen Menschenformen sowie von deren Auflösung in ihre Bestandteile. Er bezeichnet dies als Prozess der Deshumanisation. Fernerhin verweist er auf José Ortega y Gasset, der diese Tendenz ebenfalls festgestellt hat und diese Vorgehensweise als die Ablösung vom Menschlichen in der Kunst bezeichnet.

²⁸⁰ Nabakowski, Gisli. Frauen in der Kunst. In: Nabakowski, Gisli (Hg.). Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt/Main : 1980. S.211.

²⁸¹ Die beiden mittleren Frauen werden bei Berswordt-Wallrabe als Venus beziehungsweise Olympia beschrieben. Picasso bricht mit dem Mythos, erotische Themen zu legitimieren, da die beiden mittleren Figuren nur scheinbar den Sinngehalt einer Venus wiedergeben. Dieser Mythos wird gebrochen, da er die Venus verdoppelt und auf diesem Weg eine voyeuristische Sehweise nicht ermöglicht wird. Berswordt-Wallrabe : 1985. S.163-164.

²⁸² Chave, Anna C. New Encounters with *Les Femmes d'Alger*. Gender, Race and the Origins of Cubism. In: The Art Bulletin 76,1. März 1994. S.599. Beauvoir, Simone de. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Zweites Buch: Gelebte Erfahrung. Neübersetzung. Reinbek bei Hamburg : 1992. S.714ff.

fünf Frauen dessen Abschreckung an. Sie präsentieren sich nicht mehr als Objekt männlicher Begierde.²⁸³

In diesem Sinn ist die abstrahierte Darstellung der Prostituierten als Auflehnung gegen ihr Klientel zu verstehen, die das typische Rollenspiel um die erkaufte Lust verneint und als provokative Absage an die klassisch-normativen Vorstellungen von Schönheit zu verstehen.²⁸⁴

Picasso ist allerdings nicht der einzige Künstler, der sich in seiner Darstellung von Frauen gegen ein vielfach postuliertes Schönheitsideal wendet. Die Künstlerin Hannah Höch zielt auf eine ähnliche Aussage, allerdings greift sie zu anderen künstlerischen Mitteln, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

2.2 Hannah Höch

Hannah Höch kam 1915 mit der Kunst verschiedener Volksgruppen in Berührung, zu der Zeit als sich Roul Hausmann mit Carl Einsteins *Negerplastik* (1915) beschäftigte. Seit Mitte der 20er-Jahre begann sie sich mit Ethnografie auseinander zu setzen.²⁸⁵ Ihre Fotomontagen verweisen zumindest auf das Völkerkundemuseum, ob sie allerdings auf einen ethnischen Kontext hindeuten oder diesen möglicherweise thematisieren, zeigen die Ausführungen zu den Bildern *Die Süße* (1926, Abb.27) oder *Fremde Schönheit* (1929, Abb.27a). Sie können der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* zugeordnet werden, die unter anderem Beispiele beinhaltet, in welchen oftmals die Gesichter der Dargestellten durch Gesichtsmasken ersetzt worden sind wie in den zuvor genannten Beispielen.²⁸⁶

²⁸³ In eine ähnliche Richtung der Interpretation geht Richardson, der ein Zitat von Baudelaire anführt, in dem das Bordell als ideales Sujet wiedergegeben wird. Baudelaire beschreibt, dass die Prostituierten die Wildheit in der Zivilisation (durch „ungehemmte“ Lust) verkörpern und ihre Schönheit eine Berufseigentümlichkeit sei. Gesetzt den Fall, Picasso kannte damals diesen Aufsatz, bestätigt es, dass er sich mit *Les Demoiselles d'Avignon* gegen das typische Klischee der Bordelldamen auflehnen wollte. Richardson, John. Picasso – Leben und Werk. 1907-1917. Bd.2. München: 1997. S.26.

²⁸⁴ Heimann, Ulrich. Picassos Kubismus und die Ironie. München: 1998. S.120. Herding beschreibt dies mit den Worten *Vielmehr stellt er (Picasso) den europäisch-akademischen Schönheitskanon radikal in Frage, und zwar da, wo er am stärksten affektiv besetzt ist, beim Frauenakt*. Herding: 1992. S.44.

²⁸⁵ Makela, Maria (a). From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany. In: The Photomontages of Hannah Höch. Walker Art Center Minneapolis, 20. Oktober 1996 bis 2. Februar 1997. Museum of Modern Art New York, 26. Februar bis 20. Mai 1997. Los Angeles County Museum of Art, 20. Juni 1997 bis 14. September 1997. Minneapolis: 1996. S.70.

²⁸⁶ Lavin, Maud. The Mess of History of the Unclean Hannah Höch. In: Ausstellungskatalog Inside the Visible. An Elliptical Traverse of the 20th Century Art. In, of, and from the Feminine. Kanaal Art Foundation, 16. April 1994 bis 28. Mai 1995. ICA, 30. Januar bis 12. Mai 1996. Boston (u.a.): 1996. S.117ff.

2.2.1 Die Süße

Im Bild *Die Süße* von 1926 (Abb.27) handelt es sich um eine Fotomontage, in die Hannah Höch die Fotografie einer Gesichtsmaske aus dem ehemals französischen Kongo und den Körper einer Idolfigur des Bushongo Stammes (Abb.28) integrierte. Auf die Gesichtsmaske fügte Höch ein weibliches Auge und einen weiblichen Mund ein. Die Beine der Idolfigur erweiterte sie mit den Beinen einer schönen, jungen europäischen Frau. Das linke Handfragment des Idols ersetzte sie ebenfalls durch eine weibliche Hand.²⁸⁷

Diese Versatzstücke sind als repräsentative, weibliche Körperteile zu erachten, die ein makellostes Gesicht respektive einen makellosen Körper in der europäischen Kultur kennzeichnen. Sie stehen symbolisch für ein bestimmtes weibliches Schönheitsideal, das temporären Vorstellungen unterworfen ist. Durch das Verbreiten von Schönheitsnormen in den verschiedenen Medien, werden Frauen animiert, sich einem bestimmten Idealbild der Gesellschaft anzunähern und sich in die Rolle der attraktiven Frau zu begeben. Dazu gehört einerseits ein makellostes Gesicht, andererseits ein wohlgeformter Körper. Zu den sinnlichen Gesichtsmerkmalen gehören gemeinhin Augen und Mund, die besonders akzentuiert werden. Entsprechend gilt hier, dass durch solche Merkmale die Rollenmaske der schönen Frau gekennzeichnet wird.

Höchs Darstellung allerdings demontiert ein bestimmtes Schönheitsideal, indem sie rituelle Plastik mit weiblichen signifikanten Körperteilen kombiniert, während rituelle Plastik hingegen auf ihre Formen reduziert und aus ihrem eigentlichen Sinnzusammenhang isoliert worden ist. Vor allem aber erfährt die rituelle Maske eine Umwertung als Gesicht, obwohl dieser in ihrer ursprünglichen Verwendung im Ritus nicht die Funktion eines zweiten Gesichts zukommt. Durch ihre Übergröße dominiert sie die Figur und lässt die übrigen Körperteile im Verhältnis dazu untergeordnet wirken. Sie verkehrt das Weibliche ins Kindliche, so dass etwas „Süßes“ impliziert wird. Dies kann im Sinne eines Kindchenschemas aufgefasst werden, nach dem Kleinkinder aufgrund bestimmter physiognomischer Merkmale bei Erwachsenen Entzücken hervorrufen, nicht zuletzt durch Körperteile, die, im Vergleich zu anderen, stärker hervortreten. Entsprechend assoziiert der Betrachter die Dargestellte in Höchs Bild vielmehr mit einem Kind als mit einer Frau.

²⁸⁷ Lavin, Maud. *Cut with a Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven (u.a.) : 1993. S.104.

2.2.2 *Fremde Schönheit*

Die Fotomontage *Fremde Schönheit* von 1929 (Abb.27a) zeigt eine liegende Frau mit angewinkelten Beinen, die sich nackt dem Betrachter präsentiert. Die Gesichtsmaske, die mit einer Brille versehen ist, kontrastiert mit dem schönen wohlgeformten Körper. Sie wirkt runzelig, alt und durch die große Brille grotesk. In ihrer eigentlichen Bedeutung und Verwendung bleibt die Gesichtsmaske jedoch leer. Durch das Verbinden von ritueller Plastik mit anderen Körperbildern, die einer anderen Kultur angehören (hier der westlichen), werden Entwürfe von Weiblichkeit aufgezeigt, die einerseits eine fremde Kultur zitieren (durch rituelle Plastik), andererseits auf gegenwärtige, vertraute Ansichten und Vorstellungen abzielen (Schönheitsideale der westlichen Welt).²⁸⁸

Bei diesem Beispiel wird weibliche Schönheit auf mehreren Ebenen angegriffen. Zunächst erfolgt dies durch die runzelige Gesichtsmaske, die als solche mit dem schönen, makellosen Frauengesicht kollidiert. Überdies ist die Brille anzuführen, die gemeinhin auf einen Makel verweist und in diesem Beispiel durch ihre Größe stark hervortritt und den Schönheitsfehler, Schielen, betont. Darüber hinaus kontrastiert die rituelle Maske außerdem durch ihre dunkle Farbe mit dem hellen europäischen, nackten Frauenkörper. Die Schönheitsnorm ist nicht mehr gegeben, sie wird zerstört. Besonders deutlich wird dieser Aspekt, wenn man beispielhaft Monets Figur der Olympia heranzieht, die auf einem Bett liegt und ihre weiblichen Reize zeigt, folglich die schöne erotische Frau symbolisiert. Durch Höchs Darstellung hingegen verschwimmen die Grenzen von schön und grotesk, so dass die ästhetische Darstellung von weiblichen Körpern in Frage gestellt wird.

Werden beide Beispiele, *Die Süße* und *Fremde Schönheit*, betrachtet, fällt im Rezipieren von ritueller Plastik auf, dass die Künstlerin zwar auf das Völkerkundemuseum verweist, jedoch auf keinen ethnischen Kontext hindeutet.²⁸⁹ Auf diese Weise bleibt rituelle Plastik leer. Sie erweist sich als Mittel zum Zweck, um den tradierten Begriff von Schönheit anzugreifen. Die rituelle Gesichtsmaske wird negativ umgewertet. Nach dieser Umwertung dient sie vor allem im zweiten Beispiel nicht nur als „hässliches Gesicht“ in unserem Sinne, sondern wird darauf reduziert. Damit bleibt jedoch die ursprüngliche rituelle Verwendung außen vor. Durch das Reduzieren der Frauen auf bestimmte Körperteile (Beine, Busen, Auge und Mund), karikiert sie

²⁸⁸ Jürgens-Kirchhoff, Annegret. *Fremde Schönheit - zu Hannah Höchs Fotomontagen*. In: Dech, Julia (Hg.). *Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch*. 1. Auflage. Berlin: 1991. S.133.

²⁸⁹ Lavin, Maud. *Aus einem ethnographischen Museum: Allegorien moderner Weiblichkeit*. In: Dech, Julia (Hg.). *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch*. 1. Auflage. Berlin: 1991. S.122.

die von Männern gehandelte Ware Schönheit. Es wird das Lächerliche und Monströse von Schönheit und Weiblichkeit verdeutlicht.²⁹⁰

Innerhalb der bildenden Kunst können noch weitere Beispiele angeführt werden, die sich mit ritueller Plastik beschäftigen, sich allerdings weniger auf das Aufbrechen von Idealbildern beziehen, als vielmehr eine rituelle Gesichtsmaske und ein makelloses Gesicht im Sinne einer Analogiebildung nebeneinander stellen wie der Künstler Man Ray.

3. Man Ray

3.1 *Noire et Blanche* – Gesicht und Maske

Als Man Ray 1921 nach Paris kam, weckte rituelle Plastik sein Interesse. Dieses äußerte sich jedoch nicht nur im Fotografieren privater Sammlungen oder im Erwerb einiger Objekte aus Ozeanien und Afrika, sondern führte zu einer Auseinandersetzung mit der Formgebung ritueller Plastik.²⁹¹ Zu den bekanntesten Fotografien Man Rays gehören die Positiv- und Negativabzüge von *Noire et Blanche* (1926), denen jedoch noch eine Studie und eine weitere Version zugeordnet werden können.²⁹²

Die erste Version des Bildes *Noire et Blanche* von 1926 (Abb.29b) zeigt eine weiße Frau, die eine afrikanische Gesichtsmaske (Baule-Maske) an ihre Wange hält. Übereinstimmungen ergeben sich bei beiden in den leicht geschwungenen Brauen, der Nase sowie der Wangenfläche. Durch das Nebeneinander von Gesicht und Gesichtsmaske wird das Gesicht der Frau mit den Symmetrien der Baule-Maske in Beziehung gesetzt, was nicht zuletzt durch ihren seitlichen Blick zur Maske unterstützt wird. Somit wird eine Beziehung zwischen ihrem Gesicht und der Gesichtsmaske aufgebaut, die Ersteres maskenhaft erscheinen lässt.

²⁹⁰ Die Künstlerin schuf auf diese Weise Allegorien moderner Weiblichkeit, die den Status und die Repräsentation der Weimarer Frauen kritisierten. Zu diesen Frauenbildern trug sicherlich auch die Frauenbewegung der 20er-Jahre bei, also die Vorstellungen und Aktionen, die im Interesse an einer neuen Frau auf die Umwälzung herrschender Moralvorstellungen, politischer und kultureller Verhältnisse drängten. Jürgens-Kirchhoff: 1991. S.127ff. Lavin: 1993. S.163.

²⁹¹ Grossman, Wendy. Das Faszinosum Afrika in den Fotografien Man Rays. In: Kicken, Rudolf (Hg.). Man Ray. 1890-1976. Fotografien. München: 1996. S.15.

²⁹² Man Ray interessierte das Maskenthema an sich, das einige andere Beispiele belegen, die Man Ray kreierte. Interessant sind 10 Gesichtsmasken, die er in den 50er-Jahren entworfen hat. Zu diesen gehören unter anderem *Masque papillon* von 1952, *Masque géométrique* von 1953 und *Masque primitif* von 1953. Ausstellungskatalog Man Ray. L'occhio e il suo doppio: collages, disegni, invenzioni fotografiche, oggetti d'affezione, libri, cinema. Hg. Maurizio Fagiolo dell'Arco. Palazzo delle Esposizioni Rom, Juli bis September 1995. Rom: 1975. Ray, Man (Hg.). Man Ray. Köln: 1997. S.23, S.35, S.37, S.59.

In der Studie zu *Noire et Blanche* (1926, Abb.29c) wird die Baule-Maske an das Kinn der Frau gehalten. Auf diese Weise fungiert die Gesichtsmaske als Spiegelbild des Gesichts, das physiognomische Übereinstimmungen aufzeigt. (Zum Beispiel in den gesenkten Augenlidern.) Weitere Bezüge ergeben sich durch die ähnlichen Gesichtsm Merkmale Nase, Augen, Mund und Wangen sowie durch das glänzende Haar, das mit der glänzenden Oberfläche der Baule-Maske vergleichbar ist. Eine Steigerung dieser Analogiebildung dokumentieren der Negativ- und Positivabzug von *Noire et Blanche* (1926).

Der Positivabzug (Abb.29) zeigt die schwarze Baule-Maske, die von der weißen Frau mit ihrer linken Hand festgehalten wird. Im Gegensatz zu der senkrecht stehenden rituellen Maske, liegt das Gesicht, das der Betrachter im Profil sieht, auf dem Tisch auf. Da der Kopf und das Gesicht vom Körper separiert erscheinen, wird das Gesicht zur Maske stilisiert und mit der Baule-Maske in Beziehung gesetzt.²⁹³ Dieses erfolgt wiederum über ähnliche physiognomische Merkmale wie geschlossene Augen, geschwungene Augenbrauen und schmale Gesichtsform.

Während die Formgebung rituellen Maske an einen Ritus gebunden ist, folgt das Gesicht der Frau einem bestimmten Schönheitsideal. Es handelt sich dabei nicht um ein natürliches Gesicht, sondern um ein mit Schminke gestaltetes, welches das Idealbild der weißen westlichen Frau und ihre Kennzeichen, Schönheit und Ebenmäßigkeit, präsentiert. In der Gegenüberstellung von Gesicht und Maske wird Letztere positiv umgewertet, so dass sie als schönes Gesicht für eine Analogiebildung fungiert. Jedoch wird sie aus ihrem eigentlichen Zusammenhang isoliert und auf ihre formale Gestaltung reduziert.²⁹⁴

Im Negativabzug (Abb.29a) erfolgt nicht nur eine schwarz-weiß Umkehrung von Gesicht und Maske, sondern auch die vollständige Loslösung vom Körper, so dass die Konzentration auf dem Gesicht und der Maske liegt.²⁹⁵ Ihre korrespondierende Gestaltung zeigt überdies eine Wechselbeziehung auf. Thomas Macho versteht diese im Bezugsfeld von Körper und Bild nicht als reinen Aspekt des Verhüllens und Enthüllens.²⁹⁶ Die Gesichtsmaske verbirgt nicht das echte Gesicht, sondern die Maske erzeugt es, wenn es im Sinne einer sozialen Intention verstanden wird.²⁹⁷ Nach Belting sei dies sei auch der Grund, weshalb die Gesichtsmaske den Auftakt für eine Disziplinierung des natürlichen Gesichts bilde, das maskenhaft stilisiert wird, um einer

²⁹³ Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München : 2001. S.36ff.

²⁹⁴ Ganz gegensätzlich argumentiert Wendy Grossman, nach der die Baule-Maske bei ihren Urhebern als weiblich gelte, während bei Man Ray eine sexuelle Umkehrung stattfinden würde, so dass er männliche sexuelle Energie in das Bild hineinbringen würde. Jedoch dokumentiert dies weder der Negativ- noch der Positivabzug. Grossman : 1996. S.18-19.

²⁹⁵ Grossman : 1996. Abb. S.17.

²⁹⁶ Belting : 2001. S.36.

²⁹⁷ Ebd. S.36.

Kodierung zu entsprechen, die in der aufgesetzten Gesichtsmaske angelegt ist. Die Wiedergeburt der Maske besteht danach in der maskenhaften Selbstdarstellung des makellosen Gesichts, das zu einer FAZIALEN MASKE wird.²⁹⁸ Während bei Man Ray die rituelle Maske eine positive Umwertung erfährt und als schönes Gesicht fungiert, wird sie in Eugene O'Neills Stück *All God's Chillun Got Wings* (1923) negativ besetzt, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.

4. Eugene O'Neill

Unterschiedliche Gesichtsmasken werden in Eugene O'Neills Theaterstücken beschrieben, die in den 20er-Jahren aufgeführt worden sind wie bei *All God's Chillun Got Wings* (1923), *The Emperor Jones* (1920), *The Ancient Mariner* (1924), *Lazarus Laughed* (1925), *The Hairy Ape* (1922), *The Fountain* und *Marco Millions* (1925).²⁹⁹ *All God's Chillun Got Wings*³⁰⁰ erweist sich dabei als ein Stück, in dem eine rituelle Maske explizit beschrieben, jedoch als Objekt auf einer Kommode drapiert wird.

4.1 *All God's Chillun Got Wings*

Das Stück ist in zwei Akte untergliedert, wovon der erste vier Szenen und der zweite drei Szenen beinhaltet. Die ersten drei Szenen des ersten Akts spielen an einer Hausecke in einem heruntergekommenen Teil New Yorks, während sich die vierte Szene in einer Strasse vor einer Kirche abspielt.³⁰¹ Im zweiten Akt finden die Szenen in einer Mietwohnung zwei Jahre später statt. Die Protagonisten des Stücks sind Jim und Ella. Jim ist ein schwarzer Junge und Ella ein weißes Mädchen, die von ihrer Kindheit bis zum Erwachsenenalter dargestellt werden. Die rituelle Gesichtsmaske erhält ihre Funktion am Ende des Stücks.

²⁹⁸ Belting : 2001. S.36ff. Da das Gesicht zur Maske transformiert wird, wird der Träger gezwungen das Mienenspiel zu reduzieren, das in einem starren Ausdruck mündet, da die Gesichtsmaske nur ein starres Bild aufweist, das unveränderbar ist. Folglich kann ein Porträt als Maske verstanden werden, wenn es vom Körper unabhängig geworden ist.

²⁹⁹ Waith, Eugene M. Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking. In: Gassner, John (Hg.). O'Neill. A Collection of Critical Essays. New York : 1964. S.29ff.

³⁰⁰ Der Titel des Stücks ist einem Negrospiritual entnommen. http://www.negrospirital.com/news-song/all_god_s_chillun_got_wings.htm Zugriff: März 2005.

³⁰¹ O'Neill, Eugene. *All God's Chillun Got Wings*. In: O'Neill, Eugene. *Complete Plays, 1920 – 1931*. 2. Auflage. New York : 1988. S.279.

Die erste Szene spielt an einem heißen Frühlingstag. Auf der linken Seite der Strasse befinden sich ausschließlich Weiße, auf der rechten Seite Schwarze. Acht Kinder unterschiedlicher Hautfarbe spielen, von den Erwachsenen belächelt, auf dem Bürgersteig mit Murmeln.³⁰² Unter den Kindern sind auch Jim Harris und Ella Downey sowie Mickey, Shorty und Joe, von denen Jim und Ella aufgrund ihrer Hautfarbe gehänselt werden. Als die Kinder Ella zu sehr ärgern, wird sie von Jim verteidigt und die Kinder rennen schließlich davon. Als sie sagt, dass sie auch gerne schwarz sein würde, erklärt Jim ihr, dass man sie wie ihn „Chocolate“, „Smoke“ oder „Nigger“ nennen würde. Sie behauptet zwar, es würde ihr nichts ausmachen, kann sich aber nicht wirklich in Jims Lage versetzen. Er hingegen möchte weiß sein, weshalb er Kreide mit Wasser trinkt.³⁰³ Bereits zu Beginn des Stücks greift O'Neill damit das problematische Zusammenleben von Menschen mit unterschiedlicher Hautfarbe auf, was im Verlauf der Handlung für die beiden Protagonisten Jim und Ella zu einem unlösbarem Problem werden soll.

Neun Jahre später sind die Jungs Mickey, Shorty und Joe wieder an derselben Ecke, an der sie als Kinder mit Murmeln spielten, als Jim vorbeikommt. Sie fragen ihn, ob er seinen Abschluss gemacht habe und er antwortet, dass es schon sein zweiter Versuch sei. Als er hinzufügt, dass er Anwalt werden will, wird er von Joe, der ebenfalls ein schwarzer Junge ist, diesbezüglich aufgezo-gen und ermahnt. Jim möchte seinen Platz in der Gesellschaft finden, indem er einen Beruf erlernt, der den Weißen vorbehalten ist.³⁰⁴

Im Laufe dieser neun Jahre ist Ella mit Mickey zusammengekommen. Als sie erscheint, will sie mit Jim nichts mehr zu tun haben und weist ihn ab.³⁰⁵ Nach weiteren fünf Jahren sind Ella und Mickey allerdings nicht mehr zusammen. Sie hat eine Nachricht von ihm bekommen, dass sie Shorty treffen soll, der ihr Geld für ihr Kind übergeben wird, das allerdings an Diphtherie gestorben ist.

Ella sieht in dieser Szene blass aus, die Augen liegen tief und ihre Stimme klingt müde. Als Shorty Ella trifft, beginnt er wieder über sie und Jim zu lästern. Sie verteidigt Jim als den einzig lieben weißen Mann in der Welt, während die anderen schwarz im Herzen seien. Dann schickt sie Shorty weg. Als einige Personen der Heilsarmee erscheinen, gibt sie ihnen das Geld.³⁰⁶ Als Jim um die Ecke kommt, trifft er Ella wieder. Aus ihrem Gespräch erfährt der Leser, dass Jim seine Prüfungen immer noch nicht bestanden hat, da er in der Prüfung plötzlich nichts mehr weiß.

³⁰² O'Neill: *All God's Chillun Got Wings*. S.276.

³⁰³ Ebd. S.282.

³⁰⁴ Ebd. S.284-285.

³⁰⁵ Ebd. S.287-289.

Während sich Ella bei ihrem letzten Treffen äußerst abweisend verhielt, betont sie hier, dass Jim immer zu ihr gehalten habe, obwohl sie in der Vergangenheit so gemein zu ihm gewesen sei. Da Jim sie schon immer liebte, macht er ihr einen Heiratsantrag, den sie annimmt.³⁰⁷ An dieser Stelle wird schon deutlich, dass zwei Außenseiter der Gesellschaft versuchen, ihr Leben gemeinsam zu bestreiten.

Die letzte Szene des ersten Akts zeigt die Hochzeit von Jim und Ella. In der Kirche formieren sich Weiße und Schwarze in getrennten Reihen und schauen sich feindlich an. Als Ella und Jim heraustreten, richten sich die feindlichen Blicke auf beide. Schließlich fahren sie mit der Fähre nach Frankreich, um dort zu leben. Später erfährt der Leser, dass Jim und Ella zwei Jahre lang dort ein glückliches Leben führten, da es dort keine Vorurteile gegenüber Menschen mit unterschiedlicher Hautfarbe gab.³⁰⁸ Allerdings fühlte sich Ella nach einem Jahr einsam, obwohl sie dort Leute kennen gelernt hatte. Beide lebten zunächst wie Bruder und Schwester zusammen, doch im Laufe der Zeit lernte Ella, Jim zu lieben. Sie wurde jedoch dadurch geisteskrank und wollte keine Menschen mehr sehen. Daraufhin beschlossen sie wieder nach Amerika zurück zu kehren, nahmen allerdings ihre Probleme mit.³⁰⁹

Der zweite Akt spielt in einem Viertel der Schwarzen in einer etwas besseren Mietwohnung. An der Wand hängt eine alte, eingefärbte Fotografie in einem schweren Goldrahmen. Es handelt sich um ein Porträt eines älteren schwarzen Mannes, der fremdartige Kleidung trägt. O'Neill beschreibt es wie folgt:

On one wall, in a heavy gold frame, is a colored photograph – the portrait of an elderly Negro with an able, shrewd face but dressed in outlandish lodge regalia, a get-up adorned with medals, sashes, a cocked hat with frills – the whole effect as absurd to contemplate as one of Napoleon's Marshals in full uniform.³¹⁰

In der linken Ecke des Zimmers steht eine Kongo-Maske, die durch das hereinfliegende Licht des Fensters effektiv beleuchtet wird.³¹¹

In the left corner, where a window lights it effectively, is a Negro primitive mask from the Congo – a grotesque face, inspiring obscure, dim connotations in one's mind, but beautifully done, conceived in a true religious spirit. In this room, however, the mask acquires an arbitrary accentuation. It dominates by a diabolical quality that contrast imposes upon it.³¹²

³⁰⁶ O'Neill: *All God's Chillun Got Wings*. S.289-290.

³⁰⁷ Ebd. S.293-294.

³⁰⁸ Ebd. S.294ff.

³⁰⁹ Ebd. S.299.

³¹⁰ Ebd. S.297.

³¹¹ Ebd. S.297.

³¹² Ebd. S.302.

Er bezeichnet die rituelle Maske als primitive Negermaske, die aus dem Kongo stammt, ein groteskes Gesicht aufweist, das düstere Konnotationen beim Betrachter hervorruft, obwohl sie im religiösen Sinne sehr schön ausgearbeitet sei. Der Maske wird eine teuflische Qualität zugeschrieben, die sie zumindest auf die Weißen (wie auf Ella) ausstrahlt, was sich im Verlauf der Handlung herausstellen wird.

Auf einem Stuhl sitzt Mrs. Harris, die Mutter von Jim, während seine Schwester nervös durch das Zimmer läuft. Dann führt Mrs. Harris Ella, die sehr verängstigt wirkt, in das Zimmer. Als Jims Mutter und seine Schwester Hattie Ella erklären, dass sie dort auf der Strasse als Kinder spielten, stellt Ella fest, dass Hattie sich sehr verändert hat. Sie hat im Gegensatz zu ihrem Bruder alle Prüfungen mit Auszeichnung bestanden und arbeitet inzwischen als Lehrerin für eine private Schule.³¹³

Als die beiden Frauen streiten, geht Ella ein Stück zurück zu Jim und schaut in den Raum. Als sie die Kongo-Maske sieht, die Hattie Jim zur Hochzeit schenkte, schreit sie erschrocken. Hattie erklärt, dass diese Gesichtsmaske in Afrika bei religiösen Zeremonien getragen werde. Aber darüber hinaus sei sie schön ausgearbeitet, von einem Künstler der mit Michelangelo vergleichbar wäre, während Ella die Kongo-Maske als hässlich verlacht.³¹⁴

Hattie und ihre Mutter überlassen Jim und Ella das Haus, da die beiden geheiratet haben, und beziehen eine Mietwohnung in der Bronx, die Hattie auch als den schwarzen Gürtel, den Kongo unter ihren eigenen Leuten bezeichnet.³¹⁵ Als sie gehen, bleibt Ella zunächst vor dem Porträt in dem Goldrahmen stehen, dann spricht sie mit der Kongo-Maske und sagt siegessicher, dass Jim die Prüfung nicht bestehen wird.

Ella: Hello, sport! Who d'you think you're scaring? Not me! I'll give you the laugh. He won't pass, you wait and see. Not in a thousand years.³¹⁶

In der zweiten Szene des zweiten Akts, sechs Monate später, sitzt Jim am Tisch und lernt. Die Kongo-Maske erscheint unnatürlich groß und dominierend. Hattie kommt herein und sie sprechen über Ella, deren geisteskranker Zustand sich im Laufe der Zeit enorm verschlechterte. Obwohl Hattie versucht, Jim zu überzeugen, dass Ella in einer Klinik besser aufgehoben wäre und sie sich außerdem nicht länger von ihr beschimpfen lassen wolle, willigt Jim nicht ein.³¹⁷

³¹³ O'Neill: All God's Chillun Got Wings. S.302.

³¹⁴ Ebd. S.302.

³¹⁵ Ebd. S.303.

³¹⁶ Ebd. S.304.

³¹⁷ Ebd. S.308-310.

Schließlich schickt er seine Schwester fort und setzt sich wieder an den Tisch, um zu lernen. Dann kommt Ella in ihrem Nachthemd und einem roten Morgenmantel herein. In ihrer rechten Hand hält sie ein großes Messer und geht in mörderischer Manie auf Jim zu. Sie bleibt hinter ihm stehen. Jim fühlt es, springt erschrocken hoch und fragt, ob sie ihn ermorden wolle.³¹⁸

Die letzte Szene spielt sechs Monate später am selben Ort. Die Kongo-Maske steht nach wie vor neben dem Fenster. Die Tapeten wirken noch eingefallener, die Decke scheint die Köpfe zu berühren, so dass die Möbel im Verhältnis dazu sehr groß wirken. Während Jim nach draußen zum Briefkasten gegangen ist, kommt Ella mit einem großen Schneidmesser in der Hand in den Raum. Sie ist sehr dünn, ihr Gesicht ist verbraucht, doch ihre Augen strahlen eine verrückte Energie aus. Sie schaut nach der Kongo-Maske, bleibt vor ihr stehen. Dann spricht sie mit ihr und beschimpft sie als schmutzigen Nigger.³¹⁹ Schließlich bedroht sie die Kongo-Maske und macht sie dafür verantwortlich, wenn Jim die Prüfungen bestehen würde.

Als Jim vom Briefkasten ins Haus zurückkehrt, fragt Ella ob er die Prüfungen wieder nicht bestanden habe. Mit einem bitteren Lachen, fragt er rhetorisch, wie er nur die Prüfungen bestehen könnte. Glücklicherweise beginnt Ella vor ihm zu tanzen, bis sie triumphierend vor der Kongo-Maske steht. Sie nimmt sie in die Hand, legt sie auf den Tisch, lacht sie aus und sticht mit dem Messer auf sie ein.³²⁰ Jim ist außer sich und beschimpft sie als weißen Teufel. Daraufhin erwidert Ella, dass nun der Teufel tot sei. Wenn er die Prüfungen bestehen würde, dann würde der Teufel siegen, was sie verhindern wollte. Sie hätte sonst ihn umbringen müssen oder es (der Teufel der Maske) hätte sie umgebracht. Aber jetzt hätte sie es getan, so dass Jim keine Angst mehr haben müsste.

Ella: Oh, Jim, I knew it! I knew you couldn't! Oh, I'm so glad, Jim. I'm so happy. You're still my old Jim – and I'm so glad. (He looks at her dazedly, a fierce rage slowly gathering on his face. She dances away from him. His eyes follow her. His hands clench. She stands in front of the mask – triumphantly) There! What did I tell you? I told you I'd give you the laugh! (She begins to laugh with wild unrestraint, grabs the mask from its place, sets it in the middle of the table and plunging the knife down through it pins it to the table.)³²¹

Es stellt sich nun heraus, dass Ella Jim absichtlich nicht hat schlafen lassen und mit dem Messer herumgerannt ist, damit er die Prüfungen nicht bestehen konnte. Dabei wollte Jim nur, dass Ella stolz auf ihn ist, wenn er ein anerkanntes Mitglied in der *Bar of Members* würde. Als er den Tränen nahe ist, möchte Ella mit ihm wie zu Kinderzeiten Murmeln spielen.

³¹⁸ O'Neill: *All God's Chillun Got Wings*. 310-311.

³¹⁹ Ebd. S.311-312.

³²⁰ Ebd. S.312.

³²¹ Ebd. S.313ff.

Resignierend bittet Jim am Ende des Stücks Gott in religiöser Demütigung darum, ihn des Kindes würdig zu machen, das er anstelle der Frau erhalten habe, die er ihm genommen hat.³²²

4.2 Die Kongo-Maske als Konfliktverstärker

Im Gegensatz zu den bisher diskutierten Beispielen wird die rituelle Gesichtsmaske im Stück nicht getragen, sondern sie befindet sich auf einer Kommode drapiert im Raum. Die Akteure des Stücks sind nicht, wie bei Michel de Ghelderode, maskiert und verfügen darüber hinaus über einen Namen, der sie als Individuum ausweist.

Würden allerdings bei der Aufführung zusätzlich Gesichtsmasken von den Akteuren getragen, würde nicht nur deren Isolation stärker hervorgehoben, sondern auch das Träger-Individuum negiert. O'Neill schreibt in *Second Thoughts*, dass er bei einigen Stücken kleine Änderungen vornehmen würde, jedoch auf den Gebrauch von Gesichtsmasken besteht, wie er in den Stücken vorgesehen ist.³²³

But one thing I most certainly would not change: the use of masks in *The Hairy Ape*, in my arrangement of Coleridge's "Ancient Mariner", in *All God's Chillun Got Wings* (the symbol of the African primitive mask in the last part of the play, which, in the production in Russian by the Moscow Kamerny Theatre I saw in Paris, is dramatically intensified and emphasized, in *The Great God Brown* and, finally, in *Lazarus Laughed*, in which all the characters except Lazarus remain masked throughout the play. (...)³²⁴ In *All God's Chillun Got Wings*, all the seven leading characters should be masked; for all the secondary figures are part and parcel of the Expressionistic background of the play, a world at first indifferent, then cruelly hostile, against which the tragedy of Jim Harris is outlined.³²⁵

Da aber die Kongo-Maske als Objekt präsentiert wird, das keinen Träger beansprucht, schließt sie einen potentiellen Träger aus. Vor allem aber wird sie aus ihrem rituellen Kontext herausgelöst und mit anderen Qualitäten versehen, die mit ihrer ursprünglichen rituellen Funktion nichts mehr zu tun haben.³²⁶ Und auch im Gegensatz zu den zuvor diskutierten Beispielen der bildenden Kunst, demontiert die rituelle Maske keine Rollenmaske wie bei Hannah Höch oder Pablo Picasso.

³²² O'Neill: *All God's Chillun Got Wings*. S.314-315.

³²³ O'Neill, Eugene. *Second Thoughts*. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.118-120.

³²⁴ Ebd. S.118-119.

³²⁵ Ebd. S.119.

³²⁶ Brugger, Ilse. *Verwendung und Bedeutung der Maske bei O'Neill*. In: Itschert, Hans (Hg.). *Das amerikanische Drama von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ars Interpretandi Bd.5. Darmstadt : 1972. S.137-154.

Eigentlich sollte die Gesichtsmaske eine identitätsstiftende Wirkung auf Jim ausüben. Sie sollte ihn an seine Herkunft erinnern und stolz machen, damit er sich von dem Wunsch, weiß zu sein, lösen kann. Jedoch verfehlt sie die ihr zugetragene Funktion und wirkt stattdessen primär auf Ella, jedoch im negativen Sinn. Für sie erweist sich die Kongo-Maske als etwas Teuflisches, das ihren Zielen entgegenwirken könnte und Jim möglicherweise doch die Prüfungen besteht. Darüber hinaus verkörpert die rituelle Maske all das Negative, was Ella mit Schwarzsein assoziiert.

Die Verachtung, mit der sie die Kongo-Maske betrachtet, entspricht ihrer Verachtung und vermeintlichen Überlegenheit den Schwarzen gegenüber. Doch nicht nur das, durch die Anwesenheit der Kongo-Maske wird ihr innerer Konflikt, basierend auf ihren schon immer latent vorhandenen Vorurteilen gegenüber Menschen mit anderer Hautfarbe, verstärkt. Einerseits liebt sie Jim, einen Schwarzen, aber andererseits verachtet sie dunkelhäutige Menschen, was sie durch ihre abwertenden Äußerungen im Stück mehrfach ausdrückt.

Dies bedeutet, dass sie sich von den Vorurteilen, welche die weiße Gesellschaft von den Schwarzen hat, nicht lösen kann. Selbst in Frankreich, wo sie eine Zeit lang lebten und Schwarze nicht ausgegrenzt und degradiert wurden, konnte sie sich nicht von den diskriminierenden Vorurteilen trennen, die sich auf den Umgang mit Menschen anderer Hautfarbe beziehen, mit denen sie seit ihrer Kindheit konfrontiert war. Während die schwarzen und weißen Kinder, die auf dem Gehweg mit Murmeln spielten, von den Erwachsenen belächelt wurden, müssen Jim und Ella die Erfahrung machen, dass eine Mischehe die völlige Ausgrenzung aus der weißen und der schwarzen Gesellschaft bedeutet.

Auch die rituelle Maske kann daran nichts ändern. Sie verhilft Jim nicht seine Herkunft zu akzeptieren und seine soziale Rolle zu finden. Integration in die Gesellschaft heißt für Jim, dass er die Prüfungen besteht und den angestrebten Beruf ausüben kann, nicht jedoch seine Hautfarbe zu akzeptieren und unter seinen Leuten zu bleiben. Der der Maske positive zugewiesene Zweck verkehrt sich ins Gegenteil, da sie etwas Teuflisches damit verbindet, das sie am Ende des Stücks durch das Einstechen auf die Maske meint auslöschen zu können.³²⁷

³²⁷ O'Neill: All God's Chillun Got Wings. S.313ff.

Als O'Neill die auf der Kommode stehende Maske beschreibt, spricht er bereits von ihrer diabolischen Qualität.

*In the left corner, where a window lights it effectively, is a Negro primitive mask from the Congo – a grotesque face, inspiring obscure, dim connotations in one's mind, but beautifully done, conceived in a true religious spirit. In this room, however, the mask acquires an arbitrary accentuation. It dominates by a diabolical quality that contrast imposes upon it.*³²⁸

Die Beschreibung impliziert mehrere Aussagen. Einerseits spielt O'Neill darauf an, dass es sich bei dieser Maske um eine primitive handelt. Das Wort PRIMITIV erhält dabei eine abwertende Bedeutung. Sie weist ein groteskes Gesicht auf, was eigenartige Konnotationen beim Betrachter hervorruft. An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass sich diese Aussage in erster Linie auf den weißen Betrachter bezieht, denn jemand, der mit den Riten der Naturvölker vertraut ist, würde andere Worte für die Beschreibung der Maske und ihrem Gebrauch verwenden. Die zunächst negative Aussage über die Maske wird von O'Neill jedoch etwas zurückgenommen, da er ihre schöne Ausarbeitung hervorhebt und sie ihrem rituellen Kontext zuordnet. Dies geschieht jedoch nur an dieser Stelle und in Form von O'Neills Beschreibung, nicht jedoch von den Protagonisten des Stücks.

Jims Schwester Hattie dagegen erachtet die Kongo-Maske als Kunstgegenstand, der von einem Künstler geschaffen wurde, den sie mit Michelangelo vergleicht.³²⁹ Auf diese Weise wertet sie die Kongo-Maske zu einem Kunstgegenstand auf. Diese Auffassung entspricht allerdings nicht der Verwendung und Konzeption von rituellen Masken, die von bestimmten Stammesmitgliedern geschaffen wurden, und von diesen als Gebrauchsgegenstand angesehen wird, welchen sie im Rahmen von religiösen Bräuchen oder Zeremonien verwenden. Hattie beabsichtigt folglich mit ihrer Beschreibung das kulturelle Erbe der Schwarzen aufzuwerten. Die afrikanische Maske fungiert daher als Metapher für ihre Herkunft, für ihre Macht und Überlegenheit, die für sie ein Ideal von Schwarzsein darstellt.³³⁰ Im Gegensatz dazu steht das Porträt des älteren schwarzen Mannes in dem schweren Goldrahmen an der Wand gegenüber für die Entbehrungen und Angriffe durch die Weißen.³³¹

Für Ella allerdings erweist sich die Kongo-Maske als Konfliktverstärker, die diesen nach außen kehrt und in einen ausweglosen Zustand der Geisteskrankheit steigert. Diese Funktion der

³²⁸ O'Neill: *All God's Chillun Got Wings*. S.297.

³²⁹ Bogard, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. New York (u.a.): 1972. S.198.

³³⁰ Harris-Smith: 1984. S.159.

³³¹ Ebd. S.159.

Maske beschreibt O'Neill in seinen 1932 veröffentlichten Ausführungen in *Memoranda on Masks*³³²:

But masks for certain types of plays, especially for the new modern play, as yet only dimly foreshadowed in a few groping specimens, but which must inevitably be written in the future. For I hold more and more surely to the conviction that the use of masks will be discovered eventually to be the freest solution of the modern dramatist's problem as to how - with the greatest possible dramatic clarity and economy of means - he can express those profound hidden conflicts of the mind which the probings of psychology continue to disclose to us.³³³

Allerdings entpuppt sich die Kongo-Maske nicht nur als Konfliktverstärker, sondern sie verkehrt sich von einem religiösen Gebrauchsgegenstand zu einer Gesichtsmaske mit teuflischen Eigenschaften, die weder von den Weißen noch von den Schwarzen in einen rituellen Kontext eingeordnet wird.

5. Resümee

Die Beispiele haben gezeigt, dass rituelle Gesichtsmasken in unterschiedlicher Weise in Kunst und Theater rezipiert worden sind. Bei Pablo Picasso resultierten daraus Abstraktionsprozesse und damit eine provokative Absage an die klassisch-normativen Vorstellungen von Schönheit. Ähnliches ist bei Hannah Höch festzustellen, die allerdings mittels Fotomontage den weiblichen Körper zerlegt. Sie fügt rituelle Gesichtsmasken ein, die als hässliches Gesicht fungieren und wiederum mit weiblichen repräsentativen Körperversatzstücken versehen werden. Auf diese Weise wird ein Schönheitsideal demontiert. Dieses muss sich nicht zwangsläufig auf bestimmte Idole, Diven oder Stars der Gesellschaft beziehen, sondern auf einen allgemeinen Weiblichkeitstypus.

Anders verhält es sich bei Man Rays Versionen von *Noire et Blanche*, in welchen Gesicht und rituelle Maske zwecks Analogiebildung gegenüber beziehungsweise nebeneinander gestellt worden sind. Das Gesicht wird dadurch (und durch das Medium Fotografie) zur fazialen Maske transformiert, die wiederum die Rollenmaske eines Schönheitsideals kennzeichnet. Die rituelle Maske hingegen erfährt eine Umwertung als schönes „Gesicht“, das auf seine Physiognomie

³³² Veröffentlicht im *American Spectator* 1,1. November 1932.

³³³ O'Neill schlägt auch vor, klassische Stücke (wie jene von Shakespeare oder Goethes *Faust*) mit Gesichtsmasken aufführen zu lassen. O'Neill, Eugene. *Memoranda on Masks*. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London: 1961. S.116-122.

reduziert wird, ihre eigentliche kultische Verwendung bleibt jedoch völlig außen vor. Rückschlüsse auf einen potentiellen Träger und dessen Persönlichkeit sind nicht möglich, da sie für den Künstler nicht von Interesse ist, da die formale Gestaltung von Gesicht und Maske im Vordergrund steht.

Ganz gegensätzlich äußert sich die Auseinandersetzung mit rituellen Gesichtsmasken im Theater bei Eugene O'Neill, der diese benutzt um das Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Hautfarbe innerhalb einer weißen Gesellschaft und in Form einer Mischehe zu thematisieren. Die rituelle Gesichtsmaske, die zu Jims Identitätsfindung beitragen soll, erscheint als Objekt auf einer Kommode drapiert. Jedoch erweist sie sich durch ihre Ausdruckskraft als Verstärker und Auslöser von Ellas unterschwellig vorhandenem inneren Konflikt, den sie am Ende durch das Erstechen der Maske nach außen kehrt.

Rituelle Masken rangieren in den besprochenen Beispielen zwischen stilisiertem Kunstobjekt und einer Maske, die mit teuflischen Qualitäten behaftet ist, die wir mit ihrer Physiognomie assoziieren. Ihr eigentlicher Verwendungszweck wird allerdings völlig vernachlässigt.

Außer rituellen Masken können auch andere Gesichtsmasken als Objekt präsentiert werden, insbesondere im Bereich der Stilleben und der Plastik. Inwieweit sich diese Maskenformen in den Kontext der Rollenmaske einordnen lassen, zeigen die folgenden Beispiele.

V. Die Maske als Objekt

Gesichtsmasken müssen nicht immer getragen werden wie in Eugene O'Neills Stück *All God's Chillun Got Wings*. Getragen erweisen sie sich als zweites Gesicht, das über ein anderes gestülpt wird. Entfällt dieser Aspekt, bleibt der Träger auf diese Weise völlig außen vor. Im Vordergrund steht dann die Gesichtsmaske als solche. Werden nun Gesichtsmasken drapiert oder auf eine andere Weise ausgestellt, erscheinen sie als Objekt. Es gilt dann in Tragmasken zu unterscheiden, die in Stillleben mit anderen Gegenständen präsentiert werden, sowie in Gesichtsmasken in der Plastik, die nicht zum Tragen konzipiert worden sind und teilweise auf einem Sockel stehen. Damit geht die Frage einher, inwieweit sie auf einen haptischen und dekorativen Gegenstand reduziert werden und inwiefern eine Integration in den Kontext Rollenmaske möglich ist.

Diejenigen Gesichtsmasken, die in den folgenden Beispielen in der Plastik und im Stillleben thematisiert werden, können dem Theater, Film und Karneval zugeordnet werden und wurden in der Einleitung als Rollenmerkmale einer Rollenmaske erachtet. Daher lässt sich für diesen Interpretationsteil folgende These formulieren: Wenn nun Gesichtsmasken, die als Objekt dargestellt werden, prinzipiell als primäres Rollenmerkmal gelten, dann können sie zumindest auf eine Rollenmaske verweisen beziehungsweise eine aufzeigen. Erweist sich die Gesichtsmaske jedoch als sekundäres Rollenmerkmal, muss die Einordnung in den Kontext einer Rollenmaske durch spezifische Rollenattribute oder Requisiten erfolgen, die sie zum Beispiel dem Theater zuordnen.

1. Plastik

1.1 Vom makellosen Gesicht zur Gesichtsmaske

Bereits bei Man Rays Versionen von *Noire et Blanche* (1926) erhielt das Gesicht der weißen Frau einen maskenhaften Charakter, das schließlich im Negativ- und Positivabzug zur FAZIALEN MASKE³³⁴ wurde. Gleichzeitig symbolisierte es das Ideal eines bestimmten Weiblichkeitstypus.

Ähnlich verhält es sich mit dem makellosen Gesicht von Filmschauspielerinnen, wobei das Gesicht oftmals mit dem im Film verkörperten Rollenbild gleichgesetzt wird wie bei der Filmdiva Greta Garbo. Die Protagonisten des Films zeichnen sich durch Schönheit aus, die als Voraussetzung für ihre Karriere gilt. Während anfangs im Film innere und äußere Schönheit gepaart wurden, stand später die äußere im Vordergrund. Mit Make-up wurden Standards geschaffen, die Augen- und Mundgröße bestimmten. Zwar sind diese Schönheitsnormen zeitlich begrenzt, für die Fotografie und den Film sind sie dagegen verbindlich.³³⁵ Die Fotografie fixiert dabei den Ausdruck eines Moments, so dass das Gesicht einer Ikone zu einer maskenhaften Erscheinung transformiert wird. Durch Schminke, Haarstylingprodukte und Lichteffekte werden maskenhafte Züge geschaffen, die ausdruckslos sind, da ihnen nichts Persönliches mehr anhaftet.³³⁶ Allerdings kann nicht nur die Fotografie als fixierendes Medium angesehen werden, sondern auch die Plastik, das es exemplarisch an Beispielen von Pablo Gargallo zu erörtern gilt.

³³⁴ Belting : 2001. S.36ff.

³³⁵ Buck, Elmar. Studienbuch. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Abhandlungen, Aufsätze, Vorträge aus zwei Jahrzehnten. 1. Auflage. Düsseldorf : 1995. S.179.

³³⁶ Back-Vega : 1997. S.24.

1.1.1 Pablo Gargallo

1.1.1.1 Die fixierte Rollenmaske und die Gesichtsmaske als Formtypus

Gesichtsmasken, die nicht als Tragmasken konzipiert worden sind, erscheinen im Werk von Pablo Gargallo. Die Plastiken *Petite star* (1926-1927, Abb.30) *Masque de star* von 1927 (Abb.30a) und *Petit Masque de star Version II* von 1928 (Abb.30b) zeigen in verschiedenen Variationen das Darstellen eines Stars beziehungsweise Modells.³³⁷

Kennzeichnend ist bei *Petite star* die konkave Fläche, die mit den ornamentalen Gesichtszügen verbunden wurde. Der leere Raum suggeriert volles Volumen und einen Kopf. Damit liegt die Betonung der Plastik auf den Augen, dem Mund, der Nase und dem rechten Ohr, die von einer Hutkrempe umrandet werden. Augen und Ohren sind spiralförmig gestaltet und kontrastieren mit der glatten konkaven Fläche, vor allem aber bilden Nase, Mund und Kinn eine Linie und teilen auf diese Weise das Gesicht in zwei Hälften. Das bedeutet, dass die wesentlichen Merkmale des Gesichts reduziert und ornamental stilisiert worden sind.

Bereits der Titel *Petite star* verweist darauf, dass es sich bei dieser Darstellung um ein allgemeingültiges Ideal handelt, folglich um eine schöne Berühmtheit wie eine Filmschauspielerin oder ein Modell. Jedoch zielt diese Bezeichnung auf kein Individuum ab. Vielmehr steht die Rollenmaske eines Stars im Vordergrund, die sich über markante Gesichtszüge äußert und ihn als solchen charakterisiert. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Gesichtsmasken, ist die Plastik auf einem Sockel befestigt und wird daher als Kunstobjekt ausgewiesen.

Die Plastik *Masque de star* zielt in ihrem Titel sowie durch ihre Form auf zwei Erscheinungsformen der MASKE ab, nämlich auf die Gesichtsmaske und die Rollenmaske. Was die formale Gestaltung anbelangt, weicht sie kaum von der ersten ab, nur in einigen Details. Entsprechend ist das Gesicht des Stars zur Gesichtsmaske geworden, die wiederum dessen Rollenmaske aufzeigt. Indem Gargallo in seiner Bezeichnung keinen Anspruch auf eine individuelle Persönlichkeit erhebt, erhält auch hier die Dargestellte einen universellen Wert. Gargallo verweist auf ein Frauenideal der 20er-Jahre. Infolgedessen steht der Titel der Plastik synonym für die Rollenmaske einer schönen weiblichen Berühmtheit, die zu dieser Zeit einer gesellschaftlichen Norm entsprach.³³⁸

³³⁷ Ausstellungskatalog Pablo Gargallo. 3. April bis 10. Juni 2001. Paris : 2001. S.50.

³³⁸ Ebd. S.51. Die Darstellung von Modellen aus dieser Zeit oder Filmschauspielerinnen findet sich im Werk von Gargallo häufig. Ordóñez Fernández, Rafael. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza : 1994. S.45.

Ähnlich verhält es sich mit zwei Gesichtsmasken der Greta Garbo von 1930, *Masque de Greta Garbo aux cils* (Abb.30c) und *Masque de Greta Garbo à la mèche* (Abb.30d).³³⁹

Bei der ersten Plastik *Masque de Greta Garbo aux cils*, die durch einen Steg mit dem Sockel verbunden ist, sieht der Betrachter das Profil des Kopfes. Das Gesicht ist auf physiognomische Merkmale wie ein Auge mit langen Wimpern, den Mund, das Kinn, die Nase sowie die gewellten halblangen Haarsträhnen reduziert, die das Gesicht der Diva charakterisieren.

Ein Vergleich der Plastik mit einem Fotoporträt (Abb.31) verdeutlicht jedoch nicht nur dies, sondern auch, dass bereits in der Fotografie das Gesicht einen maskenhaften Charakter erhält. Dieser wird durch die inzwischen hoch entwickelte Schminktechnik bestärkt. Durch das gezielte Gestalten des Gesichts, das anfänglich Unschuld ausdrückte, wurde das einer dunkelblickenden Verführerin. Die Physiognomie wurde soweit verstärkt, dass sie Prägnanz und Haltung erhielt. Betont wurden die Augen mit den langen Wimpern, die zu Fixpunkten wurden und vom Publikum wiedererkannt wurden. Später wurde der ganze Kopf gestaltet. Unter der Schminke erhielten Stirn, Nase und Wangen eine Festigkeit, die durch die Beleuchtung wie eine unveränderbare Konsistenz wirkte. Im Laufe der Zeit kamen stereotype Posen anstelle von bestimmten Blicken, Gesten und Handhaltungen hinzu, so dass auf diese Weise das Typische der Greta Garbo inszeniert wurde.³⁴⁰

Im Vordergrund stand dabei immer das Gesicht, denn die Norm für den Körper war noch nicht so hoch gesetzt wie bei Joan Crawford zum Beispiel. Die Fotografien von Greta Garbo präsentieren das, was sie darstellen sollte: ein bestimmtes Rollenbild, eine Rollenmaske, die konstruiert worden ist. Allerdings kann von dieser Form der Maske nicht auf die Persönlichkeit der Schauspielerin geschlossen werden, zumal noch eine Distanz zwischen Rollenbild und eigener privater Existenz vorherrscht.³⁴¹ Gargallos Plastik bezieht sich folglich auf die konzentrierte Darstellung wesentlicher Gesichtsmerkmale. Die Bezeichnung MASKE der beiden Beispiele bezieht sich daher auf die Rollenmaske, die über das Gesicht vermittelt wird. Daraus resultiert, dass über fixierte und dem Betrachter bekannte physiognomische Kennzeichen die

³³⁹ Mitte der 20er-Jahre verkörperte Greta Garbo Schönheit, den Zauber des Fremden und europäische Kultiviertheit. Neue Maßstäbe bei den Stummfilmen setzten schon Pola Negri und Clara Bow ein. Winklbauer, Andrea. Das androgyne Gesicht. In: Parnass Sonderheft 13. Kopf oder Maske – Das andere Gesicht. 1997. S.28ff.

³⁴⁰ Sembach, Klaus-Jürgen. Greta Garbo. In: Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.). Greta Garbo Portraits 1920-1951. München : 1985. S.8ff.

³⁴¹ Es besteht nach wie vor eine Distanz zwischen öffentlicher Rolle beziehungsweise öffentlichem Rollenbild und privater Existenzform, die Greta Garbo wahrte. Andere Schauspielerinnen glichen ihr Leben der Rolle an, die sie im Film spielten. Sembach : 1985. S.11.

Rollenmaske des jeweiligen Stars oder Ideals aufgezeigt wird und sich die „Maske“ als Formtypus etablierte.³⁴²

In den 60er-, 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts stellt Andy Warhol Stars dar, deren Gesichter das herausgearbeitete Beziehungsgefüge von Gesichts- und Rollenmaske ebenfalls dokumentieren. Es können zum Beispiel seine Porträts von Stars, Künstlern, Schauspielerinnen oder Prominenten wie *Turquoise Marilyn* (1962, Abb.32), *Judy Garland* (1979, Abb.32a) oder *Lana* (1985, Abb.32b) angeführt werden.³⁴³ Im Vordergrund steht das Rollenbild, das mit dem Aussehen des Stars assoziiert wird. Dabei müssen Persönlichkeit und Rollenbild im wirklichen Leben nicht unbedingt übereinstimmen, auch wenn der Betrachter oftmals die Rollenmaske auf den Schauspieler oder die Diva selbst überträgt. Damit ist das äußere Erscheinungsbild und das damit assoziierte Verhalten primär an die Rollenmaske gebunden. Andy Warhol geht mit 20 gleichen Einzelporträts von Marilyn Monroe (*The 20 Marilyn*, 1962) noch einen Schritt weiter. Er lässt sie einerseits als ein Konsumprodukt der kollektiven Gesellschaft erscheinen, andererseits aber sanktioniert er den Mythos des Stars. Das Idol verkörpert damit eine Grundhaltung der westlichen Erfolgsgesellschaft, die keine Individualität mehr kennt.³⁴⁴

³⁴² Schneckenburger, Manfred (c). Masken der Stammeskunst, Masken der Moderne. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München: 1972. S.498.

³⁴³ Weitere Beispiele befinden sich im Ausstellungskatalog *Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts*. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.): 2002.

³⁴⁴ Jain, Elenor. *Weltanschauung und Menschenbild in der Kunst der Gegenwart*. Frankfurt/Main (u.a.): 1998. S.107.

2. Stilleben

Vom 16. bis 20. Jahrhundert wurden zahlreiche Gattungen von Stilleben mit unterschiedlichen Aussagen entworfen. Beispielhaft anzuführen sind Vanitas-Stilleben mit Totenschädeln, Blumen- und Jagdstilleben sowie solche, die Musikinstrumente zeigen.

In den Niederlanden existieren einige reine Vanitas-Stilleben, die Gesichtsmasken zeigen. Allerdings handelt es sich dabei mehr um Einzelbeispiele als um eine durchgehende Tradition.³⁴⁵ Es werden dort vorrangig Glattlarven dargestellt, die mit Betrug und Falschheit assoziiert werden, die sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts zu einem geläufigen Symbol für die „Sinnenkultur“ entwickelte. Die Gesichtsmaske stand metonymisch für die Gesamtheit einer verworfenen Lebenshaltung, die sich an den vergänglichen menschlichen Freuden ausrichtete.³⁴⁶

Aus Karneval, Theater oder als modische Raffinesse bekannt, stellte sie ein Element des Festwesens dar. Zugleich kennzeichnete sie die Fragwürdigkeit oder Verworfenheit einer Lebenshaltung, die mit dem Maskengebrauch verknüpft wurde.³⁴⁷ Eckhard Leuschner geht überdies davon aus, dass niederländische Stilleben mit Maske oder entsprechende Stillebenelemente aus niederländischen Vanitas-Allegorien zu Werken des romanischen Kunstkreises anregten.³⁴⁸

Auffallend ist, dass Gesichtsmasken bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in Stilleben selten dargestellt worden sind. Wenn Gesichtsmasken vereinzelt erscheinen, dann vorwiegend in Form von Glattlarven, Theater- oder Gesichtsmasken, die sich auf das Maskentragen des 17. Jahrhunderts beziehen. Sie können vom 16. bis 18. Jahrhundert allerdings auch in zahlreichen Gemälden und Grafiken unterschiedlicher Künstler angetroffen werden.³⁴⁹

Ein weiterer Grund für das seltene Darstellen von Gesichtsmasken in Stilleben mag mit ihrem marginalen Repräsentationscharakter zusammenhängen. Die dargebotenen Gegenstände

³⁴⁵ Leuschner : 1997. S.259ff. Abb.120, Abb.109.

³⁴⁶ Ebd. S.221ff.

³⁴⁷ Ebd. S.221.

³⁴⁸ Ebd. S.262. Leuschner führt das Bild *Rubens malt eine Friedensallegorie* von Luca Giordano an.

³⁴⁹ Leuschner : 1997. Bei Giuseppe Recco erscheinen zwei Gesichtsmasken im Stilleben *Masken, Bücher, Vorhänge, Musikinstrumente* (17. Jahrhundert). Roberto Middione beschreibt das Bild als programmatisch hinsichtlich des Themas. Dort dominieren die schweren Vorhänge, die Decke und ein reich besticktes Kissen. Außer einem aufgeschlagenen Buch, das eine Figur Callots zeigt, befinden sich dort zwei Gesichtsmasken, darunter eine Halbmaske. Während die Gesichtsmaske eine glatte Fläche aufweist, wirkt die Halbmaske dagegen verziert. Sie kennzeichnen im Bild nicht das Theater, sondern beziehen sich auf das Maskentragen des 17. Jahrhunderts, das im Sinne von Schein und Sein der Gesellschaft interpretiert werden kann. Ausstellungskatalog *Stille Welt. Italienische Stilleben: Arcimbaldo, Caravaggio, Strozzi...* Hg. Mina Gregori. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 6. Dezember 2002 bis 23. Februar 2003. Mailand : 2003. S.211. Eine Glattlarve erscheint im Stilleben *Der Traum des Ritters* von Antonio de Pereda (1608-1678). Sie liegt dort mit anderen Gegenständen wie Herrschaftsinsignien, Büchern, Perlen und Waffen auf einem Tisch. Schneider, Norbert. *Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln (u.a.) : 1999. Abb. S.80.

wurden durch einen Auftraggeber bestimmt. So galten Früchte, verschiedene Speisen, wertvolle Gegenstände, erlegte Tiere, Stoffe oder Bücher als repräsentative Objekte. Diese Beobachtung leitet zu der Vermutung über, dass sich, durch das Rezipieren von unterschiedlichen Gesichtsmasken in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, besonders Theater-, Karnevals- und rituelle Masken in modernen Stillleben etabliert haben.

Überdies ist, im Gegensatz zu den vorherigen Jahrhunderten, für das 20. Jahrhundert eine veränderte Inhaltsbestimmung der Gegenstände festzuhalten. Beispielhaft anzuführen sind kubistische Musikinstrument-Stillleben, deren Instrumente auf kubisch-räumliche Gestaltungsprinzipien reduziert wurden, und womit die formale Gestaltung der Gegenstände in den Vordergrund gerückt wurde.³⁵⁰ Diese Form der Abstraktion ist ebenfalls dann festzustellen, wenn Künstler rituelle Plastik rezipiert haben. Demzufolge erscheinen rituelle Skulpturen oder Masken in Stillleben der Brücke-Künstler wie *Afrikanisches* oder *Kongomaske mit Schale* (Abb.25, Abb.25a) von Karl Schmidt-Rottluff oder Erich Heckels *Maske vor Buschbockfell*³⁵¹, um nur einige Beispiele zu nennen. Zur Abstraktion inspirierend erwies sich die zum Teil kubische und symmetrische Gestaltung afrikanischer Plastik. Vor allem aber orientiert sie sich nicht an realen Vorbildern und gibt diese wieder, sondern zeigt in vereinfachten Formen das, was wir als schematische Gesichter bezeichnen.³⁵²

In Stillleben dienen rituelle Masken in erster Linie als Modell und Motiv, die aus ihrem rituellen Kontext isoliert worden sind. Folglich erscheinen sie als Objekt, die in ihrer eigentlichen Bedeutung und Funktion leer bleiben.

Was das Rezipieren von Karnevalsmasken anbelangt, können einige Stillleben von James Ensor genannt werden wie *Chou rouge et masque* (1921, Abb.33), *Nature morte aux accessoires* (1902, Abb.33a) oder *Nature morte aux masques ou Bric-à-brac* (1896, Abb.33b). Während in *Chou rouge et masque* eine von Ensors typischen Karnevalsmasken aus dem Vorhang auf das Arrangement von Gemüse auf dem Tisch blickt, erscheinen im dritten Karnevalsmasken mit chinesischen Gegenständen objekthaft zusammengestellt, die Kuriositätenwert haben. Und auch im zweiten Bild sind Karnevalsmasken als Objekte präsentiert worden. Dort scheint eine Gesichtsmaske das vor ihr liegende Instrument zu spielen. Sie führt damit scheinbar eine Tätigkeit, die normalerweise einem Menschen vorbehalten ist und nicht einer Gesichtsmaske, die

³⁵⁰ Bott, Gerhard. Einführung. In: Ausstellungskatalog Stillleben. Natura Morta im Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig. Hg. Gerhard Bott. Köln: 1980. S.7-10.

³⁵¹ Ausstellungskatalog Stillleben aus der deutschen Malerei des XX. Jahrhunderts. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 16. Mai bis 13. Juli 1975. Darmstadt: 1975. Abb.4.

³⁵² Weihe: 2004. S.280.

gemeinhin von einem menschlichen Träger als Gesichtsverhüllung verwendet wird. Die Gesichtsmaske steht dort stellvertretend für eine ganze maskierte Figur.

Darüber hinaus lassen sich andere Erscheinungsformen von Gesichtsmasken in Stillleben des 20. Jahrhunderts antreffen, die zwischen Karnevals-, Theater- und rituellen Masken rangieren wie jene der *Maskenstillleben I-IV* von Emil Nolde. Daneben treten verschiedene Formen von Theatermasken auf, vor allem antike bei Gino Severini, japanische No-Masken bei Emil Nolde und Hannah Höch sowie moderne Theatermasken bei Pierre Hodé und Friedrich Ahlers-Hestermann, die im Folgenden mit einigen Maskenstillleben von Emil Nolde eingehender diskutiert werden.³⁵³

2.1 Zwischen Theater-, Karnevals- und rituellen Masken

2.1.1 Emil Nolde

Bei Emil Nolde erscheinen Gesichtsmasken nicht leitmotivisch, sondern sie sind auf den Zeitraum von 1911 bis circa 1920 begrenzt. Außer den *Maskenstillleben I-IV* von 1911 (Abb.34-Abb.34e) existiert eine weitere Serie, die er *Masken I-IV* (1920) benannte, aus der das Bild *Masken III* (Abb.34f) beispielhaft zu den Untersuchungen herangezogen wird. Doch zunächst soll das Augenmerk auf Noldes *Maskenstillleben I-IV* gerichtet werden.

Im ersten Stillleben (Abb.34) erscheinen fünf an Fäden aufgehängte Gesichtsmasken, die durch ihre starke Farbigkeit und ihre grotesken Gesichtszüge auffallen. Jeweils der Mund, die Augen und teilweise die Nasenlöcher sind ausgespart. Es handelt sich also bei der Darstellung um Gesichtsmasken, die zum Tragen konzipiert worden sind, worauf die Schnüre verweisen, an welchen sie hängen.

Was das Aufgreifen von Gesichtsmasken anbelangt, wird James Ensor als möglicher Einfluss von der Forschung angeführt, da Nolde 1911 Ensors Bilder sah, als er ihn besuchte. Allerdings sind keine formalen Parallelen oder gar Zitate von Ensors Karnevalsmasken in Noldes *Maskenstillleben* festzustellen.³⁵⁴ Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Art und Weise, wie Nolde seine Gesichtsmasken drapiert, nämlich hängend. Auf diese Weise stehen sie nicht in

³⁵³ Gesichtsmasken erscheinen auch in Stillleben von Heinrich Siepmann und Rudolf Dischinger. Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Recklinghausen : 1983. Abb.249. Ausstellungskatalog *La Natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni.* Galleria d'Arte Moderna Bologna, 1. Dezember 2001 bis 24. Februar 2002. Bologna : 2001. S.56.

Zusammenhang mit einem Träger. Demzufolge wird ihr Gegenstandscharakter betont und sie werden als Objekt ausgewiesen. Das Andeuten von Tragmasken impliziert, dass sie zum Rollenwechsel benötigt werden. Allerdings lassen sie sich durch ihre formale Gestaltung nicht eindeutig dem Bereich des Theaters oder dem Brauchtum Karneval zuordnen. Rückschlüsse auf einen potentiellen Träger entfallen.

Die Gesichtsmasken in *Maskenstilleben II* (Abb.34a) sind ebenfalls an Schnüren aufgehängt. Es dominieren die grotesken abstrahierten Gesichtszüge, die durch eine schwarze Linienggebung betont werden. Vielfach wird bei diesem Beispiel der Bezug zu rituellen Masken gesehen, die sich als motivisch inspirierend erwiesen haben sollen. Jill Lloyd führt in diesem Zusammenhang eine Skizze mit acht Köpfen von 1911 (Abb.34b) an, die einigen Gesichtsmasken in den *Maskenstilleben II* und *IV* ähneln.³⁵⁵ Werden die *Maskenstilleben I* und *II* jedoch unabhängig von der Skizze betrachtet, erscheinen sie dem Betrachter vielmehr als Theater- oder Karnevalsmasken³⁵⁶.

Deutlicher wird dies im *Maskenstilleben III* (Abb.34c) dessen aufgehängte Gesichtsmasken, im Vergleich zu denjenigen der anderen Stilleben, in ihrer Expressivität stärker sind. Jill Lloyd hebt hervor, dass einige dieser Gesichtsmasken (die rote und orangefarbene) schon als Studie erschienen, die Nolde im Völkerkundemuseum anfertigte.³⁵⁷ Es ist jedoch weniger wichtig, welche Gesichtsmaske auf welches Vorbild zurückzuführen ist, sondern dass sich Nolde mit den formalen Gestaltungsmerkmalen ritueller Masken auseinandersetzte und diese Merkmale für die Steigerung des Ausdrucks verwendete.

Bezüge zu ritueller Plastik zeigen sich in der orangenen Gesichtsmaske mit dem geöffneten Mund, aus dem weiße Zähne und rotes Zahnfleisch leuchten. Sie erinnert an Köpfe, die auf Pfähle aufgespießt worden sind, nicht zuletzt durch den Zopf, der auf der rechten Seite herunterhängt. Donald E. Gordon führt diesbezüglich eine Skizze (Abb.34d) an, die einen Trophäenkopf zeigt und einem Trophäenkopf aus Brasilien (Abb.35) aus dem Völkerkundemuseum in Berlin ähnelt.³⁵⁸ Durch die grellen Farben (rot, orange und grün) und den Kontrast durch die schwarze

³⁵⁴ Gordon, Donald E. (a). German Expressionism. In: Ausstellungskatalog Primitivism in Twentieth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern. Hg. William S. Rubin. Bd.2. New York : 1984. S.369-403.

³⁵⁵ Lloyd (a) : 1991. S.176.

³⁵⁶ Ausstellungskatalog Pierrot - Melancholie und Maske. Haus der Kunst München, 15. September bis 3. Dezember 1995. München : 1999. S.159.

³⁵⁷ Lloyd (a) : 1991. S.174-178. Die untere Gesichtsmaske in *Maskenstilleben III* entstand nach einer Zeichnung eines präparierten Kopfes eines Yuruna-Indianers, der im Völkerkundemuseum in Berlin zu sehen war. Urban, Martin. Emil Nolde, Masken und Figuren. In: Ausstellungskatalog Emil Nolde, Masken und Figuren. Kunsthalle Bielefeld Richard Kasselowsky-Haus, 7. Januar bis 14. Februar 1971. Bielefeld : 1971. S.5-6.

³⁵⁸ Gordon, Donald E. (b). Deutscher Expressionismus. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984. S.379.

Umrandung der wichtigen Gesichtsmerkmale erhält sie eine bestimmte Härte und suggeriert dem Betrachter etwas Gefährliches. Eine ähnliche Wirkung erfährt die rote Gesichtsmaske, bei der ebenfalls der geöffnete Mund und die Zähne dominieren. Rot erscheint als Signalfarbe für etwas Bedrohliches, was durch die schwarze Umrandung von Mund und Augen enorm unterstrichen wird. Bei den anderen Gesichtsmasken werden dagegen die prägnanten Gesichtsmerkmale mit roter Farbe hervor gehoben. Sie erinnern in ihrem Aussehen an Theater- beziehungsweise Karnevalsmasken, können aber nicht eindeutig einem dieser Bereiche zugeordnet werden.

Im *Maskenstilleben IV* (Abb.34e) ist eine Steigerung der wesentlichen physiognomischen Merkmale ins Groteske zu konstatieren. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Stilleben wird dort der Gegensatz von Hell und Dunkel sowie Augen, Nase und Mund durch rechteckige Formen betont. Sie erinnern in ihrer Gestaltung an Theatermasken und implizieren damit einen Verweis auf eine Rollenmaske.

Einen eindeutigen Bezug zum Theater dokumentiert das Bild mit dem Titel *Masken III* (Abb.34f). Dieses Bild gehört zu einer Serie (*Masken I –Masken IV*), die 1920 entstand, von der lediglich das Bild *Masken III* weiße Handschuhe als Requisit aufweist.³⁵⁹ Es wird von drei Gesichtsmasken dominiert, die durch ihre farbliche Gestaltung (gelb, grün und rot) hervorstechen, und nicht, wie in den *Maskenstilleben I-IV*, an Schnüren aufgehängt sind. Außerdem befinden sich in der linken oberen Bildseite ein paar weiße Handschuhe, die den oberen Teil der gelben Gesichtsmaske bedecken. Sie können als Theaterrequisiten gedeutet werden, die auf eine Theater-Rollenmaske verweisen.

Noldes Gesichtsmasken erscheinen als Objekte, die auf ihr äußeres Erscheinungsbild reduziert worden sind. Sie maskieren nichts, sondern zeigen verschiedene expressive und groteske Gesichtszüge in unterschiedlichen Varianten. Sie sind auf wesentliche physiognomische Merkmale des Gesichts reduziert, die farblich akzentuiert werden und durch die Abstraktion eine Ausdruckssteigerung erfahren. Verhaltensweisen, die mit einem entsprechenden Ausdruck assoziiert werden, bleiben jedoch an die Maske gebunden. Es wird ersichtlich, dass es sich bei den Stilleben um formale Variationen handelt, die teilweise für eine exakte Zuweisung in den Theater- oder Karnevalsbereich zusätzliche Rollenattribute benötigen.

³⁵⁹ In *Masken II* hängt eine Gesichtsmaske kopfüber nach unten, in *Masken I* füllen die drei Gesichtsmasken das Bild aus, so dass im Gegensatz zu den anderen Bildern die Fäden nicht mehr sichtbar sind und die Gesichtsmasken das Bild dominieren. In *Masken IV* ist ebenfalls wieder eine Gesichtsmaske umgedreht dargestellt. Urban : 1971. Keine Seitenangabe. Abbildungen siehe: Urban, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. 1915-1951. Bd.2. München : 1990. S.233, S.239, S.242.

2.2 Theatermasken

Im Gegensatz zu Emil Noldes Stilleben, können die dargestellten Gesichtsmasken in den sich anschließenden Beispielen eindeutig dem Bereich des Theaters zugeordnet werden wie dem antiken, dem japanischen No- und dem modernen Theater. Inwieweit nur eine Reduktion auf den haptischen und dekorativen Gegenstand selbst stattfindet oder auf einen umfangreicheren Themenkomplex verwiesen wird, zeigen die folgenden Beispiele.

2.2.1 Der Dionysos-Kult und das antike Theater

2.2.1.1 Gino Severini

Im Werk von Gino Severini erscheinen, außer Darstellungen maskierter Figuren der *Commedia dell'Arte*, Stilleben, in denen primär antike Theatermasken dargestellt werden wie in *Le masque et le pigeons* (1929, Abb.36), *Natura morta con maschera e colombi* (1929, Abb.36b) und *Natura morta con maschera* (1930, Abb.36a), um nur einige Beispiele anzuführen.

Zu den gemeinsamen Attributen der drei Stilleben gehören die Efeuranken, Weintrauben sowie Tauben. Eindeutige Bezüge zum Dionysos-Kult werden durch das sich um die Gesichtsmaske rankende Efeu bestätigt.³⁶⁰ Als weitere Belege erweisen sich die Weintrauben, die als Kennzeichen der Gottheiten des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit angesehen werden, die den Wein des Lebens verkörpern, also die Unsterblichkeit des Lebens, was besonders mit dem Dionysos-Kult assoziiert wird. Die Tauben können in den Stilleben ebenfalls in diesen Bereich eingeordnet werden.³⁶¹

In *Natura morta con maschere e colombi* (1929, Abb.36b) erscheint außerdem ein Putto, der in Zusammenhang mit Theatermasken nicht außergewöhnlich ist. Leuschner hat diesbezüglich einige Werke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert diskutiert, in denen Theatermasken tragende oder haltende Putti in Zusammenhang mit den Bacchanalien zu sehen sind.³⁶²

Folglich ist bei diesen Stilleben zunächst ein eindeutiger Bezug zum Dionysos-Kult festzuhalten, den Severini über die Gesichtsmaske mit den zugehörigen Attributen vermittelt. Zu

³⁶⁰ Weihe : 2004. S.107. Otto, Walter F. Dionysos. Mythos und Kultus. Frankfurt/Main : 1989. S.80ff.

³⁶¹ Die Taube wurde Adonis und Bacchus (Dionysos) als Erstgeborenen aus Liebe geweiht. Cooper, J.C. Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden : 1986. S.193.

³⁶² Leuschner : 1997. S.27-74 und S.75ff.

den Kultelementen des Dionysos-Kults gehörten sowohl Gesichts- als auch Körpermasken, die bei Theateraufführungen der fünf jährlichen Dionysos-Feste von den Schauspielern getragen wurden.³⁶³

Als die Großen Dionysien als Hauptfest im Jahre 508 bestätigt wurden, legte man fünf Tage für sie fest. Traditionellerweise überführte man am ersten Tag das hölzerne Kultbild des Dionysos von Eleutherai nach Athen, der zweite Tag war den Komödien gewidmet, während drei weitere Tage den Tragödien vorbehalten waren. Dort wurde am dritten, vierten und fünften Tag je eine Tetralogie eines Dichters aufgeführt, so dass jeder drei Tragödien und ein Satyrspiel zeigte. Der Bezug zwischen Theaterpraxis und Dionysos-Kult wurde mit dem Satyrspiel veranschaulicht, da die Schauspieler als verkleidete Satyrn auftraten. Die Trennung von Alltag und Fest erfolgte über die Maskierung, da der Schauspieler trat völlig hinter Gesichtsmaske und Kostüm zurück.³⁶⁴

Im Laufe der Zeit vollzog sich allerdings eine Entwicklung im antiken Theater, die sich vom religiösen Ursprung entfernte und in klassischer Zeit säkularisierte. Antike Theatermasken sind daher als Traditionsfortsetzung zu verstehen. Nach Latacz hat sich im antiken Theater etwas ganz Wesentliches aus dem Dionysos-Kult erhalten: der Drang nach Identitätswechsel und Selbstvergessenheit, nach Heraustreten aus der eigenen Existenz und dadurch nach Distanzgewinnung.³⁶⁵ Mit Gesichtsmaske und Kostüm sollten keine Individuen auf der Bühne präsentiert werden, sondern bestimmte Typen.

Für den Gebrauch der Gesichtsmaske im dionysisch-bacchischen Bereich beschreibt Eckhard Leuschner fünf wesentliche Motivationen: Zunächst sind die Gesichtsmasken des Gottes selbst anzuführen, der in seinem Bild als unmittelbar präsent gedacht wurde. Zweitens gab es die Masken der Silenen und der Satyrn, den „Gefolgsgottheiten“ von Dionysos. Drittens existierten die Masken derer, die den Gott feierten sowie die seiner Priester, ferner die Masken des antiken Karnevals, der Bacchanalien, Saturnalien und Luperkalien und schließlich die Masken des mit dem Gott eng verbundenen Theaterwesens..³⁶⁶

Dargestellt werden davon in Severinis Stilleben die Gesichtsmasken, die mit dem Theater verbunden waren. Sie verweisen zwar auf Theater-Rollenmasken, eine genaue Bestimmung der Rollenmaske ist jedoch nicht möglich. Es handelt sich zumindest um einen männlichen jungen

³⁶³ Weihe : 2004. S.122.

³⁶⁴ Ebd. S.122.

³⁶⁵ Latacz : 1993. S.33ff.

³⁶⁶ Leuschner verweist auf eine umfangreiche antike Darstellungstradition, in der die Gesichtsmaske als Element des antiken Kultes von Dionysos/Bacchus dient. Leuschner : 1997. S.75ff.

beziehungsweise alten Typus. Letzterer wird durch den Bart gekennzeichnet.³⁶⁷ Severinis Theatermasken können daher als genereller Verweis auf ihre Verwendung im Theater im Rahmen des Dionysos-Kults interpretiert werden. Während Gesichtsmasken in Theateraufführungen getragen wurden, erscheinen sie in Severinis Stilleben als Objekt und schließen einen Träger aus.

Diese Interpretation entkräftet gleichzeitig die Ausführungen von Marisa Vescovo, die von einer christlichen Ikonografie ausgeht, nach der Weintrauben die Notwendigkeit des Sterbens um das ewige Leben zu erhalten symbolisieren, die Tauben für den Heiligen Geist und die erlöste Seele stehen, während der Tierschädel im zweiten Stilleben als Vanitas-Symbol zu verstehen sei.³⁶⁸ Sicherlich erscheint ein Tierschädel. Dieser ist allerdings wieder dem Dionysos-Kult zuzuschreiben ist.³⁶⁹

Wie eingangs bereits erwähnt, thematisierte Severini nicht nur antike Theatermasken, sondern auch die maskierten Figuren der Commedia dell'Arte. Wird bedacht, dass das antike Theater mit der Herausbildung der Atellane als Vorläufer der Commedia dell'Arte Figuren angesehen wird, wird deutlich, dass Severini Themenkomplexe rezipiert, die sich in ihrer historischen Entwicklung aufeinander beziehen.

³⁶⁷ In den *Bakchen* des Euripides zum Beispiel erscheint Dionysos selbst in der Gesichtsmaske des tragischen Schauspielers. Vernant, Jean-Pierre. *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*. Berlin : 1996. S.75ff.

³⁶⁸ Gino Severini. *La regola, la maschera, il sacro*. Hg. Marisa Vescovo. Bologna : 1993. S.14.

³⁶⁹ Battistini, Matilde. *Symbole und Allegorien. Bildlexikon der Kunst*. Hg. Stefano Zuffi. Bd.3. Berlin : 2003. S.170, S.82.

2.2.2 Gesichtsmasken des No-Theaters

2.2.2.1 Emil Nolde und Hannah Höch

Im Gegensatz zu Severini rezipiert Emil Nolde die Gesichtsmasken des japanischen No-Theaters. Im Stilleben *Masken und Dahlien*³⁷⁰ von 1930 (Abb.38) hängen drei japanische No-Masken an Fäden an der Wand.³⁷¹ Etwas unterhalb befindet sich eine Bali-Maske. Die verschiedenen Gesichtsmasken werden mit einer Vase mit roten Dahlien und einer Holztierfigur, die auf einem Tisch steht, präsentiert. Da die Gegenstände und Masken in dieser Kombination nicht ihrem ursprünglichen Verwendungszweck zuzuordnen sind, kann daraus abgeleitet werden, dass sie ausschließlich als Modell und Zitat dienen. Sie wurden folglich auf ein haptisches und dekoratives Objekt reduziert, das nur noch auf den Kontext verweisen kann, in dem es eigentlich verwendet worden ist. Dieser Aspekt verweist darauf, dass Nolde in erster Linie an dessen Form- und Farbgebung interessiert war.

Im Gegensatz zu Noldes Bild fällt bei Hannah Höchs Fotomontage *Ansichtssache* (1930, Abb.40) der expressive Gesichtsausdruck der No-Masken auf. Er reicht von grimmig schauend bis zu herzhaft lachend. Allerdings kann nicht eindeutig ausgemacht werden, ob die Künstlerin den Gesichtsausdruck manipulierte, damit er stärker hervortritt, oder ob die No-Masken in ihrer konzentrierten Darstellung aus sich heraus ausdrucksstärker wirken.

Vergleichsweise können No-Masken aus dem 14./15. Jahrhundert (Abb.41) herangezogen werden, die eine breite Skala menschlicher, zum Teil sehr expressiver Physiognomien aufzeigen. Dies ist besonders bei männlichen und dämonischen Gesichtsmasken auffallend, bei weiblichen ist er oftmals verhaltener, ähnlich wie bei Hannah Höchs weiblichen No-Masken. Ein Aspekt ist sicherlich, dass sie als Objekt eine andere Ausstrahlung als im getragenen Zustand aufweisen, da sie im Theater normalerweise einen Träger bedingen, der ein Kostüm trägt. Interessant ist zudem, dass bei manchen No-Masken die Schattenwirkung durch verschiedene Lichtverhältnisse (seit der Edo-Zeit, 1603-1868) mittels leichter Asymmetrien hervorgerufen wurde, so dass die Gesichtsmaske auf diese Weise einen anderen Ausdruck vermitteln kann.³⁷² Ob die Künstlerin

³⁷⁰ Martin Urban schreibt zu diesem Bild, dass die Blumen des Bildes aus dem Blumengarten in Utenwarf stammen, die Vase von Nolde selbst geformt worden sei, die gazellenartige Holzfigur zu seiner Sammlung gehöre und die Masken von seiner Ostasienreise stammen würden. Urban : 1971. Keine Seitenangabe. Eine No-Maske ist im Stilleben *Maske und Blumen* (1919) dargestellt, die Bali-Maske erscheint in *Masken und gelbe Blumen* (1919). Urban : 1990. Abb. S.199-200.

³⁷¹ Ausstellungskatalog Emil Nolde. Hg. Rudi Chiappini. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, 13. März bis 5. Juni 1995. Mailand : 1994. S.235.

³⁷² Weihe : 2004. S.252.

mit dem Titel *Ansichtssache* darauf anspielt, bleibt spekulativ. Fest steht, dass bei Höch das Fixieren emotionaler Gesichtsausdrücke im Vordergrund steht, so dass ein potentieller Träger in diesem Zusammenhang nicht relevant ist.

No-Masken wurden aber auch im Theater rezipiert. Beispielhaft anzuführen ist William Butler Yeats, der durch das No-Theater zum symbolischen Gebrauch von Gesichtsmasken inspiriert wurde, denn im No-Theater selbst, geht es nicht um dramatische Konflikte, sondern um das Aufzeigen bestimmter menschlicher Zustände in speziellen Maskentypen. Er sah darin die Möglichkeit einer Antithese zu den demoralisierenden und nicht eleganten kommerziellen Bühnen, da das No-Theater eine idealisierte Handlung mit formalen Gesten, ritualisierten Bewegungen und einer universellen Aktion zeigte. Mit den Gesichtsmasken sollte das Bild von ideeller Schönheit vermittelt werden. Durch das Adaptieren der No-Masken wollte er die Sprache im Theater hervorheben, ihr ein Primat in seinem ästhetischen und aristokratischen Theater verschaffen. Yeats strebte mit der Verwendung von Gesichtsmasken eine ritualistische Handlung an, die nur von Initiierten oder Gebildeten verstanden wurde, ähnlich wie beim No-Theater selbst.³⁷³

³⁷³ Harris-Smith : 1984. S.54ff.

2.2.3 Moderne Theatermasken

2.2.3.1 Pierre Hodé und Friedrich Ahlers-Hestermann

Im Gegensatz zu den bisher diskutierten Bildern erscheinen in den Stillleben von Pierre Hodé und Friedrich Ahlers-Hestermann moderne Theatermasken, die nicht als primäres Rollenmerkmal gelten, da sie auf keinen bestimmten Gesichtsmaskentypus wie im No-Theater hinweisen. Sie sind als Einzelbeispiele im Gesamtwerk der Künstler zu betrachten.

Der Bezug zum Theater beziehungsweise zum Film erfolgt im Bild *Masques et gibus* (1925-28, Abb.42) von Pierre Hodé über zusätzliche Requisiten wie Zylinder, weiße Handschuhe, die auf seinem Rand liegen, einer Flasche Sekt sowie ein Regiestab. Bei den Gesichtsmasken sind der Mund, die Augenbrauen und die geröteten Wangen farblich betont, die mit der weißen Grundfarbe der Gesichtsmaske kontrastieren. Sie können keinem speziellen Gesichtsmaskentypus zugeordnet werden, der sie zumindest als weiblich oder männlich einstufen würde. Vielmehr sind sie als allgemeiner Hinweis auf das Theater oder den Film zu verstehen, die mit Maskierungen für unterschiedliche Rollen arbeiten. Die geöffnete Sektflasche mit dem Becher hingegen assoziiert der Betrachter mit einer Film- oder Theaterpremiere. Das Stillleben liefert keinen Hinweis auf den Inhalt eines Stücks, sondern nur auf die prinzipielle Verwendung von Gesichtsmasken im Theater und Film. Aus diesem Grund erscheint hier die Gesichtsmaske als Symbol des Theaters beziehungsweise des Films.

Bei Friedrich Ahlers-Hestermanns *Stilleben* (1938, Abb.43) hingegen wird nicht nur eine weiße Gesichtsmaske, sondern auch eine schwarze Augenmaske dargestellt. Des Weiteren befinden sich im Bild eine Pfauenfeder, eine weiße Nelke, eine Flasche Wein mit einem Weinglas sowie ein aufgeschlagenes Buch, das an der Wand angelehnt steht und ein Buch, das mit dem Buchrücken nach oben aufgeschlagen liegt. Das stehende Buch ist aufgeblättert und zeigt eine Zeichnung, in der sich zwei Personen gegenüberstehen, von denen die rechte eine schwarze Halbmaske trägt. Durch die Halbmaske auf der aufgeschlagenen Seite und jener, die drapiert ist, wird ein Bezug hergestellt, der auf das Tragen von Masken im Theater verweist. Bei diesen Beispielen entfällt die maskierende und aufzeigende Funktion der Gesichtsmasken. Sie werden als Gegenstand präsentiert, der zwar mit dem Film oder Theater in Verbindung gebracht wird, allerdings auf seine Gegenständlichkeit limitiert bleibt.

3. Resümee

In der Plastik sowie in Stilleben werden Gesichtsmasken als Objekt präsentiert. Es erfolgt jedoch nicht immer einfach nur eine Reduktion auf den haptischen und dekorativen Gegenstand. Oftmals können sie noch auf Rollenmasken verweisen, eine potentielle Persönlichkeit, die eine solche Maske tragen könnte, wird aber ausgeschlossen. Etwas anders verhält es sich mit den Plastiken von Pablo Gargallo, die im Gegensatz zu den Gesichtsmasken der Stilleben nicht zum Tragen geschaffen worden sind, sondern sich als selbstständiger Formtypus in der Kunst etablierten. Die Bezeichnung MASKE im Titel erfährt eine doppelte Bedeutung. Sie weist das Gesicht als Gesichtsmaske aus, die wiederum eine Rollenmaske charakterisiert. Demnach werden die prägnanten Physiognomien einer Filmschauspielerin oder eines Stars in der Gesichtsmaske fixiert, die ihre Rollenmaske kennzeichnen.

Die eingangs geäußerte Vermutung, dass bis zum 20. Jahrhundert Gesichtsmasken selten in Stilleben dargestellt worden sind, bestätigte sich weitestgehend. Aber auch die Beobachtung, dass sich durch das Rezipieren von unterschiedlichen Gesichtsmasken in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vorzugsweise Theater-, Karnevals- und rituelle Masken in modernen Stilleben etabliert haben, hat sich erhärtet.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlug sich das Interesse der bildenden Künstler an den unterschiedlichen Erscheinungsformen der Gesichtsmaske auch in der Kunstgattung Stilleben nieder. Im Vordergrund standen neue formale Gestaltungsprinzipien in Form von Abstraktionen, die besonders durch rituelle Masken (oft afrikanische) angeregt worden sind. Sie dienten vornehmlich als Modell und Motiv, ähnlich wie Karnevals- und Theatermasken.

Nicht zu unterschätzen ist die Anzahl der Künstler, die verschiedene Erscheinungsformen von Theatermasken rezipieren, seien es antike (Gino Severini) oder die des japanischen No-Theaters (Emil Nolde, Hannah Höch). Oftmals standen dabei die Physiognomien der Gesichtsmasken als emotionale Gesichtsausdrücke (zum Beispiel No-Theater) im Vordergrund, da sie ohne einen Träger dargestellt worden sind. Gerade Hannah Höch und W. B. Yeats verfolgen diesbezüglich ähnliche Absichten.

Gino Severini gehört im Rahmen derer, die die Maske als Objekt thematisieren, sicherlich zu den wenigen Künstlern, die in ihrem Werk die Gesichtsmaskenthematik in einen Themenkomplex eingebettet haben, der vom Dionysos-Kult bis zu den Maskierten der Commedia dell'Arte reicht.

Was das Rezipieren moderner Theatermasken anbelangt, liegt die Vermutung nahe, dass sich Theaterstücke, die ebenfalls zunehmend in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Gesichtsmasken aufgeführt wurden, als inspirierend erwiesen und zur Aufnahme der Gesichtsmaske als Motiv verleitet haben. Daraus resultiert nicht zuletzt, dass Theatermasken einen universellen Wert erhalten, der sie als Symbol des Theaters und Films par excellence kennzeichnet.³⁷⁴ Allerdings gibt es auch Theatermasken, wie die Halbmasken der Commedia dell'Arte, die als Stellvertreter einer kompletten dramatischen Figur vom Betrachter erkannt werden, ohne dass ein Träger zwingend notwendig ist. Wie die maskierten Commedia-Figuren von Kunst und Theater rezipiert worden sind, verdeutlichen die folgenden Beispiele, jedoch soll der Blick einfürend auf die Rollenmasken der Commedia dell'Arte selbst gerichtet werden.

³⁷⁴ Bormann : 1994, S.25.

VI. Halbmasken

1. Die Commedia dell'Arte

Halbmasken werden von den komischen Figuren der Commedia dell'Arte getragen, die im Seicento das komische Stegreifspiel mit maskierten Schauspielern bezeichnet. Lediglich der Plan der Handlung war festgelegt, der Rest basierte auf Improvisation. Die Themen wurden aus Novellen Boccaccios, antiken und zeitgenössischen literarischen Komödien sowie historischen Begebenheiten bezogen.³⁷⁵ Aufgrund der Maskierung der komischen Figuren wird die Commedia dell'Arte auch Commedia delle Maschere genannt.³⁷⁶ Durch die Halbmaske wird das Gesicht in eine natürliche und eine künstliche Hälfte geteilt. Darin verbinden sich Schauspieler und Kunstfigur.³⁷⁷

Den Mittelpunkt der Commedia dell'Arte bilden zwei männliche Figurenpaare, die immer wiederkehren und sich durch Kontraste beziehungsweise Abhängigkeiten aufeinander beziehen, die Jungen und die Alten einerseits, die Herren und die Diener andererseits. Zunächst sind der Kaufmann Pantalone und der Akademiker Dottore anzuführen.³⁷⁸ Pantalone trug eine bräunlich schwarze Halbmaske (Abb.44) mit einer buckeligen Nase, so dass noch der Schnauz- und Backenbart zu sehen waren. Das Gewand stellte die Tracht des venezianischen Bürgers mit kurzem, engem roten Wams, roten Hosen und Strümpfen sowie gelben Schuhen dar. Überdies trug er einen schwarzen Mantel (zimarra).³⁷⁹ Pantalone entspricht dem Klischee des geizig-geschäftigen Kaufmanns und gleichzeitig dem des alternden Schürzenjägers.

Der Dottore hingegen gilt als Karikatur des Gelehrten, dessen Reden mit lateinischen Phrasen durchsetzt sind.³⁸⁰ Seine Halbmaske bedeckt nur Nase und Stirn, der Knebelbart und die geröteten Backen hingegen sind nicht verdeckt. Das Kostüm besteht aus schwarzen Kniehosen, Strümpfen und Schuhen und einer kurzen Amtsrobe, aufgelockert durch den großen weißen Kragen, die weißen Manschetten und ein im Gürtel steckendes Tuch. Auf dem Kopf trägt er ein enganliegendes Käppchen und einen schwarzen Hut, dessen Krempe auf zwei Seiten hochgestülpt ist.³⁸¹ Diesen beiden Figuren stehen die Diener Arlecchino und Brighella gegenüber. Der Name

³⁷⁵ Bauer : 1998. S.38.

³⁷⁶ Kapp, Volker. Seicento. In: Kapp, Volker (Hg.). Italienische Literaturgeschichte. 2. Auflage. Stuttgart (u.a.) : 1994. S.197.

³⁷⁷ Weihe : 2004. S.221.

³⁷⁸ Ebd. S.220.

³⁷⁹ Jockel, Nils. Commedia dell'Arte zwischen Straßen und Palästen. Hg. Museumspädagogischer Dienst. Hamburg : 1983. S.22.

³⁸⁰ Weihe : 2004. S.221.

³⁸¹ Jockel : 1983. S.24.

Harlekin (italienisch Arlecchino³⁸²) leitet sich von Hellequin oder Herlequin ab, aus der Teufelsbenennung für den Anführer der wilden Jagd. Bei Dante Alighieri erscheint ein Höllenteufel mit Namen Alichino, der die Verdammten mit der Spitze der Heugabel quälte.³⁸³ Das ursprüngliche Gewand des Harlekins bestand aus farbigen Flickern, die zu Stoffdreiecken und Rhomben zusammengesetzt wurden. Die Halbmaske (Abb.45) zeigt noch einen Rest der Teufelshörner in Form einer Beule. Die schwarze Gesichtsmaske beziehungsweise das eingeschwärzte Gesicht entstanden nach dem Vorbild der Bauern aus Bergamo, die im 16. Jahrhundert in die Städte gehen mussten und dort als Lastträger arbeiteten. Durch die Verbindung des Teuflischen mit dem durch Karnevalsbräuche bekannt gewordenen Namen schuf Tristano Martinelli zu Beginn des 17. Jahrhunderts die erste Harlekin-Maske der Theatertruppe der Gelosi.³⁸⁴ Harlekin ist, wie Brighella, zwar ein Spaßmacher, allerdings ein passiver. Ferner ist er in Liebesaffären mit Columbina verwickelt, die (auch Smeraldina, Serpentina, Franceschina genannt) als weibliche Kammerzofe das Pendant zu den Zanni bildet und ebenfalls am Intrigenspiel beteiligt ist.³⁸⁵

Brighella (Abb.46), auch Scapino, Mezzetino, Beltrame, Bagolino, Gradelino genannt, ist der bäuerlich Listige, der den Widrigkeiten mutig entgegentritt, Intrigen spinnt, redegewandt und schlagfertig ist. Er spielt Gitarre und trägt die Narrenpeitsche (Bacocchio). Seine Tracht ist ländlich und erinnert an eine Art stilisierte Uniform.³⁸⁶ Jedoch fand er nach der Zeit der *Commedia dell'Arte*, im Gegensatz zu anderen Figuren, keine Beachtung mehr.

Da möglicherweise diese vier Figuren aus verschiedenen Teilen Italiens stammten, sprachen sie bei der Aufführung unterschiedliche Dialekte. Der Doktor kam aus Bologna, Pantalone aus Venedig, Harlekin und Brighella aus Bergamo.³⁸⁷ Die unmaskierten ernsthaften Figuren (wie die Liebenden) hingegen sprachen keinen Dialekt.

Zu diesem Stammpersonal kam später noch Capitano³⁸⁸ hinzu (mit dem Beinamen Spavento, der Schrecken), der als Vertreter der militärischen Gewalt galt. Er erschien oft in grotesken Fantasiekostümen wie Wams, weiter langer Mantel, der über die Schulter geworfen wurde. Sein besonderes Kennzeichen ist ein übergroßes Schwert.³⁸⁹ Ob er maskiert war, geht aus

³⁸² Weitere Namen des Harlekin sind Truffaldino, Pasquino, Tabarino, Gradellino, Guazetto, Zacchagnino, Mezzetino, Traccagnino, Trivelino, Bagarino oder Fritellino. Diese Namen stammen von Schauspielern, die einzelne Ausprägungen des Harlekin geschaffen haben. Jockel : 1983. S.18-19.

³⁸³ Ebd. S.38ff.

³⁸⁴ Riha, Karl. *Commedia dell'Arte*. Frankfurt/Main : 1980. S.94-218.

³⁸⁵ Schlicht : 1997. S.95.

³⁸⁶ Kapp : 1994. S.197ff.

³⁸⁷ Schlicht : 1997. S.38ff. Kapp : 1994. S.196-202.

³⁸⁸ Der Capitano erhielt auch andere Namen wie Matamoros (Maurentöter), Rinoceronte (Nashorn), Spezzafeno (Eisenbrecher), Spaccamonte (Eisenhacker), Vallinferno (Höllental). Schlicht : 1997. S.96.

³⁸⁹ Jockel : 1983. S.25.

der Forschung nicht eindeutig hervor, zumindest wird es vermutet. Wenn er eine Halbmaske trug, dann eine mit einer sehr langen Nase.³⁹⁰

Schließlich sind noch zwei weitere Figuren zu nennen, Pulcinella und Pedrolino, der später Pierrot genannt wurde. Da die Commedia dell'Arte durch Italien zog, zeigten sich die Dienerfiguren als äußerst variabel und anpassungsfähig. In Neapel gründete sich ein süditalienischer Ableger. Auf diese Weise wurden die Namen geändert und gestische Besonderheiten aufgenommen.³⁹¹ Demzufolge traten die beiden Diener Arlecchino und Brighella unter anderen Namen und mit anderen Charakteristika auf, ihre Rolle und dramaturgische Funktion jedoch änderte sich nicht grundlegend. Dies bedeutet, dass Brighella Scappino, Flautino oder Coviello hieß, und Arlecchino unter dem Namen Pulcinella, Truffaldino, Tortellino, Pedrolino oder Pasquino auftreten konnte.³⁹² Diese Verwandlungsfähigkeit wird als Harlekin-Prinzip bezeichnet.³⁹³

Die Pulcinella-Figur ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bezeugt. Die Forschung sieht in ihr eine Verbindung zur Hauptfigur Maccus der attellanischen Komödie. Kennzeichen sind der Buckel, der Zuckerstockhut auf dem Kopf und sein vorstehender Bauch. Die schwarze Halbmaske (Abb.47-Abb.48) hat eine Adlernase, die ihn unverwechselbar macht.³⁹⁴

Der Pierrot (später in Frankreich Gilles genannt) gehört zu der Familie der Zanni, obwohl er bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nicht unter diesem Namen und Gewand erscheint, sondern zunächst unter dem Namen Pedrolino.³⁹⁵ Er wird auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert und erscheint als einer der Diener in den Stücken verschiedener Autoren zwischen 1547 und 1604. Zunächst trug er um 1600 ein weißes Kostüm, das an den Ärmeln viel zu lang war und auch am restlichen Körper weit saß. Es war außerdem mit großen Pompons und einer großen Halskrause versehen. Auf dem Kopf trug er einen Hut, der dem Zuckerstockhut des Pulcinella ähnelt sowie eine weiße Halbmaske.³⁹⁶

Der französische Pierrot ist ein Nachfolger von Pedrolino. Sein Kostüm ähnelt dem von Pulcinella, nur dass es enger und besser saß. Sein Gesicht war anstelle der Halbmaske weiß gepudert. Im 18. Jahrhundert erscheint er mit weißer großer Halskrause, weißer Tellermütze und

³⁹⁰ Weihe : 2004. S.223.

³⁹¹ Ebd. S.221.

³⁹² Ebd. S.221. Münz, Rudolf. Das Harlekin-Prinzip. In: Münz, Rudolf. Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hg. Gisbert Amm. Berlin : 1998. S.60ff.

³⁹³ Münz : 1998. S.60-66.

³⁹⁴ Jockel : 1983. S.21. Anmerkung 318. Bei der Atellane handelte es sich um ein improvisiertes Spiel mit vier oskisch-kampanischen Maskentypen. Weihe : 2004. S.221.

³⁹⁵ Storey, Robert F. Pierrot. A Critical History of a Mask. Princeton (u.a.) : 1978. S.14. Er wird auch Pierro, Piero, Pagliaccio, Gian Farina, Peppe Nappa und Giglio genannt.

³⁹⁶ Duchartre, Pierre Louis. The Italian Comedy. The Improvisation Scenarios Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte. New York : 1966. S.258.

weißem Kostüm.³⁹⁷ Im 19. Jahrhundert änderte sich die Darstellung des Pierrots durch Gaspard Debureau, der eine neue Figur schuf, die die Pantomime beeinflusste und bis heute noch besteht. Er trug einen langen weißen Kittel mit Pompknöpfen, weiten Ärmeln, einer weiten Hose und auf dem Kopf trug er eine enge schwarze Kappe. Das Gesicht war weiß gepudert. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde aus dieser lustigen Figur eine düstere melancholische, die der Nacht und dem Mondlicht zugeordnet wurde.³⁹⁸

Überdies erscheinen in der Commedia dell'Arte noch unmaskierte Figuren wie die Dienerin Columbine und die Verliebten. Die zwei Liebespaare entsprechen dem gesellschaftlichen Typus des aus gutem Hause stammenden Kindes. Dass die Verliebten (*amorosi*) unmaskiert auftreten, mag daran liegen, dass die Liebe Hüllenlosigkeit verlangt und durch diese Offenheit auch verwundbar ist.³⁹⁹

Die maskierten Figuren der Commedia dell'Arte werden von der Forschung als Nachfolger der Atellane angesehen. Sie benutzte typisierte Charaktere mit vier festen Rollenmasken: Maccus (ein Hanswurst und Tölpel), der ganz in weiß gekleidet war, einen Buckel, unförmigen Kopf und eine große herabhängende Nase hatte. Bucco war ein Aufschneider, Vielfress und Schwätzer, Pappus ein geiziger komischer Alter und Dossenus ein buckelig-pfiffiger Gelehrter.⁴⁰⁰

Das Publikum konnte mit dem Auftreten einer bestimmten Figur spezielle Erwartungen verbinden, da alle Figuren durch ihre Gesichtsmasken, Kostüme und ihr Verhalten in ihren Rollen festgelegt waren, die die Darsteller während ihrer ganzen Berufslaufbahn beibehielten und perfektionierten.⁴⁰¹ Dabei gelten die Halbmasken als Charakteristikum der Figuren, die als Stellvertreter einer kompletten dramatischen Figur inklusive ihrer sprachlichen und gestischen Besonderheiten zu verstehen sind.⁴⁰² Aus diesem Grund sind Gesichtsmaske und Bühnenfigur

³⁹⁷ Ducharte : 1966. S.251.

³⁹⁸ Schlicht : 1997. S.101. Darstellungen finden sich bei Watteau und Cézanne, die den Pierrot in weißem Gewand mit Halskrause ohne Halbmaske zeigen. Haskell, Francis. *The Sad Clown: Some Notes on a 19th Century Myth*. In: Finke, Ulrich (Hg.). *French 19th Century Painting and Literature : with special Reference to the Relevance of literary Subject-matter to French Painting*. Manchester : 1972. S.2-16. Diesen Typus findet man bis heute als den traurigen Clown, dessen Gesicht weiß geschminkt ist und dem eine Träne über die Wange läuft.

³⁹⁹ Die Handlung lässt sich damit beschreiben, dass die Verliebten ihre Liebe durch die Heirat gesellschaftlich legitimieren wollen, sich allerdings die maskierten Figuren als störende Faktoren hinsichtlich der glücklichen Paarbildung erweisen. Daher erscheinen die Alten als Rivalen, Intriganten oder Nebenbuhler, die dem Verwirklichen der Liebesbeziehung im Wege stehen. Folglich geht es um die Überwindung dieser menschlicher Hürden. Durch die Gegensätze der maskierten Diener sowie ihren Meistem, erhält die Aufführung komödiantische Effekte. Dies äußert sich bei den maskierten Figuren nicht nur in deren Maskierung (Halbmaske und Kostüm), im Dialekt und ihrer typischen Rhetorik, sondern auch in einer charakteristischen Bewegungsweise und Gestik. Da durch die Halbmaske das mimetische Ausdrucksvermögen stark eingeschränkt ist, kann dieses durch das betonte Körperspiel ausgeglichen werden. Daraus resultiert auf der Bühne ein Spannungsverhältnis, das sich in wirklichkeitsnaher Redeweise und artifizieller Erscheinungsweise äußert. Weihe : 2004. S.222-224.

⁴⁰⁰ Sand : 1860. S.37. Dieterich : 1897. Nicoll : 1963. Ducharte : 1966.

⁴⁰¹ Schlicht : 1997. S.98.

⁴⁰² Weihe : 2004. S.223.

identisch. Die Halbmaske kennzeichnet folglich als primäres Rollenmerkmal die Rollenmaske. Erstere bildet damit das Unverwechselbare und Unvergängliche einer Figur, das ihre Identität sichert.⁴⁰³ Daher fungiert die Maske als Namensgeber und Typus im Wortsinn.⁴⁰⁴

An den ausgewählten Beispielen beider Disziplinen gilt es in den nachstehenden Kapiteln zu untersuchen, inwieweit sich Künstler und Stückeschreiber am äußeren Erscheinungsbild der maskierten Figuren der *Commedia dell'Arte* orientierten oder davon entfernten. Tritt der letzt genannte Fall ein, also eine Abweichung von der ursprünglichen Halbmaske, leitet dies zu der These über, dass diese Gesichtsmasken nicht als signifikantes Rollenmerkmal dienen, da die Halbmasken der *Commedia*-Figuren nicht mehr zitiert werden. Infolgedessen ist die Gesichtsmaske nicht mehr mit der Bühnenfigur identisch. Eine Einordnung in den Kontext der *Commedia dell'Arte* wäre dann über die Kleidung als primäres Rollenmerkmal möglich. Ist die Gesichtsmaske jedoch neutral gestaltet und weist nicht mehr die typische Physiognomie auf, werden die dargestellten Figuren austauschbar, sofern nicht das Gewand als sekundäres Rollenmerkmal fungiert und eine Identifikation der entsprechenden Rollenmaske erlaubt.

⁴⁰³ Esrig, David. *Commedia dell'Arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen : 1985. S.72ff.

⁴⁰⁴ Weihe : 2004. S.223.

2. Die maskierten Figuren der Commedia dell'Arte in Kunst und Theater

Die Truppen der Commedia dell'Arte zogen um 1600 durch Europa. In der Mitte des 17. Jahrhunderts blieb die Truppe von Tiberio Fiorelli in Frankreich und teilte ein Theater mit Molière. Sie hatten dort großen Erfolg und wurden unter dem Namen COMEDIE-ITALIENNE bekannt, um sie von der neu etablierten COMEDIE-FRANCAISE zu unterscheiden. 1697 wurden die italienischen Schauspieler vertrieben, da sie angeblich in einer Aufführung die Königin beleidigt haben sollen.⁴⁰⁵

In der Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte Carlo Goldoni ein neues seriöses Theater einzuführen, das einen realistischen Charakter besitzen sollte. Er wollte, dass die Schauspieler Emotionen zeigen und nicht, dass diese unter der Gesichtsmaske verschwinden. Er verbannte die Gesichtsmasken sowie das Stegreifspiel und schaffte es, eine Komödie der Mittelklasse zu etablieren.⁴⁰⁶ Im Theater Gozzis dagegen finden sich die Figuren wieder, die in der Commedia dell'Arte dargestellt worden sind: Truffaldino, Brighella, Tartaglia, Pantalone und Smeraldina (Columbine). In seinen Theaterstücken geht es um das Spiel der Imagination und nicht um die Darstellung der Wirklichkeit der damaligen Zeit wie bei seinem Gegner Goldoni.

Während Goldonis Theater als aufklärerisches realistisches angesehen wird, ist das Märchentheater für Gozzi kennzeichnend. Die Märchen erscheinen nicht nur als Erzählungen mit vordergründigem Sinn, sondern sie dienen als Mittel der Kritik und Polemik.⁴⁰⁷ Mit *L'amore delle tre melarance* bezweckte er einen doppelten Effekt, er nutzte das Märchen als traditionelle *fiaba* und gleichzeitig als realitätsbezogene Satire und Kritik. Gozzi verfolgte damit ein dreifaches Ziel, ein persönliches, dramaturgisches und rezeptionsästhetisches.⁴⁰⁸ Dabei sollten seine Rivalen lächerlich gemacht werden und die Commedia dell'Arte dadurch rehabilitiert werden, indem die Figuren eine dramaturgische Funktion in einer melodramatischen Handlung bekommen konnten.⁴⁰⁹ Daneben sollte gezeigt werden, dass ein nicht realistisches Theater das Publikum genauso faszinieren könne wie ein realistisches. Das Ergebnis beschreibt Volker Kapp als die Verschmelzung von Polemik und Meta-Theater, da die Komik auf das Märchen selbst und auf seine Konkurrenz abzielt.⁴¹⁰ Goldoni hingegen kämpfte für eine Reform im Theater. Für ihn stand fest, dass der Schauspieler mit der Gesichtsmaske zwar gestikulieren, aber nicht mit dem

⁴⁰⁵ Unfer Lukoschek, Rita. Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung. Frankfurt/Main: 1991. S.31.

⁴⁰⁶ Ebd. S.31ff.

⁴⁰⁷ Kapp: 1994. S.227.

⁴⁰⁸ Ebd. S.227.

⁴⁰⁹ Ebd. S.227.

⁴¹⁰ Ebd. S.227.

Ausdruck seines Gesichts kommunizieren konnte. In seinen Zeiten sei der Schauspieler mit Emotionen gefragt, was auch der Grund sei, weshalb er die italienischen Halbmasken der Komödie reformieren wolle. Allerdings vollzog sich Goldonis Theaterreform nicht sofort⁴¹¹, da Gozzi an der Tradition der maskierten Figuren festhielt.⁴¹²

Die Formen der traditionellen Commedia dell'Arte blieben bis in das späte 18. Jahrhundert erhalten, jedoch gewannen Dramen und Komödien langsam an Wert und verdrängten die Improvisation.⁴¹³

Im Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die maskierten Figuren der Commedia dell'Arte rezipiert, jedoch primär in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁴¹⁴ Beispielhaft anzuführen ist Wsewolod Meyerhold, der sich vorzugsweise über Pantalone, Arlecchino, Dottore und Pulcinella und die zeitgenössischen Theaterinterpretationen informierte, die auf Goldoni und Gozzi beruhten, bevor er das Stück *Die Akrobaten* vom Franz von Schönthans herausbrachte.⁴¹⁵ Er wurde durch die Figuren aus Schnitzlers *Der Schleier der Pierette* angeregt und brachte dieses Stück 1910 unter dem Titel *Columbines Schal* heraus. Dort experimentierte er mit den Gesichtsmasken der Commedia dell'Arte und entwickelte einen neuen Bewegungsstil für die Schauspieler. Mit dem Rückgriff auf die Theatertradition stellte er den Menschen nicht mehr als Individuum dar, sondern als Typus, Rolle und Funktionsträger.⁴¹⁶

Überdies können Jacinto Benavente (*The Bonds of Interest* von 1907), Aleksandr Blok (*The Puppet Show*, 1906), Nikolai Evreinov (*A Merry Death*, 1908) und John Arden (*The Happy Haven*, 1960) angeführt werden, die sich auf die Commedia dell'Arte bezogen haben. Während bei Blok, Evreinov und Benavente sich die Inhalte der Stücke auf die Liebesbeziehungen Pierrot, Columbine und Harlekin beziehen, greift Arden ein ganz anderes Thema auf, nämlich das Intrigenspiel der alten Leute eines Altenheims, die sich an ihrem Arzt rächen möchten, als sie per Zufall herausbekommen, dass sie als Rohmaterial für sein Verjüngungselixier fungieren. Diese alten Leute sind auch diejenigen, die Charaktermasken im Stil der Commedia dell'Arte tragen.⁴¹⁷ Inwieweit über diese Halbmasken Bezüge zu den Figuren der Commedia dell'Arte hergestellt

⁴¹¹ Kapp : 1994. S.225. Das Stück *Il servitore di due padroni* (1745) orientiert sich an der Commedia dell'Arte und wurde nicht zuletzt durch Giorgio Strehlers Aufführung zu einem der meist gespielten Stücke Goldonis.

⁴¹² Sorell : 1973. S.67-68.

⁴¹³ McCarty, Cara (u.a.). Theater. In: Ausstellungskatalog *Masks - Faces of Culture*. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.242.

⁴¹⁴ Im 18. Jahrhundert tragen Stilelemente der Commedia dell'Arte zum Entstehen der Opera Buffa bei. (Figurenkonstellationen, Ensemblespiel). Beispielhaft anzuführen ist die Oper von W. A. Mozart (1756-1791), *Le nozze di Figaro*. Das Libretto entstand nach Beaumarchais' Theaterstück *Le mariage de Figaro*. Schlicht : 1997. S.103ff.

⁴¹⁵ Ausstellungskatalog *Pierrot - Melancholie und Maske*. Haus der Kunst, 15. September bis 3. Dezember 1995. München : 1995. S.77.

⁴¹⁶ Fischer-Lichte, Erika (b). Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Tübingen (u.a.) : 1999. S.176-177. Der maskierte Pierrot ist bei Alexander N. Benois vor allem in Bildern für das Theater sowie bei anderen Künstlern in Zusammenhang mit dem Kameval zu finden. Ausstellungskatalog *Pierrot - Melancholie und Maske*. München : 1995. S.176-177.

werden können und welche Funktion sie erhalten, gilt es anhand des genannten Stücks aufzuzeigen.

Die Figuren der Commedia dell'Arte sind nicht nur beliebte Akteure innerhalb des Theaters, sie wurden seit jeher auch von bildenden Künstlern rezipiert. Dies dokumentieren Darstellungen der maskierten Figuren in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Holzschnitte (1580-90) im *Recueil Fossard*.⁴¹⁸ Daneben sind Darstellungen von Jacques Callot anzuführen (*Balli di Sfessania*, 1622)⁴¹⁹ oder Gemälde von Künstlern wie Andre Watteau, Claude Gillot, Nicolas Lancret (Abb.50), Giambattista Tiepolo oder Giandomenico Tiepolo.⁴²⁰

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden bestimmte Charaktere mit Halbmasken bevorzugt dargestellt zum Beispiel Harlekin, Pulcinella und Pierrot. Allerdings gibt es nur einige Künstler, die die maskierten Figuren aufgreifen.⁴²¹ Daher werden nur solche Beispiele aus Kunst und Theater herangezogen, in denen die maskierte Commedia-Figuren rezipiert oder im Text eindeutige Bezüge zur Commedia dell'Arte hergestellt werden wie bei John Ardens *Happy Haven* (1960). Für die bildende Kunst sind beispielhaft Pablo Picassos Bilder *Pulcinella con chitarra davanti al sipario* (1920, Abb.50) und die beiden Variationen von *I tre musici* (1921, Abb.50a-Abb.50b) anzuführen, die sich auf die Commedia dell'Arte und deren Figuren beziehen.⁴²² Mit dem letzt genannten Gemälde erreichte er den Höhepunkt des synthetischen Kubismus.⁴²³

In Gino Severinis Werk erscheinen ab 1922 maskierte Pulcinellen⁴²⁴, Pierrots und Harlekine mit Musikinstrumenten. Bei Heinrich Campendonk und bei Max Beckmann werden ebenfalls vornehmlich Pierrot und Harlekin dargestellt.

Wie die Rückgriffe auf die Tradition zu werten sind und was Künstler und Stückeschreiber damit bezwecken wollten, zeigen die sich anschließenden Beispiele.

⁴¹⁷ Harris Smith : 1984, S.25ff.

⁴¹⁸ Kapp : 1994, S.199.

⁴¹⁹ Die Abbildungen befinden sich im Ausstellungskatalog *Pulcinella – Maschera del mondo* aus dem Jahr 1990. Ausstellungskatalog *Pulcinella - Maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Hg. Franco Carmelo Greco. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes di Napoli, 6. November 1990 bis 6. Januar 1991. Napoli : 1990. S.115-117 und S.119-120.

⁴²⁰ Kapp : 1994, S.98ff.

⁴²¹ Bei August Macke finden sich unter anderem Figuren der Commedia dell'Arte, bei denen allerdings Schminke angedeutet wird. Dering, Peter. *Vom Zirkusbild zum Gleichnis des Künstlers August Macke und die Welt der Artisten*. In: *Ausstellungskatalog Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus*. 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997. S.9-80.

⁴²² Bei Picasso finden sich außerdem viele Beispiele, in denen der Pierrot beziehungsweise Harlekin dargestellt wird, allerdings oft nur in seinem typischen Rhombenkostüm ohne Halbmaske. Sorell : 1973. S.186.

⁴²³ Ebd. S.186.

⁴²⁴ Hinsichtlich der verschiedenen Darstellungen der Pulcinellen in der Kunst über verschiedene Epochen hinweg, kann auf den Ausstellungskatalog *Pulcinella – Maschere del mondo* verwiesen werden. *Ausstellungskatalog Pulcinella - Maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Neapel : 1990. Esposito, Tommaso. *I Mille volti di una Maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo*. Neapel : 2001.

3. Pablo Picasso

Darstellungen von Bettlern, Zirkusleuten, Harlekinen, Pierrots und Gauklern zeugen vom Einfluss des Theaters (Commedia dell'Arte), des Varietés und des Zirkus auf den Künstler, besonders in seiner Blauen und Rosa Periode. In Letzterer erscheinen unter anderem Harlekin und Straßenkünstler als Akteure eines Rollenspiels.⁴²⁵ In engem Zusammenhang damit steht auch, dass Picasso zu einem Kreis linksorientierter Literaten und Maler zählte, der die herkömmlichen Ordnungsmodelle konsequent ablehnte. Dazu gehörte ebenfalls das Stilisieren des Außenseitertums und der eigenen Künstlerexistenz. In Picassos Werk wird dies in seinen Artisten- und Harlekindarstellungen deutlich, die sich von den Gemälden seiner Zeitgenossen, die das moderne Gesellschaftsleben darstellen, absetzen. Picasso wendet sich in dieser Phase bewusst gegen das Konventionelle. Mittels Clown oder Harlekin reflektierte er die Rolle des Künstlers. Gemeinhin aber wurden diese Gestalten zum Inbegriff des Künstlertums.⁴²⁶

Sie erscheinen jedoch auch noch später in Picassos Werk, allerdings sind andere Form- und Farbgebungen auffallend. Hervorzuheben ist der Zeitraum von 1916 bis 1924, als Picasso an Theaterprojekten mitarbeitete, für welche er Kostüme, Bühnenbilder- und Vorhänge entwarf.⁴²⁷ Das wichtigste Projekt bildet dabei das Ballett *Parade* basierend auf den Ideen Jean Cocteaus. Während Picasso für die Ausstattung zuständig war, konnte Cocteau Sergei Diaghilew (den Leiter des Ballettes *Russes*) für seine Ideen begeistern und Erik Satie für die Musik gewinnen. Im Ballett *Pulcinella*, das mit der Musik von Igor Strawinsky und der Choreografie von Massine 1920 umgesetzt wurde, greift der Künstler auf die Typen der Commedia dell'Arte zurück.⁴²⁸

1922 gelang es Picasso eine Ausstattung zu kreieren, welche die Choreografie und Handlung bei der Inszenierung des Balletts *Mercur* verbindet. Das Ballett kritisiert die Antike in Form einer dadaistischen Farce und bot damit ein großen experimentellen Rahmen. Picasso entwarf einen Gitarre spielenden Harlekin und einen Pierrot mit Violine für den Vorhang. Konturierende Linien und Farbflächen kontrastierten, da die Begrenzungen der farbigen Felder nicht den Körperformen entsprachen.⁴²⁹

⁴²⁵ Wamcke, Carsten-Peter. Pablo Picasso. 1881-1973. Hg. Ingo E. Walther. Bd.1, Werke 1890-1936. Köln : 1995. S.81-303.

⁴²⁶ Ebd. S.129.

⁴²⁷ Ebd. S.251ff.

⁴²⁸ Ebd. S.260ff.

⁴²⁹ Ähnliches entwickelte er für den Darsteller auf der Bühne. Seine Praktikabeln beinhalteten verschieden zugeschnittene Tafeln, auf denen Draht geometrisch-konstruktivistische oder spielerisch-figural gebildete Figuren befestigt wurden. Versoben wurden die Praktikabeln durch verborgene Träger. Anscheinend beabsichtigte Picasso mit seinen Theaterdekorationen das theatralische Inszenieren zu erneuern. Ebd. S.245ff, 270ff.

Die Commedia dell'Arte erwies sich damit nicht nur als Motiv, sondern auch als Inspirationsquelle für eine neue Formensprache. Ähnliche Vorgehensweisen sind ebenfalls in anderen Bildern zu konstatieren, wie bei den *Drei Musikanten* (*I tre musici*, 1921, Abb.50a-Abb.50b), die sich auf die Figuren der Commedia dell'Arte beziehen.

3.1 Pulcinella und Harlekin – Rollenmaske und Darstellungsmodus

Die Erinnerung an die Commedia dell'Arte klingt in Picassos Bild *Pulcinella con chitarra davanti al sipario* von 1920 (Abb.50) an. Die Pulcinella-Figur wird durch ein weißes Gewand, eine Art Zuckerstockhut und eine Gesichtsmaske sowie durch die Benennung als solche im Titel ausgewiesen. Allerdings tritt ihr markantes Markenzeichen, die Adlernase (die entgegen der Tradition beige ist und nicht schwarz), in den Vordergrund und dominiert das Gesicht.⁴³⁰ Damit verzichtet Picasso darauf, die traditionelle Pulcinella-Gesichtsmaske zu zitieren. Im Bild verdeckt sie nicht nur einen Teil des Gesichts, sondern scheint es vollständig zu ersetzen, so dass sich die Darstellung auf die Rollenmaske von Pulcinella konzentriert. Da jedoch das Bild durch einen abstrakten und flächigen Darstellungsmodus gekennzeichnet ist, wird die Rollenmaske diesem untergeordnet.

Ähnliches ist bei der Darstellung musizierender Figuren der Commedia dell'Arte als auch bei beiden Versionen des Bildes *I tre musici* (1921, Abb.50a, Abb.50b) festzuhalten. Unterschiede liegen in der Anordnung der Figuren. Im ersten Bild (Abb.50a) befindet sich Pulcinella in der Mitte des Bildes und links davon eine Geige spielende Harlekin-Figur, während in der zweiten Version (Abb.50b) Pulcinella links mit Klarinette und der Harlekin mit Gitarre in der Bildmitte dargestellt ist. Bei beiden Gemälden ist die dritte Figur, die sich jeweils auf der rechten Seite befindet und eine braune beziehungsweise schwarze Kutte trägt, nicht als eine bestimmte Rollenmaske der Commedia dell'Arte zu identifizieren.

Die Pulcinella-Figur trägt zwar eine schwarze Halbmaske, eine Art Zuckerstockhut und ein weißes Gewand, allerdings muss diese Darstellung die Figur nicht zwangsläufig als solche ausweisen. Oft werden Pierrot und Pulcinella, durch ihr ähnliches Erscheinungsbild und das Mischen der eindeutig die Figur kennzeichnenden Merkmale, zu austauschbaren Rollenmasken.⁴³¹ Bei der Harlekin-Figur dagegen erfolgt eine eindeutige Identifikation über das Kostüm als primäres Rollemerkmal. Durch die flächige Gestaltung kann kein Träger unter der

⁴³⁰ Ausstellungskatalog Pulcinella - Maschera del mondo. Neapel: 1990. S.426.

⁴³¹ Gino Severinis Bild *Die beiden Pierrot* wird auch als *Les deux Polichinelle* bezeichnet, was auf die Austauschbarkeit dieser Figuren anspielt.

Maskierung ausgemacht werden. Der maskierende Effekt entfällt und die Figur wird zu einer einheitlichen Komposition aus Formen und Farben, in der die Halbmaske eine untergeordnete Funktion einnimmt. Sie ist nicht mehr mit der Bühnenfigur identisch, sondern vereint sich mit dem restlichen Körper zu einem kubistischen Gefüge.

Die Rollenmasken der Commedia dell'Arte werden teilweise zitiert, jedoch in einer neuen formalen Gestaltungsweise, die das Bild und die Rollenmasken dominiert. Entsprechend wird die Rollenmaske dem formalen Darstellungsmodus untergeordnet.

4. Gino Severini

4.1 Pulcinella, Harlekin und Pierrot

In Severinis Werk erscheinen Gesichtsmasken in Verbindung mit den Figuren der Commedia dell'Arte oder dem antiken Theater, die er bevorzugt in Stilleben darstellte.⁴³² 1921 erhielt Severini den Auftrag, für das Schloss Montegufoni ein Zimmer zu dekorieren. Er teilte die Mauern in harmonische Bereiche, bei denen Türen und Fenster ebenfalls Teil der geometrischen Gestaltung wurden. In diesem Zusammenhang entstanden verschiedene Bilder, in denen die Figuren der Commedia dell'Arte tanzen, trinken und musizieren.⁴³³

Alle Kompositionen, die Severini für Montegufoni schuf, basieren auf einem geometrischen Schema bestehend aus Dreiecken, die durch ihre Überschneidung Rhomben ergeben, in welche die Figuren integriert sind.⁴³⁴ Zu einer dieser Kompositionen gehört das Bild *Concerto con maschere e marinai* von 1929 (Abb.51b). Jedoch dokumentieren auch andere Bilder die Auseinandersetzung mit den Figuren der Commedia dell'Arte wie *Die beiden Pierrots* (1924, Abb.51) oder *Maschere e rovine* (1929, Abb.51a).

Im Bild *Concerto con maschere e marinai* und in *Die beiden Pierrots* kennzeichnen die Pulcinellen weniger den neapolitanischen Bauern mit Hakennase als viel mehr graziöse musikalische Figuren mit feinen Gesichtszügen und schlanken Fingern, weißen Gewändern mit Halskrausen, langem Zuckerstockhut und schwarzen Halbmasken.

In beiden Bildern wird ein wohlproportionierter Pulcinella, der auf einem Weinfass sitzt und Gitarre spielt, dargestellt. Allerdings fallen in *Die beiden Pierrots* kleine Abweichungen im

⁴³² Sechs pochoirs aus *Fleurs et masques* (1930) zeigen verschiedene Pulcinellen Darstellungen sowie ein Stilleben mit Gitarre und antiker Gesichtsmaske. Ausstellungskatalog Gino Severini: *Entre les deux Guerres*. Hg. Maurizio Fagiolo dell'Arco. Rom: 1980. S.68-69.

⁴³³ Gino Severini : dal 1916 al 1936. Piemont : 1987. S.22.

Faltenwurf des Kostüms sowie den Arm- und Halskrausen auf. Interessant ist überdies, dass der Pierrot und der Pulcinella gleichgesetzt werden, denn Ersterer erscheint mit Pulcinellas Halbmaske. Darauf verweist auch die Angabe eines zweiten Titels des Bildes *Les deux Polichinelle*, unter dem es im Ausstellungskatalog *Pulcinella - Maschera del mondo* geführt wird.⁴³⁵

Entsprechend wird das sogenannte Harlekin-Prinzip⁴³⁶ angewendet. Demzufolge traten die beiden Diener Arlecchino und Brighella unter anderen Namen und mit anderen Charakteristika auf. Ihre Rolle und dramaturgische Funktion jedoch änderte sich nicht grundlegend. Dies bedeutet, dass Brighella Scappino, Flautino oder Coviello hieß, und Arlecchino unter dem Namen Pulcinella, Truffaldino, Tortellino, Pedrolino oder Pasquino auftreten konnte.⁴³⁷ Zwar ähnelten sich die Kostüme von Pierrot und Pulcinella, doch Ersterer trug eine weiße Halbmaske. Später war sein Gesicht gepudert. Aus dieser Darstellung resultiert, dass Severini zwar eine Rollenmaske der Commedia dell'Arte in gewisser Weise rezipiert, die aber austauschbar geworden ist, da das primäre Rollenmerkmal Gesichtsmaske und die Kleidung nicht der Rollenmaske entsprechen, die im Titel angegeben wird.

Severini geht es nicht nur um die Darstellung der Commedia-Figuren. Darauf verweisen die Gegenstände im Bild, die auf dem Tisch dargestellt sind: Weinflasche und Weintrauben. Es ergibt sich somit eine Verbindung von musizierenden Figuren und Wein, das im Sinne eines dionysischen Ausgelassenseins zu verstehen ist. Folglich wird auf den Dionysos-Kult verwiesen, zu dessen Kennzeichen Wein und Weintrauben gehören.

In *Concerto con maschere e marinai* wird dieses Thema durch die Musizierenden sowie durch die unten am Bildrand dargestellte Weinflasche ebenfalls angesprochen. Das ausgelassene Treiben der Maskierten und Seeleute erfährt eine Steigerung im Vergleich zum vorherigen Bild. Während Harlekin, Pulcinella und der sitzende Matrose musizieren, befindet sich der erste Matrose gestikulierend auf dem Boden. Der Harlekin trägt eine Halbmaske, die eine weiße und eine schwarze Seite aufweist, der Pulcinella trägt eine schwarze Halbmaske und ein Gewand mit Pompons.

Der Harlekin korrespondiert nicht mehr mit der ursprünglichen Figur, die ein Bauernhemd und lange Hosen trug, die aus grobem Stoff gearbeitet und mit bunten Flickern besetzt waren, und

⁴³⁴ Ausstellungskatalog Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941. Hg. Fabio Benzi. Galleria Arco Farnese Rom, 12. Mai bis 30. Juni 1992. Rom : 1992. S.30. Vgl. Severinis Theorien in *Du cubisme au classicisme – Esthétique du compas et du nombre*, das 1921 publiziert wurde.

⁴³⁵ Ausstellungskatalog *Pulcinella - Maschera del mondo*. Neapel : 1990. S.435.

⁴³⁶ Münz : 1998. S.60-66. Weihe : 2004. S.223.

⁴³⁷ Ebd. S.221. Münz : 1998. S.60ff.

dessen Kopf eine Mütze mit einem Hasenschwanz zierte, die seine Hasenfüßigkeit symbolisieren sollte.⁴³⁸ Vielmehr wird der Harlekin im stilisierten Gewand mit gelb-blauem Rhombenmuster gezeigt. Dies verweist darauf, dass die Figur des Harlekins durch Martinelli und seine Nachfolger an den städtischen Geschmack der aristokratischen Kreise, die dem Hof nahe standen, angepasst wurde. Auf diese Weise entfernte sich der Harlekin immer mehr von seiner ursprünglichen Gestalt und behielt weder Kostüm noch Gesichtsmaske bei. Aus dem derben Hemd mit Hose wurde ein enganliegendes Gewand mit blauen, grünen und roten Rhombenmustern.⁴³⁹ Nichtsdestoweniger erweist sich das Kostüm als primäres Rollenmerkmal, zumal die Halbmaske von der Ursprünglichen abweicht. Sie ist nicht mehr mit der Bühnenfigur identisch.

Die Bezeichnung *MASCHERE* im Titel bezieht sich folglich auf die beiden maskierten Figuren, die trotz Abweichungen von den ursprünglichen Rollenmasken als solche verstanden werden. Im Sinne von Rollenmaske sind auch die Matrosen zu verstehen, die durch die Kleidung ihrer Berufs-Rollenmaske zugewiesen werden, wobei jedoch ihr ausgelassenes Verhalten weniger auf den Beruf als auf ihre Freizeit verweist.

Severini gibt in beiden Bildern stilisierte Pulcinellen und Harlekine wieder, in denen die Halbmasken mit dem Kostüm auf die Rollenmaske der *Commedia dell'Arte* verweisen, diese jedoch nicht in allen Details zitieren. Des Weiteren unterziehen sich die Figuren in ihrer Gestaltung einer Stilisierung, die darauf abzielt, Idealmaße hinsichtlich der Kleidung und des Raums zu schaffen.⁴⁴⁰

Im Gegensatz dazu erscheinen in *Maschere e rovine* (1929, Abb.51a) kleine buckelige Pulcinellen mit übergroßen Händen mit Akrobaten vor einer antiken Kulisse bestehend aus Tempelresten mit Säulen und einigen Grundmauern. Ein Pulcinella sitzt auf einer einzelnen Säule, spielt Gitarre und schaut dem Treiben zu. Die anderen Pulcinellen scheinen Zuschauer zu sein, der vordere zeigt mit den Händen auf die Frau, die auf dem Ball balanciert, der andere neben ihm klatscht und die hinteren machen Gesten, die auf jemanden außerhalb des Bildes verweisen. Sie werden, im Gegensatz zu den stilisierten Pulcinellen zuvor, als typische Rollenmasken der *Commedia dell'Arte* charakterisiert.⁴⁴¹

Während in den zuvor besprochenen Bildern Ausgelassensein mit Wein und Musik in Zusammenhang gebracht wurde, erscheint es bei diesem Beispiel in Kombination von Musik und Akrobatik. Wird abschließend berücksichtigt, dass sich Severini in seinen Stillleben auf den Dionysos-Kult bezogen hat, erfolgt durch die Bezüge zur *Commedia dell'Arte* eine historische

⁴³⁸ Jockel : 1983. S.19.

⁴³⁹ Ebd. S.19.

⁴⁴⁰ Ausstellungskatalog Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati. Lo Studio Porro Arte Moderna e Contemporanea Vicenza, 5. Juni bis 24. Juli 1999. Mailand : 1999. S.86-87.

⁴⁴¹ Esrig, David. *Commedia dell'Arte. Ein Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen : 1985. S.74-84.

Einbettung seiner Bilder. Aus dem Dionysos-Kult entwickelte sich nämlich das antike Theater, und die Figuren der Atellane gelten als Vorläufer der Commedia dell'Arte. Auf diese Weise schafft er eine historische Einbettung, die von den antiken Gesichtsmasken der Stilleben über den Verweis auf den Dionysos-Kult bis hin zu den Figuren der Commedia dell'Arte reicht.

5. Heinrich Campendonk

5.1 Harlekin und Pierrot

Im Werk von Heinrich Campendonk erscheinen Gesichtsmasken in Zusammenhang mit dem Karneval oder den Figuren der Commedia dell'Arte, jedoch nicht in Form von vollen Gesichtsmasken. Er verwendet stilisierte rote Halbmasken wie im Bild *Harlekin* von 1923 (Abb.52). Der Harlekin sitzt an einem Tisch. Er trägt ein blau – rot gemustertes Kostüm mit einer weißen Halskrause und einer grünen Kappe auf dem Kopf. Auf dem Schoß hält er eine Gitarre, die er mit seiner rechten Hand festhält, während er in der anderen Hand eine rote Halbmaske hält. Seine Rollenmaske wird in erster Linie durch das Gewand aufgezeigt, da die rote Gesichtsmaske nicht auf die ursprüngliche des Harlekins verweist.

Vor ihm auf dem Tisch steht eine Schale mit Früchten. Im Hintergrund des Bildes sind drei hängende Puppen dargestellt, von denen die erste (eine weibliche Puppe) mit einer roten Halbmaske dargestellt ist, während die hinter ihr hängenden männlichen Puppen teilweise durch sie verdeckt und unmaskiert sind. Auffällig ist die Einteilung in einzelne farbige Flächen des Gewandes, Gesichts und der Hände des Harlekins sowie des Tisches, der Tischdecke, der Schale und des Fußbodens sowie der im Hintergrund hängenden Puppen.

Im Vergleich zu den bisher diskutierten Bildern, wird die Halbmaske des Harlekins nicht getragen, sondern in der Hand gehalten. Damit wird das Gesicht nicht verdeckt und die Halbmaske erscheint als Requisit, das nicht mehr an die Gesichtsmasken der Commedia dell'Arte erinnert, folglich nicht mehr mit der Bühnenfigur identisch ist. Eine solche Gesichtsmaske trägt die aufgehängte Puppe im Hintergrund, was als Verweis darauf gedeutet werden kann, dass der Harlekin ebenfalls als Puppe oder Marionette aufzufassen ist. Hinzu kommt, dass die Kleidung die entindividualisierende Funktion der Gesichtsmaske übernimmt. Das Gesicht erweist sich nicht als individuelles, sondern vielmehr als ein stilisiertes, das der Farbe und der Form untergeordnet wird.

Eine ähnliche Bildgestaltung ist für das Bild *Pierrot mit Sonnenblume* von 1925 (Abb.52a) festzuhalten, das ebenfalls in verschiedene farbige Flächen unterteilt ist. Der sitzende Pierrot ist weiter in den Vordergrund gerückt. Vor ihm steht eine Vase mit einer Sonnenblume, der Hintergrund hingegen ist nicht eindeutig definierbar.

Beide Figuren in den Bildern *Harlekin* und *Pierrot mit Sonnenblume* halten eine rote Halbmaske in der Hand, sitzen an einem Tisch und sind mit anderen Gegenständen dargestellt. Vor allem die formale Gestaltung des Harlekins und Pierrots ist sehr ähnlich, so dass die Identität der Figuren Pierrot und Harlekin nicht mehr gesichert ist. Mit der Bezeichnung HARLEKIN beziehungsweise PIERROT wird der Typus der Commedia dell'Arte zwar im Titel zitiert, bleibt jedoch auf die Figuren übertragen austauschbar.⁴⁴² Die im Titel benannte Figur wird nicht mit ihren signifikanten Merkmalen präsentiert, die sie als Rollenmaske charakterisieren. Sie erscheint lediglich als reine Kunstfigur, die von der ursprünglichen Rollenmaske abweicht.⁴⁴³

Obwohl die Gesichtsmasken in beiden Beispielen nicht getragen werden, erscheint der Maskierte nicht als jemand, der verkleidet ist. Das Gesicht ist in beiden Bildern ähnlich gestaltet, so dass formale Gestaltungskriterien, wie eine stilisierte und abstrakte Darstellung des Gesichts und des Körpers, Individualität ausschließen. Daher steht die Formauflösung des Körpers im Vordergrund, folglich der Stil des Künstlers, der wichtiger ist, als die physiognomischen Besonderheiten des Gegenübers.⁴⁴⁴

6. Max Beckmann

6.1 *Fastnacht* - Anonymisierung als Mittel der Annäherung

Bei Max Beckmann erscheinen Gesichtsmasken vor allem in seinen Selbstbildnissen oder in Zusammenhang mit der Fastnacht. Selbstdarstellungen des Künstlers in der Rolle des Clowns, Pierrots oder Harlekins sind in der Malerei der 20er-Jahre ein verbreitetes Thema bei vielen Künstlern. Darin zeigt sich die Wesensverwandtschaft von Künstler und Narr, als Symptom der Selbstentfremdung und als Mittel, um die Welt durch die Distanz des Rollenspiels zu kommentieren. Die Verbindung von Karneval, Zirkus und Jahrmarkt dient vor allem bei Beckmann als Folie für die Darstellung des modernen Geschlechterkonflikts.⁴⁴⁵

⁴⁴² Dering: 1996. S.57.

⁴⁴³ Ebd. S.57.

⁴⁴⁴ Borrmann: 1994. S.196.

⁴⁴⁵ Ausstellungskatalog Max Beckmann. Pierette und Clown, 1925. Kunsthalle Mannheim, 8. November 1980 bis 11. Januar 1981. Mannheim: 1981. S.47.

Moderner Geschlechterkonflikt manifestiert sich im Bild *Fastnacht* (1920, Abb.53). Eine Frau und ein Mann erscheinen in den Rollenmasken des Harlekins und der Pierrette. Der Mann wird als Harlekin durch sein geflecktes Kostüm erkennbar, die Frau wird als Pierrette durch die Pompons auf dem Kostüm gekennzeichnet. Beide tragen eine schwarze Halbmaske, die nicht mehr an die der Commedia dell'Arte erinnert.

Der Harlekin und der verträumte Pierrot gelten schon seit der Commedia dell'Arte als Gegensätze, als extrovertierter und introvertierter Typus.⁴⁴⁶ Bei Beckmanns *Fastnacht* geht es um die Beziehung des Paares, das in der Rollenmaske des Harlekin und der Pierrette erscheint. Durch ihre Verkleidung können sich beide annähern, als ob sie sich nicht kennen würden, jedoch schon ein Paar sind. Der Künstler versteht die Maskerade als Mittel für den Wandel im Verhältnis von Frau und Mann. Die Verkleidung anonymisiert die beiden und ruft eine Variation des Alltags hervor. Auf diese Weise wird die Kommunikation wieder ermöglicht und eine Grenze in der Beziehung überschritten.⁴⁴⁷ Es geht nicht um das Entlarven von bestimmten negativen menschlichen Eigenschaften wie bei James Ensor, sondern um einen Rollenwechsel durch äußere Maskierung, der sie von ihren alltäglichen Zwängen und Rollen befreit. Nicht nur das, es werden neue Formen der Kommunikation oder Rollenexperimente möglich.⁴⁴⁸

Da der vollzogene Rollenwechsel im Vordergrund steht, ist es nicht notwendig, die Figuren der Commedia dell'Arte detailgetreu in Gesichtsmaske und Kostüm zu zitieren, da bestimmte Kennzeichen ausreichend sind. Daher dienen die Halbmasken zwar zur Anonymisierung des Gesichts, jedoch nehmen sie eine untergeordnete Stellung ein, da primär über die Kostüme auf die Rollenmasken der Commedia dell'Arte verwiesen wird.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied liegt auch darin, dass es bei Beckmann nicht um die Rollenmaske an sich geht, sondern um den Menschen, der sich darunter verbirgt. Verkleidung fungiert als Mittel zum Zweck. Während Karnevalsmaskierungen oftmals mit ephemeren Lebensfreuden im negativen Sinne assoziiert werden, erfährt die Maskierung hier eine positive Umwertung. Gleichzeitig bleibt sie aber auf ihre verkleidende Funktion limitiert, denn in der Commedia dell'Arte hingegen wurde die Rollenmaske mit bestimmten Verhaltensmustern verküpft. Beckmann löst folglich die Maskierung aus ihrem eigentlichen Kontext.

Der Künstler geht aber in der Verwendung der Gesichtsmasken sogar noch einen Schritt weiter. Während in der Commedia dell'Arte die Liebenden keine Gesichtsmasken tragen, wo die Liebe Hüllenlosigkeit verlangt und daher auch verwundbar ist, sind im Bild die Liebenden

⁴⁴⁶ Ausstellungskatalog Unter der Maske des Narren. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 3. Mai bis 21. Juni 1981. Heidelberger Kunstverein, 19. Juli bis 13. September 1981. Stuttgart : 1981. S.42.

⁴⁴⁷ Ebd. S.42ff.

⁴⁴⁸ Mezger : 2000. S.130.

maskiert.⁴⁴⁹ Auf diese Weise erfährt die Maskierung eine schützende Funktion für die Träger, so dass er lernen kann, aus sich herauszugehen und möglicherweise ein Lerneffekt stattfindet und der Maskierte später keine Maskierung mehr benötigt. Daher kommt der Maske auch eine befreiende Wirkung zu.

7. John Arden

John Arden setzte sich schon in jungen Jahren mit englischer Literatur und der Geschichte des Dramas auseinander, so dass er sich bereits sehr früh mit den Ursprüngen und Wandlungen des Volkstheaters sowie dessen theatralischer Mittel auskannte. Zu seinen gestalterischen Merkmalen zählen unter anderem Gags, Songs, Publikumsansprachen und Pantomimen, die dem Zuschauer Widersprüche in den Verhältnissen, Personen und Ereignissen aufzeigen sollen.⁴⁵⁰ Durch das Aufgreifen traditioneller Theaterformen, wie die antike Komödie, Volksballaden, Morality Plays der englischen Pantomime und damit verwandter Kunstformen, schuf er eine Theaterform, die eine kritische Haltung des Publikums hinsichtlich der Lösung wichtiger gesellschaftlicher Probleme der Gegenwart hervorrufen sollte⁴⁵¹ wie im Stück *The Happy Haven* (1960), das in einem Altenheim spielt. Der Doktor, der die alten Leute medizinisch betreut, benutzt sie jedoch für sein Experiment.⁴⁵² Arden möchte mit alten Komödienmitteln eine Farce schaffen, die als moderne Parallele zu Doktor Faustus und Jonsons Alchimisten erachtet wird. Inspiriert wurde er dazu in einem Gespräch über *the Comic Mask and the nature of character in Comedy of Humours*.⁴⁵³

Jedoch wurde kein Stück im geplanten naturalistischen Sinn geschrieben, sondern ein stilisiertes Maskenspiel nach dem Vorbild der Commedia dell'Arte und der Elisabethaner.⁴⁵⁴ Hervorzuheben sind Halbmasken nach der Commedia dell'Arte, die Arden in seinem Vorwort zum Stück beschreibt. Inwieweit sich Bezüge zur Commedia dell'Arte und dessen Figurenrepertoire herstellen lassen und welche Bedeutung der Maske zukommt, zeigen die folgenden Ausführungen.

⁴⁴⁹ Weihe : 2004. S.224ff. Harris Smith : 1984. S.25.

⁴⁵⁰ Klotz, Günther. Britische Dramatiker der Gegenwart. Berlin : 1982. S.79ff. Hahnloser-Ingold, Margrit. Das englische Theater und Bert Brecht. Die Dramen von W. H. Auden, John Osborne, John Arden in ihrer Beziehung zum epischen Theater von Bert Brecht und den gemeinsamen elisabethanischen Quellen. Bern : 1970. S.200ff.

⁴⁵¹ Ebd. S.80.

⁴⁵² Zu Ardens publizierten Theaterstücken gehören *The Waters of Babylon* (1964), *Live Like Pigs* (1964), *Serjeant Musgrave's Dance* (1959), *The Happy Haven* (1960), *The Workhouse Donkey* (1964), *Armstrong's Last Goodnight* (1965) und *Iranhand* (1965). Hahnloser-Ingold : 1970. S.276.

⁴⁵³ Hahnloser-Ingold verweist darauf, dass Jonsons Alchemist beabsichtigt seine Patienten in Kinder zu verwandeln. Ebd. S.200.

7.1 *The Happy Haven*

Die Handlung des Stücks *The Happy Haven* (1960) spielt im Altersheim Happy Haven, dessen einzelne Szenen sich nicht in bestimmten Räumen ereignen.

In den einführenden Worten zum Stück wird beschrieben, dass es als eine formale Präsentation angesehen werden soll, die die Verwendung von Gesichtsmasken vorsieht. Fünf alte Menschen tragen Charaktermasken im Stil der Commedia dell'Arte, die die obere Hälfte des Gesichts bedecken (Abb.54). Der Einzige, der keine Gesichtsmaske trägt, ist der Doktor. Allerdings erhält er am Ende des Stücks eine, die das ganze Gesicht bedeckt und ihn als Kind ausweist. Die Schwestern und Krankenpfleger tragen antiseptische Krankenhausmasken, die Nase und Mund bedecken, allerdings immer nur in den Laborszenen. Die Besucher des Altenheims tragen ebenfalls Halbmasken, die denen der alten Leute ähneln, allerdings weniger individuell gestaltet sind.⁴⁵⁵

The play is intended to be given a formalized presentation. This involves the use of masks, which are worn as follows – the Five Old People wear character masks of the commedia dell'arte type, covering the upper part of their faces only. The Doctor does not wear a mask, except at the very end, when his is shown in one that covers his whole face, and represents himself as a child. The Nurses and Orderlies have their mouths and noses covered by hospital antiseptic masks. The Distinguished Visitors wear similar to those of the Old People, but less individualized.⁴⁵⁶

Einen Hund, der ebenfalls im Stück auftaucht, müssen sich die Zuschauer vorstellen. Es handelt sich dabei nicht um eine Illusion, da der Hund zur Handlung gehört und von allen Charakteren der Bühne gesehen wird.

The dog is to be imagined by the audience, but must be understood to be seen by all the characters on the stage – it is not a 'delusion'.⁴⁵⁷

Die Bühnenanweisungen lehnen sich an die Originalproduktion an der Bristol Universität an, wo das Stück auf einer offenen Bühne gezeigt wurde, die dem Elisabethanischen Model folgte. Es öffneten sich zwei Türen in der hinteren Wand der Bühne, in deren Mitte sich eine Schiebewand befand. Sie verschloss die Nische und beinhaltete die Ausstattung für das Labor des Doktors. Darüber befand sich eine kleinere höhere Bühne.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Hahnloser-Ingold : 1970. S.200.

⁴⁵⁵ Arden, John. *The Happy Haven*. In: Arden, John. *Plays/1*. London (u.a.) : 1994. S.329ff.

⁴⁵⁶ Introductory Note in Arden : *The Happy Haven*. S.329.

⁴⁵⁷ Ebd. S.329.

⁴⁵⁸ Arden : *The Happy Haven*. S.329-330.

Zu Beginn des Stücks begrüßt Doktor Copperthwaite die Zuschauer und stellt sein Hospital vor, in dem „Patienten“ gepflegt und medizinisch betreut werden. Diese Leute sind nicht krank, sondern alt. Zu ihnen gehört die neunzigjährige Mrs. Phineus, die seit 20 Jahren verwitwet ist, Geburtstag hat und einen Kuchen von der Schwester bekommt, der auf die Leute verteilt wird. Währenddessen stellt der Doktor die anderen, also Mr. Golightly, der 75 Jahre alt ist, Mrs. Letouzel mit 70 Jahren, Mr. Hardrader, der 88 Jahre alt ist und Mr. Crape mit 79 Jahren, vor.⁴⁵⁹ Des Weiteren zeigt er dem Publikum sein Labor und beschreibt den Tagesablauf der alten Leute.

Die Hauptaufgabe sieht er in seiner Erforschung eines verjüngenden Elixiers. Er schlägt dem Publikum auch vor, dass sie ihn „Doktor Faustus“ der gegenwärtigen Generation nennen können, mit dem Unterschied, dass er seine Seele nicht an den Teufel verkauft hätte. Das, was er erzeugen möchte, ist das Elixier der Jugend. Allerdings hat er es noch nicht gefunden, ist aber kurz davor. Die fünf alten Leute des Altenheims dienen ihm als Rohmaterial für seine Forschung, was sie wiederum nicht wissen. Wenn er erfolgreich mit seinem Elixier sein sollte, werden diese alten Menschen nicht mehr alt sein, sondern wieder jung (wie neugeboren).⁴⁶⁰

Als der Doktor an seinem neuen Elixier arbeitet, stört ihn Mr. Crape, was zur Folge hat, dass seine Mischung für das Elixier scheinbar zerstört wird. Damit bricht er seinen Versuch ab, vertagt ihn auf den nächsten Morgen und widmet sich mürrisch Mr. Crape. In diesem Gespräch erfährt der Zuschauer/Leser, dass jeder der fünf älteren Menschen seine Eigenheiten hat. Mr. Crape erzählt dem Doktor, dass Mr. Hardraders Bullterrier nervt und Mrs. Phineus manchmal zu den Vorräten geht und sich einen Topf mit Marmelade unter ihr Bett stellt. Aber das ist nicht das, was Mr. Crape eigentlich dem Doktor erzählen möchte, sondern dass Mrs. Letouzel herausfinden möchte, was der Doktor in seinem Labor tut.⁴⁶¹ Jedoch hat der Doktor keine Zeit für Mr. Crape und schickt ihn fort, bemerkt aber nicht, dass er aus seinem Notizblock ein Blatt verloren hat, das Mr. Crape einsteckt, der damit zunächst nichts anfangen kann.

Die folgenden Szenen zeigen die alten Leute in Gesprächen, in denen sie mehr aneinander vorbeireden als diskutieren. Sie verhalten sich zum Teil wie kleine Kinder, die sich gegenseitig in ihrem egoistischen Verhalten demaskieren. Außerdem bringen Mr. Crape und Mrs. Letouzel in Erfahrung, dass der Doktor ein Elixier zum Verjüngen schaffen möchte. Was sie ärgert ist, dass er die Experimente durchführt, ohne sie zu fragen.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Arden : The Happy Haven. S.332-336.

⁴⁶⁰ Ebd. S.337-338.

⁴⁶¹ Ebd. S.338-342.

⁴⁶² Ebd. S.342-366.

Im zweiten Akt befindet sich der Doktor erneut in seinem Labor mit den Pflegern. Dort stellt er fest, dass das Experiment, das Mr. Crape unterbrochen hat, doch geglückt ist. Er lässt alle Alten rufen, die auf die höhere Bühne kommen, damit einer nach dem anderen untersucht werden kann.⁴⁶³ An dieser Stelle wird deutlich, dass die Untersuchungen und die verordnete Diät nur dazu dienen, die Alten für das Experiment in Form zu halten.

Der dritte Akt zeigt die alten Leute, die sich unter anderem auch über Mr. Copperthwaite und das Elixier unterhalten. Mrs. Phineus mischt sich in das Gespräch und sagt, dass sie gerne ein Baby hätte, obwohl es viel schreit und viel Mühe macht. Sie wollte immer eins haben, leider hätte sie ihres in der Schwangerschaft verloren. Allerdings hat sie die Kindersachen in einer Schachtel aufgehoben. (Damit wird auf das Ende des Stücks verwiesen, wo sich das Intrigenspiel umkehrt und der Doktor schließlich derjenige ist, der das Verjüngungselixier ungewollt bekommt.)

Mr. Crape fährt fort, dass sie herausfinden müssen, wann das Elixier fertig ist, und daher das Labor bespitzeln müssten. Damit wird der Plan der alten Leute angedeutet, die dem Doktor das zufügen wollen, was er eigentlich mit ihnen vor hat.

In der zweiten Szene erscheint Mr. Golightly im Pyjama auf der Bühne mit Mrs. Letouzel. Sie versuchen, mit Mr. Hardrader und Mr. Crape in das Labor des Doktors zu kommen, um an das Elixier zu gelangen, der in der Zwischenzeit weiter daran arbeitet. Als das Elixier schließlich fertig ist, lädt er die Schwestern und Pfleger zu einer Zigarette ein. An dieser Stelle entfernen die Pfleger ihre antiseptischen Gesichtsmasken und rauchen. Dann setzen sie diese wieder auf und fahren mit ihrer Arbeit fort.⁴⁶⁴

Der Doktor braucht einen Beweis, einen Test für sein Elixier, bevor er es an seinen Patienten erproben kann. Daraufhin bringt die Schwester einen Korb. Darin liegt Mr. Hardraders Hund und bellt. Anschließend wird das Elixier in ein Würstchen gespritzt und an den Hund verfüttert. Er bellt und nach einer Weile wird das Gebell immer schriller, da er zum Welpen geworden ist. Nachdem nun das Experiment geglückt ist, wird das Elixier gut verstaut. Während des Experiments hatten sich die Alten versteckt, die nun wissen, was passiert ist, und es schaffen, das Teströhrchen mit dem Elixier an sich zu bringen.

Die dritte und letzte Szene des dritten Akts spielt am nächsten Morgen. Doktor Copperthwaite erwartet Besuch von Sir Frederick Hapgood, einem Autohersteller, von einer Frau vom Gesundheitsministerium und dem Bürgermeister mit seiner Frau. Sie gehören zum Komitee des Hospitals und zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie sehr reich und einflussreich sind. Daher muss der Doktor diese Leute mit seiner Forschung durch sein Experiment beeindrucken.

⁴⁶³ Arden: The Happy Haven. S.383.

Geplant ist, dass alle zunächst mit den alten Leuten Kaffee trinken und dann Mrs. Phineus als Erste und Älteste das Elixier erhalten soll.⁴⁶⁵

Während die Besucher ankommen, sitzen die Alten beisammen. Mr. Golightly kommt mit dem Teströhrchen hinzu, das er dem Doktor im Labor entwendet hat. Nun beginnen sie, ihren Plan umzusetzen. Mr. Hardrader bekommt die Probe des Elixiers (zumal sein Hund es so gewollt hätte, quasi als Rache für das, was der Doktor dem Hund angetan hat⁴⁶⁶) und Mr. Crape sorgt dafür, dass sie nicht von den Schwestern und Pflegern gestört werden und verschließt alles.

Der Doktor betritt mit den Besuchern den Raum und sucht Mrs. Phineus, die nicht anwesend ist. Als Mrs. Letouzel los geht und sie holt, stellt der Doktor die restlichen alten Leute vor. Unbemerkt geben sie etwas von dem Elixier in eine Tasse Kaffee, die sie dem Doktor anbieten. Dieser mag wiederum weder Kaffee noch Tee trinken. In dieser Situation kommt Mrs. Letouzel mit Mrs. Phineus in den Raum. Damit der Doktor doch schließlich den Kaffee trinkt, lässt sich Mrs. Phineus die Tasse Kaffee mit dem Elixier geben und bittet den Doktor zu probieren, ob es auch nicht zu heiß sei.

Schließlich bittet sie ihn darum, die Tasse aus zu trinken, da er sie doch immer wegen ihrer Nierenprobleme warne. Der Doktor trinkt den Kaffee und verlässt kurz den Raum. Als er wieder kommt, sieht er, dass die alten Leute ihre Köpfe zusammengesteckt haben, die befürchten, dass das Elixier nicht wirkt.⁴⁶⁷ Schließlich müssen sie handeln. Mr. Hardrader nimmt den Arm des Doktors und hält ihn fest, während Mrs. Letouzel eine Spritze mit dem Rest des Elixiers aus dem Teströhrchen füllt. Die Besucher schauen erstaunt zu. Dann spritzen die Alten Doktor Copperthwaite das Elixier und bringen ihn hinaus.

Kurze Zeit später kommen Mrs. Letouzel und Mr. Hardrader mit dem Doktor in deren Mitte wieder in den Raum, der nun Kinderkleidung trägt, einen Lutscher erhält und die Gesichtsmaske eines Kindes trägt. Mrs. Phineus holt das Kind auf ihren Schoß und singt ihm ein Lied. Die Besucher geraten in Panik und schreien verzweifelt um Hilfe. Daraufhin öffnet Mrs. Phineus ihnen die Türe und lässt sie gehen.⁴⁶⁸ Am Ende des Stücks warnen die alten Leute das Publikum und empfehlen ihm, etwas Sinnvolles im Alter zu tun.

All old people (formally): Everybody, listen! Take warning from us. Be cheerful in your old age. Find some useful hobby. Fretwork. Rugmaking. Basketry. Make yourselves needed. Remember: a busy pair of hands are worth ten thousand times the Crown of the Queen. Go home, and remember: your lives too, will have their termination.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Arden : The Happy Haven. S.410.

⁴⁶⁵ Ebd. S.412-413.

⁴⁶⁶ Für Mr. Hardrader ist sein Hund gestorben, da der Welpe nicht mehr dem Hund entspricht, den er zuvor besaß.

⁴⁶⁷ Arden : The Happy Haven. S.413ff.

⁴⁶⁸ Ebd. S.413-423.

⁴⁶⁹ Ebd. S. 423.

Zum Schluss kehrt sich die Situation um und die älteste Bewohnerin fährt den Doktor als Kind im Rollstuhl aus dem Zimmer hinaus.⁴⁷⁰

7.2 Das Intrigenspiel

Zu Beginn des Stücks fällt dem Zuschauer auf, dass Doktor Copperthwaite als eine Art Spielleiter erscheint, der in Ort, Zeit und Personen sowie Umstände einführt. Die Szenen, in denen er in seinem Labor arbeitet, erscheinen einerseits als eine überspitzte und vereinfachte Vorführung seines Forschens, andererseits aber als eine Parodie darauf.⁴⁷¹ Er stellt sich als Autoritätsperson dar, der die Pfleger und Alten dirigiert, die ihm anfangs ausgeliefert erscheinen und wie marionettenhafte Wesen wirken, was sich jedoch im Laufe der Handlung ändert. Diese Konzeption erinnert an das *Theatrum Mundi*, allerdings tritt der Doktor an die Stelle des göttlichen Spielleiters.⁴⁷²

Besonders die Alten erweisen sich in ihrer Welt als schrullige, mit Schwächen und Neigungen behaftete, alte egoistische Leute, die ihre Ticks haben.⁴⁷³ Entsprechend präsentiert sich Mr. Crape als Intrigant, der sich bei Doktor Copperthwaite über die anderen beschwert. Mrs. Letouzel ist eine geldgierige Frau, die es auf das Geld von Mrs. Phineus abgesehen hat und den Doktor ausspionieren möchte. Mr. Golightly ist ganz besessen von seinem Dartspiel und Mr. Hardrader besitzt einen Bullterrier, der alle nervt, da er nicht immer gehorcht.⁴⁷⁴ Mrs. Phineus lässt sich gerne umsorgen, sitzt meistens im Rollstuhl und erhebt sich nur einmal am Tag daraus. Umso lustiger wirkt die alte Dame, als sie Mr. Golightly zum Himmel- und Höllespiel auffordert, Hüpfkästchen mit Kreide auf den Boden malt und die beiden wie zwei Kinder springen und sich schließlich streiten, wer nun gewonnen hat. Die Egozentrik dieser Frau wird in ihrer Rede sehr eindrücklich, in der sie einige dieser Aspekte mit den Worten *I am only strong enough to take, not to give, I want to play and win every game* oder mit *I want to talk but not to walk* beschreibt.⁴⁷⁵ Sie macht deutlich, dass sie umsorgt werden möchte und keine Gegenleistung dafür erbringen kann, da sie zu schwach ist. Diese sogenannte Schwäche erscheint dem Zuschauer/Leser allerdings als vorgetäuscht, da sie anscheinend problemlos mit Mr. Golightly auf den aufgemalten Hüpfkästchen springen kann.

⁴⁷⁰ Arden : *The Happy Haven*. S.423.

⁴⁷¹ Hahnloser-Ingold : 1970. S.201.

⁴⁷² Ebd. S.201.

⁴⁷³ Ebd. S.200ff.

⁴⁷⁴ Arden : *The Happy Haven*. S.340, S.345, S.351ff.

⁴⁷⁵ Hahnloser-Ingold : 1970. S.202ff.

Alle alten Leute, die mit bestimmten Ticks behaftet sind, tragen Gesichtsmasken, die im Vorwort als Charaktermasken im Stil der Commedia dell'Arte (Abb.55) beschrieben werden.

The five old people wear character masks of the commedia dell'arte type, covering the upper part of their faces only.⁴⁷⁶

Mit CHARAKTERMASKE⁴⁷⁷ meint Arden, dass die einzelnen Gesichtsmasken in ihrer Gestaltung einen bestimmten Typus (Charakter-Typus) aufzeigen, für den bestimmte Verhaltensweisen kennzeichnend sind, ähnlich wie bei den komischen maskierten Figuren der Commedia dell'Arte.⁴⁷⁸ Im Gegensatz zur Commedia dell'Arte ist bei Arden die Bühnenfigur allerdings nicht mit der Gesichtsmaske identisch. Da er nicht die Halbmasken der Commedia-Figuren fordert, zitiert er auch nicht deren Rollenmasken.⁴⁷⁹ Dies lässt darauf schließen, dass dem Einsatz von Halbmasken im Stück eine andere Funktion zukommt.

Von Ardens Halbmasken geht eine komische Wirkung aus, da die Alten von jungen Schauspielern gespielt werden, zumal das Stück als Komödie konzipiert worden ist. Würden alte Menschen die Rollen der Alten spielen, wäre die Distanz des Alters des Schauspielers zu seiner Rolle zu gering.⁴⁸⁰ Es entsteht folglich ein Kontrast in der Figur. Bei den komischen Figuren der Commedia dell'Arte hingegen bilden die künstliche und die natürliche Hälfte des Gesichts eine Einheit. Darin verbinden sich Schauspieler und Kunstfigur.⁴⁸¹ Arden hingegen will keine einheitliche Figur präsentieren, sondern ihre Eigentümlichkeiten vorführen. Auf diese Weise wird durch das Äußere, durch die Verbindung von alt und jung in einer Figur, ein Bruch aufgezeigt. Damit erweist sich der Gebrauch von Halbmasken im Stück im Vergleich zur Commedia dell'Arte als differenzierter. Der verfremdende Charakter der Halbmasken ist bei Arden deutlich stärker, da diejenigen eine Halbmaske tragen, die Sympathien beim Zuschauer hervorrufen könnten. Zum Doktor dagegen hat das Publikum ausreichend Distanz.⁴⁸² Während er bis zum Ende als geschäftiger Arzt erscheint, der durch den weißen Kittel gekennzeichnet wird, charakterisiert ihn am Ende des Stücks eine volle Gesichtsmaske als Kind, da er durch das Elixier verjüngt wurde. Sie fungiert daher als Kunstgriff auf der Bühne, da sie zum Rollenwechsel benötigt wird.

⁴⁷⁶ Arden: *The Happy Haven*. S.329.

⁴⁷⁷ Bezüglich der Charaktermaske vgl. die Ausführungen bei Weihe: 2004. S.310ff. Borrmann: 1994. S.28-29.

⁴⁷⁸ Weihe: 2004. S.238. Heute bezieht sich der moderne Begriff CHARAKTER auf ein Individuum. Er bezeichnet die Summe der beständigen psychischen Eigenschaften, Anlagen und Merkmale, die die individuelle Besonderheit eines Menschen ausmachen. Entsprechend bezieht sich der Begriff auf die Eigenarten eines Menschen, nicht auf einen Typus.

⁴⁷⁹ Eiser mann: 1991. S.103ff. Er sieht insbesondere Nachnamen als Merkmal an. Zu den äußeren Kennzeichen gehören außer Name noch Kleidung, Beschäftigungsart (Beruf), Vermeidung und zugeschriebene Rollenattribute.

⁴⁸⁰ Weihe: 2004. S.329.

⁴⁸¹ Ebd. S.221.

⁴⁸² Hahnloser-Ingold: 1970. S.205.

Die Verwendung von Gesichtsmasken erfolgt bei Arden im Sinne von Brechts Verfremdungseffekt. Dies bedeutet, dass das Maskenspiel zu einem Mittel wird, um die nötige Distanz zum Geschehen zu wahren und zur Erkenntnis von Ziel und Sinn des Stücks verhelfen soll.⁴⁸³ Sie unterstreichen die jeweils exzentrische Art des jeweiligen Charakters und schaffen eine Distanz zur dargestellten Figur. Der Zuschauer kann sich nicht mit dem Darsteller identifizieren, so dass weder sentimentales Gefühl noch Mitleid für die Alten aufkommen kann.⁴⁸⁴ Auf diese Weise werden die einzelnen Schicksale weniger gewichtet, sondern vielmehr wird das Geschehen in den Vordergrund gerückt, das in der Übersteigerung ein grausames menschliches Handeln aufzeigt.⁴⁸⁵

Es geht im Stück *The Happy Haven* nicht darum, die Absichten des Doktors anzuklagen noch Mitleid für die armen alten Leute zu erwecken, die ihrerseits sehr auf die eigenen Vorteile bedacht sind und sich schließlich die geplanten Absichten des Doktors umkehren. Arden beabsichtigt die egozentrischen Eigenschaften von Menschen in ihrem Handeln sowie die Konflikte, die aus diesem Streben resultieren, nicht nur aufzuzeigen, sondern dem Zuschauer vorzuführen. In diesem Sinn ist die moralische Aussage der Alten am Ende des Stücks, zu verstehen, die sich an die Zuschauer richtet und sie ermahnt, ihre Warnung, im Alter etwas Sinnvolles zu tun, ernst zu nehmen.⁴⁸⁶ Die Sozialkritik richtet sich daher nicht nur gegen die geplanten Machenschaften des Arztes und gegen die schrulligen Eigenschaften älterer Menschen, sondern auch gegen die Art und Weise, wie alte Menschen in Altersheimen behandelt werden.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Harris Smith : 1984, S.26. Hahnloser-Ingold : 1970. S. 207.

⁴⁸⁴ Hahnloser-Ingold : 1970. S.202. Nach Brecht sollte sich der Schauspieler nicht in seine Rolle einfühlen und der Zuschauer ermüdet werden. Um diesen Zweck zu erreichen, fordert er als Mittel der Desillusionierung Gesichtsmasken, Kostüme, Ansprachen an das Publikum, Songs, die das Stück unterbrechen sowie weitere Gestaltungsmittel wie Dialekt, zur Seite sprechen, Filme oder Projektionen. Solche Gestaltungsmittel sind ebenfalls in Ardens Stück zu konstatieren, die sich besonders in der Gesichtsmaskierung, den Publikumsansprachen des Doktors sowie in den Liedern der Alten widerspiegeln. Seegers, Armgard. Komik bei Karl Valentin: die sozialen Missverhältnisse des Kleinbürgers. Köln : 1983. S.16ff.

⁴⁸⁴ Hahnloser-Ingold : 1970. S.205.

⁴⁸⁵ Ebd. S.202.

⁴⁸⁶ Arden : *The Happy Haven*. S.423.

⁴⁸⁷ Harris-Smith : 1984. S.26. Im zeitgenössischen Theater ist *L'age d'or* (Théâtre du Soleil, 1975) anzuführen, das unter der Leitung von Ariane Mnouchkine die Figur des Harlekins in das Stück integrierte. Inhaltlich geht es um die Erlebnisse des algerischen Gastarbeiters Abdallah, die sich im Jahre 2000 abspielten und erzählt werden. Bevor die Handlung beginnt, wird eine Sequenz der *Commedia dell'Arte* gezeigt, die im Neapel um 1720 spielt. In dieser Sequenz erscheint Arlecchino, der nicht nur seine typische Halbmaske trägt, sondern seine ganze Figur an Abdallah weitergibt. Die Bedeutung des Titels der Produktion *L'age d'or* erweist sich als ironische Darstellung der Lebensgeschichte des Protagonisten, beginnend mit seiner Ankunft in Frankreich über seine Ausbeutung bis schließlich zu seinem Tod auf einer Baustelle. Simhandl, Peter (a). Theatergeschichte in einem Band. 2. überarbeitete Auflage. Berlin : 2001. S.445ff.

8. Resümee

In der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden die Halbmasken der Commedia dell'Arte selten zitiert. Sie werden vielmehr zu einfachen Halbmasken reduziert, denen lediglich eine maskierende Funktion zukommt. Damit verliert die Gesichtsmaske ihre Funktion als Rollenmerkmal und kennzeichnet nicht mehr die Bühnenfigur.

Diese Aufgabe übernimmt die Kleidung des Dargestellten, die teilweise auf prägnante Merkmale limitiert worden ist wie zum Beispiel bei Max Beckmann, Heinrich Campendonk oder Pablo Picasso. Bei Picasso sind die Bezüge zu den Commedia-Figuren noch erkennbar und durch die Bezeichnung werden sie als solche ausgewiesen, jedoch tritt ihre Erscheinung als Rollenmaske hinter dem abstrakten und flächigen Darstellungsmodus zurück. Die Zentralperspektive wird zugunsten einer flächigen Gestaltung aufgehoben, die die Bildelemente zu einer Einheit verschmelzen lässt. Bei Campendonk entfernt sich die Darstellung soweit von der ursprünglichen Rollenmaske, dass Harlekin und Pierrot austauschbar werden, deren Identität über die Merkmale Gesichtsmaske und Kleidung nicht mehr gesichert ist. Während bei Campendonk und Picasso malerische Prämissen im Vordergrund stehen, zeigt Beckmann auf, dass durch die Maskierung eines Paares als Pierrette und Harlekin eine Annäherung ermöglicht, um einen Geschlechterkonflikt zu lösen.

Ganz gegensätzlich verhält es sich mit den Darstellungen von Gino Severini, die sich teilweise in der Darstellung der Figuren an die Vorgaben der Gesichtsmaske und Kleidung der Commedia dell'Arte halten, teilweise aber Pierrot und Pulcinella zu austauschbaren Figuren machen. Da er seine Figuren in einem dionysischen Ausgelassensein mit Wein und Gesang präsentiert, kann dies als Verweis auf den Festkult des Dionysos gedeutet werden, dem wiederum Theatermasken entsprungen sind und in Severinis Stillleben mit Wein oder Weintrauben dargestellt werden. Entsprechend zeigt er Zusammenhänge zwischen antikem Maskentheater und der Commedia dell'Arte auf.

In John Ardens Stück *The Happy Haven* können die Halbmasken zwar nicht mit denen der Commedia dell'Arte im Sinne eines Zitats gleichgesetzt werden, jedoch werden die Maskierten als alte Menschen typisiert, die mit schrulligen Eigentümlichkeiten behaftet sind. Im Gegensatz zur bildenden Kunst wird bei Arden Gesellschaftskritik geäußert, die einerseits die schrulligen Alten und andererseits die Umgangsweise mit alten Menschen in Altersheimen kritisiert.

In den besprochenen Beispielen steht die dargestellte Rollenmaske im Vordergrund. Dabei fungiert die Gesichtsmaske nicht mehr unbedingt in erster Linie als primäres Rollenmerkmal, sondern als anonymisierendes Mittel. Die Einordnung in den Kontext der Commedia-

Rollenmasken erfolgt dann über die Kleidung der Dargestellten. Sie werden in die Austauschbarkeit verwiesen, wenn unterschiedliche Rollenmasken mit gemischten Merkmalen ausgestattet werden und sich die Gesichtsmaske nicht mehr als identitätsstiftendes Mittel erweist, obwohl die Figuren namentlich einer bestimmten Rollenmaske zugeordnet werden.

Besonders in der bildenden Kunst wird oftmals auf die Halbmaske der komischen Figuren der *Commedia dell'Arte* verzichtet, die durch Schminke ersetzt wird wie bei Karl Hofers Bild *Drei Masken* (1928) oder *Maskerade* (1922).⁴⁸⁸ Schminkmasken werden aber darüber hinaus auch in anderen Zusammenhängen verwendet, angefangen vom Darstellen eines realistischen Typus im Bereich des Theaters, über Make-up bei Models bis hin zu den bekannten Clown-Schminkmasken verschiedener Artisten oder Komiker. Allerdings muss Make-up nicht immer eine Rollenmaske vordergründig aufzeigen, sondern es kann sie auch karikieren, grotesk erscheinen oder mit dem Kostüm einhergehen lassen. Wie dies im Detail zu verstehen ist, verdeutlichen die sich anschließenden Beispiele.

⁴⁸⁸ Die Abbildung befinden sich im Ausstellungskatalog Karl Hofer (1878-1955). Exemplarische Werke, Sammlung Hartwig Gerner. Bayrische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie Moderner Kunst München, 29. Oktober 1998 bis 10. Januar 1999. Staatliche Museen Schwerin, 14. März bis 16. Mai 1999. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 17. Oktober 1999 bis 16. Januar 2001. Heidelberg : 1998. Ausstellungskatalog Karl Hofer (1878-1955). Akademie der Künste Berlin, 7. November 1965 bis 2. Januar 1966. Kunstmuseum Winterthur, 23. Januar bis 27. Februar 1966. Berlin : 1966.

VII. Schminkmasken

1. Theater und Zirkus

Schminkmasken sind seit der Antike im Theater, später insbesondere für den Clown im Zirkus verwendet worden. Während die Schminkmaske den Clown als bestimmten Typus kennzeichnet und dessen Rollenmaske das Publikum mit einem bestimmten Verhalten gedanklich verbindet, umfasst das Theater verschiedene Arten von Schminkmasken, die von realistischen bis hin zu grotesken rangieren. Realistisch wirkende gehen meistens mit Kleidung einher. Schminke suggeriert dort nicht nur ein bestimmtes Alter, sondern typisiert den Schauspieler in Rasse, Geschlecht, Temperament und Gesundheitszustand.⁴⁸⁹

Daneben gibt es Schminkmasken, die das Gesicht des Darstellers grotesk wirken lassen, sich folglich nicht auf ein realistisches Erscheinungsbild eines Menschen beziehen. In solchen Fällen kann Kleidung als primäres Rollenmerkmal angesehen werden. Als inspirierend erwiesen sich diesbezüglich oftmals asiatische Theaterformen, wie zum Beispiel bei Jean Genet, der durch die japanische, chinesische und balinesische Bühnenkunst beeinflusst wurde. Wie Genet, ist aber auch bei Pierre Albert-Birot⁴⁹⁰, an dessen Theater die Künstlerin Claude Cahun in einigen Stücken mitspielte, eine Affinität für das japanische Theater und dessen Gesichtsmasken nicht zu leugnen. Gerade für historische Stücke ist das Make-up im Kabuki-Theater oftmals sehr extravagant gestaltet. Die dabei verwendeten Farben symbolisieren Aspekte des Charakters. Entsprechend steht Rot für das Gute, also die Tugend, die Leidenschaft und übermenschliche Kräfte, die Farbe Blau hingegen für das Böse wie Angst und Neid.⁴⁹¹

Allerdings sollte man nicht davon ausgehen, dass sich Dramatiker oder Künstler im Rezipieren von Gesichtsmasken auf solche Aspekte bezogen haben, vielmehr wollten Genet und Albert-Birot ein symbolhaftes Bild des Menschen aufzeigen.⁴⁹² Alte Masken- und Theaterformen wurden daher aufgegriffen, um ihrer Auffassung von einem neuen Theater Ausdruck zu verleihen. Dabei war es nicht wichtig die Gesichtsmasken direkt zu zitieren, sondern vielmehr in Anlehnung daran ähnliche zu verwenden, um ihre Themen, abweichend vom bürgerlichen Illusionstheater des 19. Jahrhunderts, im Stück zu transportieren.

⁴⁸⁹ Eschbach: 1979. S.162-165.

⁴⁹⁰ Vgl. das folgende Kapitel und die Ausführungen zu Claude Cahun.

⁴⁹¹ <http://web-japan.org/factsheet/kabuki/costume.html>. Zugriff: 10.04.2006. Corson, Richard. Fashions in Make-up. From Ancient to Modern Times. London: 1972. S.272ff.

⁴⁹² Winter, Scarlett Christiane. Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet. München: 1995. S.140.

Durch die Verwendung von Make-up bleibt die Gesichtsmaske, im Vergleich zu einer starren, beweglich und der Darsteller kann verschiedene Gesichtsausdrücke aufzeigen, die sich allerdings ausschließlich auf die Rollenmaske beziehen. (Man denke zum Beispiel an Marcel Marceau, auch der *Maskenmacher* genannt, der mit seinem geschminkten Gesicht mehrere „Masken“ aufzeigen konnte.) Überdies wird durch die Schminkmaske eine Distanz zum Betrachter aufgebaut, die es erlaubt ein dargebotenes Thema kritischer zu reflektieren, da sich das Publikum nicht mit den Darstellern identifizieren kann. Doch welche Konsequenz ergibt sich für die Rollenmaske, wenn sich das verwendete Make-up nicht auf einen bestimmten Typus bezieht?

Wenn Schminke den Akteur nicht mehr einer bestimmten Rollenmaske zuweist, leitet sich daraus die These ab, dass die Rollenmaske dann grotesk übersteigert wird, wenn sich die Schminkmaske nicht als primäres Kennzeichen der Rolle erweist. Im Gegensatz dazu weisen diejenigen, die als primäres Rollenmerkmal dienen, den Dargestellten nicht nur seiner spezifischen Rollenmaske zu, sondern sind mit der dargestellten Figur identisch, folglich ist die Gesichtsmaskierung mit der Rollenmaske gleichzusetzen. Wie sich dies in den folgenden Beispielen äußert, erörtert die Diskussion beginnend mit den Selbstporträts der Künstlerin Claude Cahun.

2. Claude Cahun

Im Werk von Claude Cahun⁴⁹³ erscheinen häufig Gesichts-, Augen-, Halb- oder Schminkmasken.⁴⁹⁴ Schminkmasken sind vor allem in der Selbstporträtserie aus den 20er-Jahren anzutreffen. Cahun war jedoch nicht nur als Künstlerin tätig, sondern arbeitete einige Zeit am Theater. In diesem Zeitraum entstanden Fotografien, die zu ihrer Selbstporträtserie gehören und direkte Bezüge zu ihren Theater-Rollenmasken aufzeigen.

2.1 Die Theaterrollen von Claude Cahun und ihre Selbstporträts

Das Augenmerk soll auf einen nicht zu unterschätzenden Aspekt in Cahuns Werk gerichtet werden, der bisher von der Forschung beiläufig erwähnt oder als nebensächlich erachtet wurde. Es geht dabei um einige Selbstporträts der Künstlerin, die nicht nur durch ihre Theaterarbeit entstanden sind, sondern sich direkt auf diese beziehen.

Laura Cottingham, Tirza True Latimer oder Francois Leperlier haben zwar auf die Verbindung von Theaterrolle und Selbstporträt verwiesen, jedoch gehen sie auf die Bedeutung dessen nicht weiter ein.⁴⁹⁵ Außerdem führen Catherine Gonnard und Elisabeth Lebovici an, dass das Theater von Pierre Albert-Birot für Claude Cahun von Relevanz war, dem durchaus zuzustimmen ist.⁴⁹⁶ Allerdings wird dort auch nicht weiter ausgeführt, in welcher Hinsicht sich diese Theaterarbeit für die Künstlerin als inspirierend erwies.

⁴⁹³ Mit bürgerlichem Namen heißt sie Lucy Schwob. Der Künstlernamen Claude kann als Männer- und Frauenname verwendet werden. Cahun betrachtete sich als Mensch, der weder weiblich noch männlich war, daher auch der Name Claude, der im Sinne einer Wortmaske verstanden werden kann. Leperlier, François. Der innere Exotismus. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. S.XI. Zweifel, Stefan. Die Wortmasken der Fotografin Claude Cahun. In: Neue Züricher Zeitung. 12.06.2003.

⁴⁹⁴ Teilweise kombiniert sie verschiedene Gesichtsmasken wie im *Selbstporträt* von 1928 (Abb.57). Sie präsentiert sich mit einer puppenhaften Gesichtsmaske und einem Mantel, auf dem wiederum Halbmasken aufgenäht sind.

⁴⁹⁵ Cottingham, Laura. Betrachtungen zu Claude Cahun. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. S.XXIII. Latimer, Tirza True. Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html>. Zugriff: März 2005. S.1-4. Leperlier, François. Claude Cahun. L'écart e la métamorphose. Paris : 1992. S.85-116.

⁴⁹⁶ Gonnard, Catherine und Elisabeth Lebovici. 'How could I say?' In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Hg. María Casanova. Institut Valencià d'Art Modern, 8. November 2001 bis 20. Januar 2002. Valencia : 2001. S.72. Claude Cahun war in ihrer Kindheit in Nantes zudem von Kamevalsmasken der jährlichen Umzüge sehr beeindruckt. Leperlier : 1992. S.93-105. Gonnard/Lebovici : 2001. S.72.

Ein kurzer Blick auf Cahuns unterschiedliche Theatertätigkeiten wird zeigen, dass das Theater für die Künstlerin in mehrfacher Hinsicht bedeutsam war. Einerseits ermöglichten sie es ihr verschiedene Rollen darzustellen, für die wiederum entsprechende Maskierungen maßgeblich waren, andererseits wurde sie aber auch mit neuen Theaterbestrebungen konfrontiert. Beispielhaft anzuführen sind die von Pierre Albert-Birot (*Le Plateau*) vertretenen Ideen, die Parallelen zu den Reformbestrebungen von Edward Gordon Craig und zu Brechts Verfremdungseffekt aufweisen, besonders in der Verwendung von Gesichtsmaskierungen (Bezüge zum asiatischen Theater) und hinsichtlich der Gestaltung des Bühnenraums.⁴⁹⁷

Verschiedene Einträge in Claude Cahuns und Marcel Moores⁴⁹⁸ Adressbuch belegen Kontakte zu diversen Theatereinrichtungen sowie ihre Anstellung beim experimentellen Theater. Sie arbeiteten dort mit Pierre Albert-Birot, Paul Castan, Georgette Leblanc, Georges und Ludmilla Pitoeff, Beatrice „Nadja“ Wanger und Berthe D’Yd zusammen.⁴⁹⁹

Im Zeitraum von 1925 bis 1927 nahmen Cahun und Moore am Leben des Théâtre Esotérique teil, das von Berthe D’Yd und Paul Castan gegründet wurde. Cahun arbeitete mit Moore am Theater und gelegentlich spielte sie auch in dem ein oder anderen Stück mit wie in Sar Péladan’s *Babylone*, *La Prométhéide* und *Oedipe et le Sphinx*. Die Erfahrungen, die beide am Theater machten, müssen sie dazu verleitet haben, über eine ernsthafte Karriere am Theater nachzudenken. Demzufolge sprach Cahun bei Georges und Ludmilla Pitoeff vor, deren Arbeit in Europas Theaterkreisen sehr anerkannt war. Sie blieb auch dort und folgte deren theatralischen Wagnissen.⁵⁰⁰

Gegen Ende der 20er-Jahre gingen Moore und Cahun zu einer Theaterverbindung namens *Le Plateau*, die von Pierre Albert-Birot geleitet wurde, den sie bereits am Théâtre Esotérique kennengelernt hatten. Als Cahun dort tätig war, übernahm sie verschiedene Rollen wie die Elle in *Barbe bleue*, den Monsieur in *Banlieu* und den Satan in *Le Mystère d’Adam* (1929). Während dieser Zeit fotografierte Moore auch Szenen einiger Stücke, in denen Cahun mitspielte.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Latimer, Tirza True. Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html>. Zugriff: März 2005. Nach Craig und Appia sollte die Bühne nicht mehr Abbild eines natürlichen Ortes sein, sondern Sinnbild des dramatischen Geschehens. Entsprechend ersetzten sie das Bühnenbild durch eine selbstständige Bühnenarchitektur. Die Bühne wurde damit als Raum anerkannt. Die Hilfsmittel für die Szenerie wurden auf das Notwendigste beschränkt, plastische Bauelemente wie bewegliche Wände oder transparente Vorhänge gliederten den Raum. Scheper, Dirk. Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin : 1988. S.14ff.

⁴⁹⁸ Marcel Moore war das Pseudonym für Suzanne Malherbe. Sie war Stiefschwester und Lebensgefährtin von Claude Cahun.

⁴⁹⁹ Latimer, Tirza True. Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html>. Zugriff: März 2005.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Leperlier : 1992. S.85-116.

Die Theaterfotografien zeigen, dass die Gesichter der Darsteller stark geschminkt waren und nicht realistische Kostüme getragen haben. Außerdem gab es auf der Bühne kein unnötiges Beiwerk wie artifiziellen Dekor oder eine bestimmte Beleuchtung.

Inspiziert wurde Albert-Birot zu seinen Schminkmasken durch die japanische und chinesische Kunst, die ein reiches Gesichtsmaskenspektrum aufweist, man denke nur an das japanische No-Theater.⁵⁰² Daher instruierte er seine Schauspieler sich das Gesicht zu schminken, das den Effekt einer starren Gesichtsmaske bekommen sollte, um auf diese Weise eine Distanz zwischen Darsteller und Publikum aufzubauen. Darüber hinaus sollten Schminkmasken und Kostüme nicht wirklichkeitsnah sein.⁵⁰³ Wie die Maskierten in Albert-Birots Stücken ausgesehen haben, dokumentieren Theaterfotografien (Abb.57b, Abb.57c), die Claude Cahun, Roger und Solange Roussot als Darsteller in einer ihrer Theater-Rollenmasken zeigen. Besonders die Schminkmaske von Roger Roussot erinnert an die starren Gesichtsmasken des No-Theaters (Abb.57i).

Cahuns Tätigkeit am Theater ist für ihre Selbstporträtserie äußerst wichtig. Da im Theater mit jeder Rolle ein bestimmter Ausdruck, eine bestimmte Gesichtsmaske und ein Kostüm verbunden war, bot das Theater ihr die Möglichkeit, verschiedene Rollen zu spielen.

Jedoch zeugen auch einige ihrer Selbstporträts von ihrer Theatertätigkeit, in denen die Rollenmaske aus dem Theater-Zusammenhang isoliert und als Selbstporträt präsentiert wird. Anzuführen sind beispielhaft die Rollenmasken aus den Stücken *Le Mystère d'Adam* (der weibliche Satan) und *Barbe bleue* (Elle, Blaubarts Frau). Damit stellt sich die Frage, ob die aus dem Theaterzusammenhang gelösten Rollenmasken in den Selbstporträts ebenfalls als solche zu identifizieren oder auf einer allgemeineren Ebene zu verstehen sind.

Werden die beiden Selbstporträts von 1929 (Abb.57e, Abb.57g) mit den Theaterfotografien verglichen, ergibt sich der Bezug zum Theater zunächst durch die Schminkmasken sowie die Verkleidungen.⁵⁰⁴ Aus den Theaterfotografien (Abb.57b und Abb.57c) wird fernerhin ersichtlich, dass Schminkmaske und Kleidung einhergehen. Beide erweisen sich daher als gleichwertige Rollenmerkmale, die eine Rollenmaske aufzeigen. Innerhalb eines Stücks ist die aufgezeigte Theater-Rollenmaske für den Zuschauer eindeutig, zumal sie in eine Handlung integriert ist. Bei

⁵⁰² Latimer, Tirza True. Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html>. Zugriff: März 2005.

⁵⁰³ Ebd. Schwob: 1992. S.100.

⁵⁰⁴ Vor allem das *Selbstporträt* von 1929 (Abb.57e, Maskierung aus *Le Mystère d'Adam*) zeigt Cahun posierend vor einem Vorhang, der die Bühne eines Theaters impliziert.

den Selbstporträts, in denen die Künstlerin die Verkleidung der Theaterstücke trägt, verhält es sich etwas anders.

Im *Selbstporträt* mit der Maskierung aus *Le Mystère d'Adam* erscheint Claude Cahun in einem Kleid mit glitzernden Einsätzen, glitzernden hochhackigen Schuhen, einem mit Glassteinen besetzten Helm und Schmuck. In ihrer linken Hand hält sie eine Kugel. Auch in diesem Beispiel ist ihr Gesicht wieder geschminkt, besonders hervorgehoben sind ihre Augen. Sie erinnern an züngelnde Flammen, die der Betrachter mit etwas Teuflischem assoziieren kann, auch wenn er nicht weiß, dass die Künstlerin einen weiblichen Satan im Theaterstück darstellte. In der Theaterfotografie hingegen deuten die Flügel und das aufwendige Kostüm auf Satan als den schönsten und klügsten Engel.⁵⁰⁵

Im Gegensatz zu den Theaterfotografien wird in den Selbstporträts die Rollenmaske des Theaterstücks aus dem Kontext isoliert, so dass die Konzentration des Betrachters auf der Dargestellten selbst liegt. Der Betrachter kann zwar die Darstellung ohne die Theaterfotografie nicht einem bestimmten Stück zuordnen, die Dargestellte aber als einen offensiven, weiblichen Typus identifizieren, der nicht nur durch die Schminkmaske vermittelt wird. Auf diese Weise wird die Theater-Rollenmaske zu einer inszenierten weiblichen Geschlechterrolle.

Im Vergleich dazu erscheint sie im *Selbstporträt* mit der Maskierung aus *Barbe bleue* (Abb.57g) in der Verkleidung der Elle als zurückhaltender Frauentypus.⁵⁰⁶ Die Fotografie zeigt Cahun in einem hochgeschlossenen und geschnürten Kleid. Ihr Gesicht ist weiß geschminkt, wobei bestimmte Gesichtsm Merkmale wie Augen und Mund besonders hervorgehoben werden. Der Mund ist herzförmig geschminkt, die Wangen sind mit Herzchen versehen, die Brauen sind mit einem dünnen Strich nachgezogen, die Augen sind mit dunklem Kajal umrandet und die Orbitale stark mit dunklem Lidschatten versehen. Daher kontrastieren die betonten Gesichtsm Merkmale mit den weißen Flächen des Gesichts. Eingerahmt wird es durch den geflochtenen Zopf, der um den Kopf geschlungen ist.⁵⁰⁷ Dieses Selbstporträt zeigt einen distanzierten zurückhaltenden Typus Frau, der durch das hochgeschlossene Kleid, die Frisur und die Schminke gleichermaßen vermittelt wird (gleichwertige Rollenmerkmale).

Verkleidung und Gesichtsmaske erreichen hier den Effekt, der ebenfalls im Theater erwünscht war, Distanz zwischen Publikum und Darsteller zu wahren. Sie kann daher durch ihren

⁵⁰⁵ Durch Hochmut und Stolz zu Widerstand und Aufruhr gegen Gott, wurde er vom Erzengel Michael an einen Abgrund gestürzt, der von ihm bestimmt worden ist. Frenzel, Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9. Auflage. Stuttgart: 1998. S.702ff.

⁵⁰⁶ Cottingham: 1997. S.XXIII.

⁵⁰⁷ In einem weiteren Selbstporträt (Abb.57h), das sich auf die Elle aus *Barbe bleue* bezieht, wird die Darstellung der Elle verdoppelt. Das bedeutet, dass eine Rollenmaske eine andere beherbergt oder eine Rollenmaske aus einer anderen entspringen kann.

fixierenden Blick Kontakt zum Betrachter aufnehmen und ihn auffordern, sich mit dem aufgezeigten Bild auseinander zu setzen.

Das Herauslösen der Theater-Rollenmasken aus dem Theaterkontext und das Transformieren in die Selbstporträtserie ist als das Thematisieren verschiedener weiblicher Rollenmasken zu bezeichnen, in denen Schminkmaske und Verkleidung die Künstlerpersönlichkeit Claude Cahun verfremden. Therese Lichtenstein verwendet zur Beschreibung von Cahuns Masken den Begriff PERSONA, den sie auf ihre Selbstporträts bezieht. PERSONA zielt jedoch nicht nur auf die Maske ab, sondern auch auf die Rolle, bei Cahun folglich auf die aufgezeigten Geschlechterrollen.⁵⁰⁸

Wird abschließend der Blick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gerichtet, kann auf die Künstlerin Cindy Sherman verwiesen werden. In ihren *Film Stills* (1977-1980), die insgesamt 69 Fotografien umfassen, verkörpert sie Frauenrollen, die auf Hollywood-Stars der fünfziger und sechziger Jahre abzielen.⁵⁰⁹ Sie erscheint in verschiedenen Rollenmasken, die durch Schminke, Perücken, Kleidung und Körpersprache gebildet werden. Demzufolge steht die aufgezeigte Rollenmaske, wie bei Claude Cahun, im Vordergrund. Geschlechtlicher Identität kommt daher der Charakter von Rollen zu.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Die weiblichen Rollenmasken des Theaters bilden allerdings nur einen Teil der Selbstporträtserie, in der die Künstlerin jedoch auch männliche und androgyne Typen aufzeigt. Lichtenstein bezeichnet Cahuns Selbstdarstellungen als zweigeschlechtliche und androgyne Identitäten, die in der Selbstporträtserie zwischen weiblichen und männlichen PERSONAS (Masken) rangieren. Monahan, Laurie J. Claude Cahuns radikale Transformationen. In: Texte zur Kunst. 3. Jahrgang, Nr.11. September 1993. S.104. Lichtenstein, Therese. A Mutable Mirror: Claude Cahun. In: Artforum International, 7.-8. April 1992. S.66. In Darstellungen, in denen die geschlechtliche Einordnung nicht eindeutig zuzuordnen ist und wo eindeutige geschlechtsspezifische Zuordnungen aufgebrochen werden, ist Peter Weibel zuzustimmen, dass die Künstlerin ihren Körper aus einer eindeutigen Zuordnung männlich oder weiblich befreien möchte, da Körper und Geschlecht soziale Konstruktionen und Konventionen seien. Daher kann eine solche Darstellung als Ausbruch aus den Konventionen der Gesellschaft angesehen werden. Weibel, Peter. Alias Aliter oder Das Subjekt als Sprachstil: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade w/m. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München: 1997. S.XXXI und S.XXXVI.

⁵⁰⁹ Vgl. den Aufsatz zu Cindy Sherman „Feminin, maskulin, androgyn: Geschlechter-Maskeraden bei Cindy Sherman.“ http://www.roentgenradar.ch/trans_cindy_sherman.html. Zugriff: August 2005. Laue, Monika. Wahre Weibeskünste? Zur Problematik einer femininen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst: Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn. München: 1996. S.47ff. Nach Monika Laue inszeniert Sherman stereotype Frauen, wie die Hausfrau, die Sexbombe oder das schüchterne Mädchen, die täuschend echt inszeniert sind. Original und Fälschung sind kaum zu unterscheiden, jedoch handelt es sich nicht um den wiedererkannten Star, sondern um eine Fälschung. Walter, Christine. Bilder Erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar: 2002. S.128ff.

⁵¹⁰ Weibe: 2004. S.345ff. Eine ausführliche Betrachtung des Zusammenhangs von Identität, Rollenmaske und äußerer Maskierung, auf die besonders die Geschlechterstudien ihr Augenmerk in den letzten Jahren gerichtet haben, würde an dieser Stelle den Rahmen der Arbeit sprengen.

3. Luigi Pirandello

Wie die Beispiele der Künstlerin Claude Cahun zuvor gezeigt haben, erhielten die Theaterrollenmasken eine neue Bedeutung, nach der sie in den Selbstporträts als Geschlechterrollen präsentiert worden sind und ein Theaterkontext auf diese Weise ausgeklammert wurde. Im Theater selbst hingegen ist die Einbindung der Rollenmaske in den Kontext des Stücks für die Aussage desselben äußerst wichtig, um eine spezielle Bedeutungsebene der Rollenmaske zu thematisieren.

Insbesondere Luigi Pirandello verdeutlicht in seinem Werk⁵¹¹ die Mannigfaltigkeit in der Verwendung von Masken im Sinne von Rollenmasken. Dabei erscheinen Gesichtsmasken nur vereinzelt als konkretes Objekt, das getragen wird.⁵¹² Schminke hingegen wird für zwei Protagonisten im Stück *Enrico IV* aus dem Sammelband *Maschere Nude I* verwendet. Daher ist dieses Stück hinsichtlich der Verwendung von Schminkmasken für die folgenden Untersuchungen besonders interessant. Damit einher geht die Fragestellung, ob die Gesichtsmaskierung überhaupt als Maske vom Träger verstanden wird oder ihr möglicherweise eine andere Funktion zukommt. Wie äußert sich ihr Verhältnis zur Rollenmaske und inwieweit identifizieren sich die Träger mit ihrer Maske?⁵¹³ Wird das Rollenbild zu einem zweiten Ich (Alter Ego)? Doch bevor diese Aspekte eingehender erörtert werden, soll zunächst das Augenmerk auf das Stück selbst gerichtet werden.

⁵¹¹ Die Maske bildet dabei einen wesentlichen Bestandteil in den Sammelbänden *Maschere Nude I* und *II* und in seinen Romanen und Novellen.

⁵¹² In dem Libretto *La favola del figlio cambiato* trägt die Hexe Vanna Scoma eine Gesichtsmaske.

⁵¹³ *Maschere Nude* bezeichnet eine Sammlung von verschiedenen dramatischen Stücken Pirandellos, der das Stück *Enrico IV* zuzuordnen ist. Manotta, Marco. Luigi Pirandello. Mailand : 1998. S.142-143. Sie erschienen zunächst in vier Bänden von 1918-1921 erschien. Die zweite Publikation erfolgte von 1920 bis 1935. Es wurden 39 Dramen veröffentlicht. Bei der dritten Veröffentlichung wurden vom Arnoldo Mondadori Verlag 10 Bände mit 43 Dramen herausgegeben. Diese Publikation wurde um die Stücke *Sogno (ma forse no)*, *Bellavita* (1928), *La favola del figlio cambiato* (1938) und *I giganti della montagna* (1938) ergänzt. Die Zusammenstellung der Stücke erfolgte nach Genere oder Thematik.

3.1 *Enrico IV*

Das Stück *Enrico IV* (1922, Abb.58-58c) wurde am 24. Februar 1922 im Theater Manzoni in Mailand aufgeführt und dort wie in den anderen Ländern, mit stürmischem Beifall begrüßt und als Meisterwerk Pirandellos gefeiert.⁵¹⁴ Das Stück besteht aus drei Akten. Der Protagonist stellt den deutschen Kaiser Heinrich IV. bei einem Maskenball dar, der vom Pferd stürzt. Schuld daran war sein Rivale, der ihm einen Streich gespielt hatte. Die Folge des Sturzes war, dass Enrico 12 Jahre geisteskrank blieb und damit auch in dem Glauben, er sei wirklich Kaiser Heinrich IV.

Die historische Geschichte des deutschen Kaisers Heinrich IV. bildet den Rahmen für die Handlungsweisen des Protagonisten, der aus der höheren Klasse der Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts stammt.⁵¹⁵ Er heiratete Bertha, mit der er seit frühester Kindheit verlobt war. 1053 wurde er unter der Regierung seines Vaters zum König gewählt. Nach dem Tod des Vaters stand er unter der Regentschaft seiner Mutter Agnes von Poitou, dann unter der der Bischöfe Anno von Köln und Adalbert von Hamburg-Bremen (1062-1065).⁵¹⁶

Seine Mutter gab die Herzogtümer Schwaben an Rudolf von Rheinfelden, Kärnten an Berthold II. von Zähringen und Bayern an Otto von Northeim, die bald allerdings die gefährlichsten Gegner des Königs werden sollten. 1062 konnte Erzbischof Anno II. von Köln mit der Entführung des Königs einen Regentwechsel bewirken. Daraufhin regierten die Fürsten das Reich. Heinrich IV. erlitt einige Rückschläge, als er versuchte das Königtum in Sachsen wiederherzustellen. 1073 floh er aus der Harzburg und stimmte im Vertrag von Gerstungen 1074 der Zerstörung der Harzburgen durch die aufständischen Sachsen zu. In der Schlacht bei Homburg an der Unstrut warf er Mithilfe der süddeutschen Fürsten die Sachsen jedoch nieder.⁵¹⁷

In Italien gewann das Reformpapsttum durch die Reichsautorität an Einfluss. Als Heinrich das Mailänder Erzbistum besetzte, geriet er mit Papst Alexander II. in Konflikt. Das Verhältnis von Königtum und Papsttum geriet jedoch aufgrund des Streits um Mailand und der Politik Gregors VII., Alexanders Nachfolger, gegenüber den deutschen Reichsbischöfen in eine Krise. Gregor drohte Heinrich mit Absetzung, Heinrich ließ jedoch seinerseits Gregor durch eine Synode von Worms absetzen. Gregor verbannte daraufhin den König und löste die Untertanen vom Treueid. Im Investiturstreit verließen die Fürsten und Bischöfe den König und beschlossen, dass

⁵¹⁴ Basnett, Susan. *Henry IV - The Tragic Humorist*. In: DiGaetani, John Louis (Hg.). *A Companion to Pirandello Studies*. New York : 1991. S.231. Auch in Deutschland fand das Stück 1925/1926 und in den 50er-Jahren großen Anklang beim Publikum.

⁵¹⁵ Costa, Gustavo. *Self and Presentation in Pirandello's Henry IV*. In: *Modern Language Studies* 11,3. Frühling 1981. S.16-24.

⁵¹⁶ Bertelsmann Lexikon der Geschichte. Gütersloh : 1991. S.328.

er abgesetzt werden sollte, wenn er sich nicht mit der Kirche aussöhnen würde. Um die Verbindung von Papst und Fürsten zu verhindern, ging Heinrich nach Canossa und erreichte die Lösung des Banns.⁵¹⁸ Im März 1080 bannte Papst Gregor ihn erneut. Daraufhin ließ Heinrich ihn absetzen und Wibert von Ravenna als Klemens III. wählen. 1081 zog Heinrich nach Italien, besetzte Rom und ließ sich 1084 zum Kaiser wählen, was allerdings nicht lange währte, da er den Normannen weichen musste.⁵¹⁹

Pirandello beschreibt Enrico IV als 50-Jährigen, der sehr blass ist und dessen Haare am Hinterkopf bereits ergraut sind, während die Seiten und Vorderseite jugendlich blond gefärbt erscheinen.

È presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece, sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima. E sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo.⁵²⁰

Sein Gesicht ist puppenhaft geschminkt, was sich in beiden geröteten Wangen äußert. Enrico ist jedoch nicht der Einzige, der ein geschminktes Gesicht aufweist. Donna Matilde Spina, seine ehemals Geliebte, wird für ihre 45 Jahre noch als recht hübsch und wohlgeformt beschrieben, allerdings versucht sie mittels starker Schminke die ersten Alterserscheinungen zu verdecken. Die Schminke bildet einen wilden nordischen Frauentypus. (Darauf bezieht sich *walkiria* im scherzhaften Sinne⁵²¹).

Ancora bella e formosa, per quanto con troppa evidenza ripari gl'inevitabili guasti dell'età con una violenta ma sapiente truccatura, che le compone una fiera testa di walkiria. Questa truccatura assume un rilievo che contrasta e conturba profondamente nella bocca, bellissima e dolorosa.⁵²²

Sie schlüpfte bei dem Maskenball in die Rolle der Matilde di Toscana, die laut Historie die Feindin von Heinrich IV. war. Allerdings suchte sie sich diese Rolle nicht bewusst aus, sondern aufgrund der Namensgleichheit, wie sie selbst später reflektiert.⁵²³ Frida, ihre 19 Jahre alte Tochter, ist mit Carlo di Nolli verlobt, der wiederum eine Villa für Enrico einrichten ließ, damit er sich in seinem Glauben, er sei Heinrich IV. von Deutschland, wohl fühle. Carlo di Nolli wird als

⁵¹⁷ Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.12. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.238ff.

⁵¹⁸ Ebd. S.238ff.

⁵¹⁹ Ebd. S. 238ff.

⁵²⁰ Pirandello, Luigi. Enrico IV. In: Maschere Nude I. Mailand : 1950. S.813.

⁵²¹ I Dizionari Sansoni. Sansoni Wörterbücher. Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch. 8. Auflage. Florenz : 1992. S.805.

⁵²² Pirandello : Enrico IV. S.791.

⁵²³ Ebd. S.800.

hilfsbereiter, junger Mann bezeichnet, der sehr nachsichtig und verschlossen ist. Der Doktor wird als Mann beschrieben, der ein unverschämtes Gesicht aufweist, das mit leuchtenden Augen vor Satire gerötet ist.⁵²⁴ Ferner gibt es Enricos Konkurrenten Baron Tito Belcredi, der einst dessen Pferd zum Stolpern brachte und den Sturz verursachte. Darüber hinaus sind der Doktor Dionisio Genoni, vier geheime Berater (Landolfo, Arialdo, Ordulfo, Bertoldo) und der alte Diener Giovanni anzuführen.⁵²⁵ Die vier Berater sind als deutsche Soldaten des 11. Jahrhunderts verkleidet.

Da man Enrico in seiner Krankheit keinem Schock ausliefern wollte, ließ man ihn von kostümierten Dienern betreuen, der auf die Weise in einem nachgestellten mittelalterlichen Hofstaat lebte. Viele Jahre später, als Enrico eigentlich wieder gesund war, beschloss er insgeheim, diese Maskerade weiterhin aufrecht zu erhalten und lebte weiter in seiner mittelalterlichen Welt, seine Mitmenschen in dem Glauben lassend, er sei geisteskrank.⁵²⁶

Der erste Akt spielt in einem Thronsaal, der an solche aus dem 11. Jahrhundert erinnert. Zwischen den antiken Möbeln hängen zwei moderne Bilder in Lebensgröße, jeweils rechts und links vom Thron. Später erfährt der Leser, dass diese Bilder angefertigt wurden, um an die Maskerade, die sich vor 20 Jahren zutrug, zu erinnern. Die beiden Bilder zeigen einen Mann und eine Frau, beide sehr jung, in einem Karnevalskostüm. Der junge Mann ist Enrico IV und die junge Frau Marchesa Matilde di Toscana.⁵²⁷ Basierend auf dem historischen Hintergrund ist hinsichtlich dessen interessant, dass Enrico auf den Ölgemälden nicht mit seiner Frau Bertha abgebildet ist, sondern mit seiner Feindin. Im Stück wird es so erklärt, dass Donna Matilde sich diese Rolle aufgrund des Namens aussuchte, da sie sich mit der Geschichte nicht so sehr befasst hatte. Damit wird auch der Bruch mit der Geschichte deutlich, denn Heinrich IV. war nicht in Matilde verliebt, sondern mit Bertha verlobt, die er auch später heiratete. Matilde hingegen war wesentlich älter als er und heiratete im Alter von 43 Jahren den wesentlich jüngeren Welf V. Solche Änderungen in der nachempfundenen Geschichte zeigen die Mischung, die sich aus Fiktion, Spiel und Geschichte ergibt.⁵²⁸

Zunächst treten die vier geheimen Berater auf. Bertoldo übernimmt zum ersten Mal diese Rolle und wird von den anderen dreien eingewiesen. Auf diese Weise wird eine zeitliche

⁵²⁴ Pirandello : Enrico IV. S.792.

⁵²⁵ Ebd. S.780.

⁵²⁶ Ebd. S.780ff.

⁵²⁷ Ebd. S.781ff.

Einordnung in das damalige Geschehen gegeben. Bertoldo hat sich nämlich in seiner geschichtlichen Vorbereitung zeitlich geirrt, da er an Heinrich von Frankreich gedacht hatte.⁵²⁹

Enricos Realität spielt im Jahr 1071, kurz vor dem Bußgang nach Canossa.⁵³⁰ Als sich die jungen Diener unterhalten, sagt Landolfo, dass sie schlechter dran seien als die echten Diener von Enrico, zumal sie nichts weiter als Puppen seien, die darauf warten würden, bewegt zu werden.⁵³¹ An dieser Stelle wird schon darauf verwiesen, dass Enrico Macht über seine Mitmenschen ausübt, da sie ihn nur in der Kleidung des 11. Jahrhunderts frequentieren können.

Die geheimen Berater zeigen Bertoldo die gemalten Bilder von Enrico und von Matilde, der Marchesa di Toscana. Landolfo beschreibt die beiden Bilder als Spiegel mitten in einer Welt von künstlichen Imaginationen und bezieht sich darauf, dass Enricos Realität inszeniert ist. Indem die Diener sehr respektvoll von Enrico in der dritten Person sprechen, wird nicht nur die Spannung auf Enricos Auftritt erhöht, sondern auch das Bild von Enrico zu einer überdurchschnittlichen, gebieterischen und bedrohlichen Gestalt gesteigert.⁵³² Bis zu diesem Zeitpunkt, weiß das Publikum noch nicht, dass Enrico IV eigentlich gar nicht Enrico IV ist. Als sich die vier geheimen Diener über die Bilder unterhalten, ruft Giovanni, der alte Diener Enricos, dass die Marchesa mit ihrer Tochter und zwei Herren kommt.

Dort deutet Landolfo auch an, dass eine Tragödie geboren wird, wenn Enrico Frida aufgrund der Ähnlichkeit mit ihrer Mutter in jungen Jahren als seine ehemals Angebetete erkennt. Damit werden zu Beginn des Stücks die ersten Hinweise auf den dritten Akt gegeben. Dort werden schließlich die lebensgroßen Gemälde gegen die verkleidete Frida als ihre Mutter Matilde und di Nolli als Enrico ausgetauscht.⁵³³

Im ersten Akt treten Donna Matilde, Frida, di Nolli, Belcredi und der Doktor auf, was dazu dient das Geschehen vor 20 Jahren zu erhellen. Nach einer Weile ruft Donna Matilde ihre Tochter Frida zu sich, als sie sich die Bilder neben dem Thronsaal anschaut. Bei dieser Gelegenheit stellt sie fest, dass ihre Tochter ihr unwahrscheinlich ähnelt. Jedoch erkennt sie im Bild nur ihre Tochter, ist aber nicht in der Lage sich selbst als junge Frau darin wieder zu

⁵²⁸ Boshof, Egon. *Heinrich IV. Herrscher an einer Zeitenwende*. 2. überarbeitete Auflage. Göttingen (u.a.): 1990. S.104.

⁵²⁹ Pirandello : *Enrico IV*. S.781ff.

⁵³⁰ Ebd. S.783.

⁵³¹ Ebd. S.787.

⁵³² Mennemeier : 1961. S.44.

⁵³³ Pirandello : *Enrico IV*. S.790.

erkennen. Die Konfrontation mit der Vergangenheit und die jetzige Maskerade lösen eine Diskussion aus.⁵³⁴

In den folgenden Gesprächen werden auch der Unfall und die Verkleidung erklärt, den der Doktor daraufhin analysiert. Di Nolli beschreibt Enrico als einen Menschen, der durch die Krankheit zu einem mächtigen und schrecklichen Schauspieler geworden ist.⁵³⁵ Als Enrico stürzte, hielten alle seine Krankheit für einen Scherz. Doch als er wieder zu sich kam, wurde er äußerst wild und wütend. Donna Matilde betont an dieser Stelle, dass sie nie ihre maskierten Gesichter vergessen werde und seine Maske, die zur Krankheit (Verrücktsein) wurde.⁵³⁶

Donna Matilde: Non dimenticherò mai quella scena, di tutte le nostre facce mascherate, sguajate e stravolte, davanti a quella terribile maschera di lui, che non era più una maschera, ma la Follia.⁵³⁷

Belcredi fällt die Ähnlichkeit der jungen Donna Matilde mit ihrer Tochter Frida auf, was zu dem Plan führt, die Bilder gegen Frida und di Nolli auszutauschen. Frida soll die Rolle ihrer Mutter einnehmen und di Nolli die des jungen Enrico.⁵³⁸ Als man den Plan schmiedet und sich alle kostümieren, wird Frida ängstlich und der Diener Arialdo beschreibt deren Vorhaben als *travestimento diabolico*.⁵³⁹ Er meint mit dieser Aussage, dass Enrico sie nicht in zeitgenössischer Kleidung sehen darf, da diese für ihn eine teuflische Verkleidung sei. Frida hat vor allem Angst, dass Enrico bewaffnet sein könnte und so wütend wird wie zu jenem Maskenball. Donna Matilde, der Doktor und Belcredi bereiten sich auf das Treffen mit Enrico vor, während Frida und di Nolli erst später kommen sollen.⁵⁴⁰

Der zweite Ausgang des Thronsaals öffnet sich, und Enrico betritt mit dem Büßergewand, das Heinrich bei seinem Bußgang nach Canossa trug, den Raum. Er denkt zunächst, dass Belcredi Pietro Damiani sei. Landolfo korrigiert ihn und sagt, er sei ein Monarch von Cluny, der den Abt begleitet. Als er sich an Donna Matilde wendet, erkennt er, dass sie blonde statt braune Haare hat. In diesem Gespräch versucht Enrico seinen Wahnsinn zu durchbrechen, indem er Donna Matilde versteckte Hinweise gibt. Der Zuschauer erfährt ebenfalls, dass seine Kostümierung symbolisch für ein starres Festhalten an einem Bild, dem keine Realität mehr entspricht, zu sehen ist.⁵⁴¹

⁵³⁴ Pirandello : Enrico IV. S.792ff.

⁵³⁵ Ebd. S.802.

⁵³⁶ Ebd. S.803ff.

⁵³⁷ Ebd. S.803-804.

⁵³⁸ Ebd. S.793.

⁵³⁹ Ebd. S.807.

⁵⁴⁰ Ebd. S.813.

⁵⁴¹ Ebd. S.813ff.

Schließlich endet der erste Akt mit einem Wutanfall Enricos, der sich versucht seine Kutte herunter zu reißen. Es folgt dann Enricos Bitte man möge Mitleid mit ihm haben und ihn von seinem künstlich-zeitlosen Dasein erlösen, in das er gezwungen worden sei. An dieser Stelle gibt Enrico zu, dass er gerne seine Maske ablegen würde, die ihn nicht glücklich macht. Jedoch wird die Ehrlichkeit dieser Bitte von daher wieder in Frage gestellt, da Enrico kurze Zeit später glaubt, Belcredi wolle ihm die Königskrone rauben, die auf dem Thron liegt. Enrico stürmt plötzlich zum Thron, versteckt die Krone unter seiner Kutte und verabschiedet sich von den erstaunten Besuchern.⁵⁴²

Der zweite Akt beginnt mit einem Gespräch von Donna Matilde, Belcredi und dem Doktor. Sie ist der Meinung, er habe sie aufgrund der Haarfarbe wieder erkannt. Sie schließt daraus, dass er einen lichten Moment gehabt haben muss beziehungsweise verstanden hat, dass Belcredi ihr Geliebter ist. Das Gespräch wird dann unterbrochen, als nach Frida gesucht wird und ein Auto kommt, das ihr Kleid bringt. Damit wird auch auf die beiden verschiedenen Zeitebenen von Mittelalter und Moderne verwiesen.⁵⁴³ Bevor jedoch der Plan in die Tat umgesetzt wird, treffen Marchesa Matilde, der Doktor und Belcredi auf Enrico. Als Enrico mit dem Doktor spricht, zeigt er seine Erkenntnis, indem er sagt, dass alle in einem schönen Konzept von sich selbst gefangen sind.⁵⁴⁴ An dieser Stelle analysiert Enrico die anderen. Er zeigt ihnen auf, dass alles, was sie tun, Maskerade ist. Was sie von ihm unterscheidet ist, dass sie es ernst meint und er es aus Spaß macht.⁵⁴⁵ Er zeigt auf diese Weise auf, dass die anderen ebenfalls *Masken* tragen, es nur nicht wissen. Statt der beiden Bilder rechts und links vom Thron ziehen sich Frida und Carlo di Nollì die Gewänder von damals an und begeben sich selbst in die Nischen.⁵⁴⁶

Der Doktor, Donna Matilde und Belcredi analysieren Enricos Zustand, den der Doktor als „Verrücktsein“ interpretiert.⁵⁴⁷ Nach dem Abschied von Donna Matilde und dem Doktor ist Enrico über deren sensationslüsternes und vorgetäushtes Mitleid so wütend, dass er seine Maske fallen lässt und vor den erschrockenen Dienern zu schreien beginnt. In seiner Wut zeigt Enrico Erkenntnis. Bevor es jedoch zu dem Zusammentreffen von Enrico und Frida kommt, spricht er erobert mit den geheimen Dienern und gibt zu, nicht mehr verrückt zu sein. Als Giovanni, der alte

⁵⁴² Pirandello : Enrico IV. S.813ff.

⁵⁴³ Ebd. S.829.

⁵⁴⁴ Ebd. S.817.

⁵⁴⁵ Ebd. S.818.

⁵⁴⁶ Ebd. S.823-852.

⁵⁴⁷ Ebd. S.827.

Diener, kommt, will Enrico aber, dass die Diener weiterhin Theater spielen, um Giovanni nicht unnötig zu belasten.

Schließlich beginnen die Besucher mit ihrem Plan, die Bilder gegen Frida und di Nolli auszutauschen. Damit beginnt der Doktor seinen Plan umzusetzen, der Enrico und die Marchesa in jungen Jahren zeigt und dann in der realen Zeit. So sollen die Bilder als Spiegel dienen, um Enrico zu zeigen, dass er sich geirrt hat. Als sie ihn erneut treffen, trägt er das Würdengewand.⁵⁴⁸

Im dritten Akt erreicht diese Schockbehandlung den gewünschten Effekt, als der Plan in die Tat umgesetzt wird. Enrico trifft auf Frida, die den Platz des Bildes eingenommen hat. Sie ruft ihn und tritt aus der Nische hervor. Dann tritt auch di Nolli aus seiner Nische hervor. Enrico gibt sich gesund zu erkennen, spielt jedoch seine Rolle absichtlich weiter, weil ihn der Plan des Doktors ärgert. Schließlich kommt Belcredi zu der Einsicht, dass die eigentlichen Verrückten sie selbst sind. Enrico sagt auch, wenn sie nicht verrückt wären, wären sie nicht gekommen. Belcredi gesteht, er sei gekommen, weil er annahm, dass Enrico verrückt sei und Donna Matilde, da sie von seiner Krankheit fasziniert sei.⁵⁴⁹

An dieser Stelle wird deutlich, wie verletzt Enrico sein muss, da die Besucher nur aus Schaulustigkeit kamen und nicht, um ihn wirklich zu helfen. In seinen Augen ist es eine enorme Frechheit, dass seine ehemals Angebetete mit ihrem Liebhaber auftaucht und ihm so gegenüber tritt. Enrico sagt zu ihr am Ende, dass er seit über 20 Jahre in seinem Kostüm lebe und eigentlich Donna Matilde nicht kenne, da er nicht mit der Zeit gealtert sei. Er kenne nur das Bild ihrer Jugend, also ihre Tochter, die ihm gehöre und die er mit seinen Armen festhält.⁵⁵⁰

Als die Männer herbeieilen um Frida aus den Armen Enricos zu befreien, gibt Enrico den Befehl, sie aufzuhalten. Belcredi jedoch kann sich lösen und versucht, Frida zu befreien. An dieser Stelle kann Enrico seine Rolle nicht mehr kontrollieren und verwechselt Realität und Fiktion. Er wird so wütend, dass er Belcredi mit dem Schwert tötet. Daraufhin muss er bis ans Ende seiner Tage als Enrico IV weiterleben.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Pirandello : Enrico IV. S.837.

⁵⁴⁹ Ebd. S.863.

⁵⁵⁰ Ebd. S.863.

⁵⁵¹ Ebd. S.866.

3.2 Die Flucht in die Rollenmaske

Pirandellos Enrico IV erscheint in einer Rollenmaske, die für einen Maskenball ausgewählt worden ist, jedoch war ein dauerhaftes Tragen dieser Maske ursprünglich nicht geplant. Jenes erfolgte, als er sich einige Jahre nach seinem Unfall seiner Rolle bewusst wurde und beschloss sie weiterhin zu spielen.

Seine Rollenmaske wird einerseits durch die Kleidung als primäres Rollenmerkmal gekennzeichnet, andererseits aber auch durch den Namen Heinrich IV., der ihn als Herrscher ausweist. Das puppenhaft geschminkte Gesicht hingegen erscheint vielmehr als karikierendes Mittel.

Schminke kann als Zeitfixierung verstanden werden, da Enrico mit fast 50 Jahren noch so jung auszusehen versucht wie bei seinem Unfall. Darauf verweisen seine blond gefärbten Haare sowie die rot geschminkten Wangen, die ihn als eine Karikatur der Jugend aussehen lassen.⁵⁵² Pirandello beschreibt Enricos geschminktes Gesicht mit den Worten *una tintura quasi puerile* und *un trucco rosso quasi da bambola*⁵⁵³, und charakterisiert ihn damit mehr als Puppe oder Marionette als einen Herrscher. Durch die Schminke und das scheinbar unverändert junge Aussehen versucht Enrico die Zeit festzuhalten. In diesem Sinne erhalten die Porträts in den Nischen, die Enrico und Berta als junge Menschen zeigen, eine nicht unwichtige Funktion. Sie verdeutlichen den Kontrast von dargestellter Jugend im Porträt und versuchter Fixierung der Jugend des Protagonisten durch das Schminken des Gesichts und das Färben der Haare, die inzwischen ergraut sind.⁵⁵⁴ Das Porträt erhält damit einen Spiegeleffekt. Die Funktion von Kunst ist es - im Stück sind es die Porträts - Menschen in einer bestimmten Lebensphase darzustellen. Der Protagonist besitzt daher die Fähigkeit eine permanente Illusion zu geben und verkörpert die Funktion und den Geist von Kunst.⁵⁵⁵

Das Festhalten der Zeit kann aber auch als Verweis auf Zeitlosigkeit gedeutet werden, das am Beispiel von Donna Matilde deutlich wird, die inzwischen älter geworden ist und eine Tochter hat. Donna Matilde versucht durch den Auftrag starker Schminke jünger zu wirken, was Pirandello mit den leicht ironisch gemeinten Worten *ancora bella e formosa, per quanto con violenta ma sapiente truccatura, che le compone una fiera testa di walkiria* beschreibt.⁵⁵⁶ Sie möchte mit ihrem modifizierten Äußeren aber auch dem nordischen Frauentypus naheifern, auf

⁵⁵² Pirandello : Enrico IV. S.813.

⁵⁵³ Ebd. S.813.

⁵⁵⁴ Schlueter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York : 1979. S.28.

⁵⁵⁵ Ebd. S.28.

das sich die Verwendung des Wortes *walkiria* (*walchiria*)⁵⁵⁷ im scherzhaften Sinne bezieht. Make-up soll daher einerseits die Alterungserscheinungen vertuschen, andererseits soll damit ein bestimmtes Schönheitsideal imitiert werden.

Es ergeben sich auf diese Weise zwei Akteure im Stück, die äußerlich maskiert sind. Sie unterscheiden sich darin, dass Enrico weiß, dass er Kostüm und Schminke zur Ausübung seiner Rollenmaske trägt, Matilda hingegen nur unbewusst. An dieser Stelle gesteht Enrico, dass er diese Maskerade aus Spaß mache, sie ihre allerdings im Ernst vorführe. Er bezieht sich dabei nicht auf ihr Kostüm, sondern auf ihr Bemühen ihr junges Aussehen zu erhalten.⁵⁵⁸ Auf diese Weise analysiert Enrico Matilde und demaskiert sie, was sie wiederum nicht bemerkt. Pirandello zeigt an dieser Stelle, dass die Menschen auf ihre Art und Weise immer eine Maske tragen, oftmals ohne sich dessen bewusst zu sein, wie Donna Matilde.

Enrico trägt aber nicht nur bewusst seine Rollenmaske, sondern zwingt auch die Besucher in eine Rollenmaske zu schlüpfen, damit sie mit ihm kommunizieren können, denn bevor sie ihn konsultieren dürfen, müssen sie sich umkleiden. Auf diese Weise erhält er Macht über sie. Für seine Realität braucht er nicht nur das entsprechende Kostüm, sondern auch das entsprechende Ambiente (einen Thronsaal) und Personal. Damit kreierte Enrico seine eigene Welt. Sein Leben spielt sich in einer Szenerie ab, die extra für ihn geschaffen worden ist⁵⁵⁹, in der sich jedoch auch die verschiedenen Zeitebenen mischen. Die erste Zeitebene stellt das 11. Jahrhundert dar, in der Enrico seit seinem Unfall, also seit 20 Jahren, lebt. Dargestellt wird es durch den wie im Mittelalter hergerichteten Thronsaal. Allerdings gibt er nur die Illusion eines Thronsaals des 11. Jahrhunderts wieder. Kennzeichnend dafür ist das elektrische Licht, das wiederum auf die Gegenwart verweist.⁵⁶⁰

Außerdem empfängt Enrico fingierte Vertreter und Abgesandte in den entsprechenden historischen Kostümen, die sich auf diesen Zeitraum beziehen. Weitere Brechungen in der mittelalterlichen Zeitebene ergeben sich durch die Gewänder der vier jungen Diener, Enricos Würdengewand oder auch durch sein Büßerhemd im Vergleich zu den beiden modern gemalten Porträts rechts und links neben dem Thron. Sie kennzeichnen die Moderne, die zweite Zeitebene, in der Enrico eigentlich lebt, die er aber aus seinem Leben verdrängt hat und stetig ablehnt.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ Pirandello : Enrico IV. S.791.

⁵⁵⁷ I Dizionari Sansoni. Sansoni Wörterbücher. Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch. 8. Auflage. Florenz : 1992. S.805.

⁵⁵⁸ Pirandello : Enrico IV. S.819.

⁵⁵⁹ Oliver, Roger W. Dreams of Passion. The Theater of Luigi Pirandello. New York : 1979. S.126.

⁵⁶⁰ Ebd. S.126ff.

⁵⁶¹ Ebd. S.126ff.

Der Wechsel der Zeitebenen wird vor allem dann deutlich, wenn Enrico Besuch empfängt und sich umkleiden muss, um an der Maskerade teilnehmen zu können. Entsprechend erhält jeder Akteur mindestens zwei Rollen. Die erste Zeitebene bezieht sich auf die Gegenwart, die zweite auf das Mittelalter, damit derjenige von Enrico empfangen wird. Damit fungiert Enrico nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Direktor, indem er seine Mitmenschen durch den äußeren Maskenzwang dirigieren kann, und als Stückeschreiber, der sich seine Rolle in den letzten sechs Jahren selbst gestalten konnte.⁵⁶²

Ausgenommen ist Donna Matilde, der fünf Rollen zukommen: Zunächst ist sie Donna Matilde Spina aus der Gegenwart, dann die maskierte Donna Matilde von vor 20 Jahren (Enricos alte Liebe), dann Marchesa Matilde di Tuscania vor 800 Jahren, und sie schlüpft in die Rolle der Herzogin Adelaide, Mutter von Bertha, die nach dem geschichtlichen Hintergrund die Mutter von Enrico war, um von ihm mit dem Doktor beim ersten Treffen empfangen werden zu können. Und schließlich ist sie die Mutter von Frida. Welche Rolle sie gerade spielt, hängt davon ab, welche sie bevorzugt oder von dem Protagonisten zugewiesen bekommt.⁵⁶³

Im Gegensatz zu den anderen Akteuren im Stück, hat sich Enrico seine Rollenmaske nicht nur selbst ausgesucht, sondern er muss sie auch beibehalten. Er verwechselt nämlich am Ende des Stücks Realität und Spiel und den Racheakt an Belcredi aus. Auf diese Weise kann er seine auserwählte Rollenmaske nicht mehr ablegen, da er sich sonst den Konsequenzen für eine Straftat stellen müsste.⁵⁶⁴ Entsprechend fungiert Enricos Rollenmaske als Möglichkeit vor der Realität mit ihren Zwängen und Konsequenzen zu fliehen. Andererseits eröffnet seine Selbstauffassung von seiner Rollenmaske wiederum die Möglichkeit, andere Mitmenschen zu analysieren, die in ihren Rollenmasken erscheinen. Entsprechend kann er ihnen Dinge mitteilen, die sie von Enrico dem Wahnsinnigen annehmen, jedoch nicht vom wahren Enrico. Dies bedeutet, dass er ihnen vermitteln kann, dass sie die eigentlichen Verrückten sind beziehungsweise diejenigen, die im Alltag maskiert sind, dies aber nicht wissen oder registrieren wollen.⁵⁶⁵

⁵⁶² Oliver: 1979. S.134.

⁵⁶³ Schlueter: 1979. S.22.

⁵⁶⁴ Vgl. *Le Balcon* von Jean Genet. Am Ende des Stücks vermischt Roger erlebte Realität und Spiel und begeht eine Gewalttat an sich selbst (Selbstkastration). Auch er wollte sich an jemandem rächen (am Polizeichef), jedoch erreicht er das Gegenteil von dem, was er eigentlich wollte und fügt ein weiteres Bild zu den Träumen von Macht und Sexus hinzu.

⁵⁶⁵ Das Stück *Enrico IV* ist die Summe dessen, was in Pirandello in seinem Essay *L'Umoreismo* beschreibt: Diejenigen, die nicht der gesellschaftlichen Konvention folgen, werden als weniger verrückt erklärt, als diejenigen, die an ihre absolute Existenz glauben. Dies beschreibt Enrico zu Beginn des Stücks, als er sagt, dass alle in ihrem eigenen Konzept (gemeint ist eine konstruierte Rollenmaske) von sich selbst gefangen seien, so dass ihnen das Leben an sich entgleitet. An dieser Stelle ist besonders die Einstellung Pirandellos zu betonen, nach der es keine Menschen ohne Masken gibt, denn jeder Mensch kann nur mit seiner Maske in der Gesellschaft existieren. Bassnet-McGuire, Susan. Luigi Pirandello. London (u.a.): 1983. S.102. Pirandello, Luigi. *L'Umoreismo*. Mailand: 1992. S.3-163.

Aus der Konfrontation von Enrico mit den beiden jungen Menschen (Frida und di Nolli), die gegen die Porträts ausgetauscht worden sind, resultiert, dass Enrico sein wahres Gesicht zeigt, seine NACKTE MASKE.⁵⁶⁶ Gemeint ist damit, dass er sich selbst unter seiner Herrscher-Rollenmaske zu erkennen gibt.

Margret Dietrich führt hinsichtlich dessen an, dass Pirandello mit Mitleid und Liebe, aber auch mit schonungslosen Entlarvungen des Menschlich-Allzumenschlichen seine Figuren als Menschen und Masken auszeichne, deren Wirklichkeit und Fassade oft nicht zu unterscheiden sei, auch für sie selbst nicht im Spiel der Selbsteinschätzungen und Enttäuschungen.⁵⁶⁷

Pirandello entlarvt jedoch nicht nur den enttäuschten Enrico, sondern auch die Grausamkeit der anderen Akteure im Hinblick auf Enricos Krankheit, die ihn aus Schaulüsternheit sehen wollen. Enricos Rollenmaske ermöglicht es ihm, die Bosheit der Menschen und den Verlust von 20 Jahren zu ertragen. Die Besucher merken nämlich nicht, dass sie sich durch ihr Verhalten demaskieren, da sie sich am Wahnsinn und Unglück des anderen ergötzen. Mit der Rollenmaske ist aber auch die Absage an das Leben verknüpft, das für Enrico keinen Sinn mehr ergibt. Er hat Jahre auf die Rache gewartet, und als er sich rächt, geht es ihm nicht besser, sondern er ist in einem Konzept von sich selbst gefangen.⁵⁶⁸ Er kann seine Maske nicht mehr ablegen.

Obwohl Enrico sein wahres Ich gelegentlich durchscheinen lässt, kann ihn der Zuschauer nicht als Persönlichkeit wahrnehmen, da die Rollenmaske dominiert, die zu seiner zweiten Natur geworden ist. Bestärkt wird dies, da er nicht namentlich benannt wird und keine Bezüge zur Gegenwart hergestellt werden. Die Herrscher-Rollenmaske tritt nicht nur an die Stelle eines individuellen Menschen, sondern erweist sich gleichzeitig als Falle und Flucht vor der Realität.⁵⁶⁹

Mittels *Maske* baut Pirandello das Verhältnis zwischen Theater und Leben auf, das ein wichtiger Bestandteil in seinen Stücken ist. Beide bespiegeln sich gegenseitig, indem Rollen, Make-up und Kostüme benutzt werden, um eine andere Realität zu kreieren.⁵⁷⁰ Pirandello nannte daher sein Theater auch *Il teatro dello specchio*. Er verdeutlicht auf diese Weise dem Zuschauer genau die (Rollen-) Masken, die sie selbst tragen.⁵⁷¹ Seine theatralischen Konzepte der Maske und des sich selbst Kreierens (COSTRUIRE) bilden die Summe der Fiktion, in der der Mensch seine

⁵⁶⁶ Mennemeier: 1961. S.30.

⁵⁶⁷ Dietrich, Margret. Das Masken- und Spiegeltheater: Pirandello und der Pirandellismo. In: Dietrich, Margret. Das Moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: 1963. S.169.

⁵⁶⁸ Schlueter: 1979. S.27.

⁵⁶⁹ Oliver: 1979. S.134.

⁵⁷⁰ Ebd. S.14ff.

⁵⁷¹ Ebd. S.20.

theatralischen Illusionen aussucht. Gemeint ist damit, dass die Menschen versuchen etwas anderes zu sein oder darzustellen, als sie eigentlich sind, nämlich nicht sie selbst.⁵⁷²

Den Einfluss von Pirandellos Theater wird im französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahre deutlich, wie zum Beispiel bei Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Samuel Beckett und Jean Genet. Im Vordergrund steht dabei das Spiel im Spiel als Mittel der Schein und Sein Problematik.⁵⁷³ Letzteres verdeutlicht insbesondere Jean Genets Stück *Le Balcon* (1956). Ähnlich wie bei Pirandello, begeben sich dort ebenfalls einige Akteure in eine bestimmte Rollenmaske, um an einem Rollenspiel teilnehmen zu können, in dem sich Wirklichkeit und Fiktion vermischen, bis schließlich die Fiktion die Realität ersetzt. Inwieweit sich Parallelen zwischen Pirandellos und Genets Protagonisten im Ausleben und in der Gestaltung der Rollenmaske ergeben, zeigen die sich anschließenden Ausführungen.

⁵⁷² Dietrich : 1963. S.133ff.

⁵⁷³ Im Gegensatz zu Alfred Jarry und Eugene Ionesco verzichtet Pirandello auf allegorische und symbolische Mittel der Erhellung. (Ausgenommen bei *I Giganti della montagna*). Sein Theater setzt keine religiösen oder weltanschaulichen Vorstellungen voraus und damit steht Pirandellos Theater im Gegensatz zu Jarrys und Ionescos verfremdeten Methoden. Das Grotteske bei Pirandello ergibt sich aus der Übertreibung der Wirklichkeit. Auch die Marionetten (*La favola del figlio cambiato*), die Pirandellos Theaterstücken Einzug finden, erscheinen nicht in den abstrakten Gliedermännern des expressionistischen Theaters oder den Lehrstücken Brechts. Mennemeier : 1961. S.28. Weitere italienische Stückeschreiber, die Maskenspiele in ihren Stücken behandelt haben, waren Fausto Maria Martini (1886-1931), Alessandro di Stefani, Massimo Bontempelli, Guglielmo Zorzi, Cesare Giulio Viola. Dietrich : 1963. S.188-189.

4. Jean Genet

Kennzeichnend für Jean Genets Stücke sind Gesichtsmasken, Rituale, Zeremonien, Zirkusaktionen und Tanz.⁵⁷⁴ Auch verschiedene starre Gesichtsmasken werden verwendet. Jedoch dominieren starre im Vergleich zu Schminkmasken, wobei Letztere in Genets *Le Balcon* (1956) beschrieben werden. Gemeinsam ist den Stücken, dass das Verwenden von Gesichtsmasken nicht nur für die Aufführung postuliert wird, sondern einen wichtigen Bestandteil des Schauspiels ausmacht. Dies gilt gleichfalls für Kostüme, Schulterverbreiterungen, Perücken und Kothurnen.⁵⁷⁵

Nach Scarlett Winter realisiert sich Genets Anschauung einer lebensweltlichen Theatralität in seinem dramatischen Werk in der elementaren Struktur einer Metadramatik, die Figuren und Handlungen in ihrer fiktiven theatralischen Gestalt offenbart. Genet beabsichtigt nicht soziale Realität darzustellen, sondern symbolhafte Theatralität, nicht den Schauspieler als Charakter, sondern als Metapher und Zeichenträger. Aus diesem Grund fühlt er sich mit der japanischen, chinesischen und balinesischen Bühnenkunst verbunden, welche die Maske und das Ritual als theatralische Strukturelemente in den Mittelpunkt rücken.⁵⁷⁶

Die verwendeten Gesichtsmasken reichen von starren bis hin zu Schminkmasken, während Letztere besonders aus dem japanischen Kabuki-Theater bekannt sind.⁵⁷⁷ Gerade im Kabuki-Theater der Edo-Zeit wurde ein antirealistisches Spiel entwickelt, das die übernatürliche Kraft des Helden zum Ausdruck bringen sollte. Dies erfolgte über das Kabuki-Make-up, Kumadori genannt, (das Gesicht des Schauspielers wird mit blauen oder roten konturenbetonenden Linien bemalt) und Mie, eine stilisierte Pose, in der der Darsteller einen Moment lang im emotionalen Höhepunkt verharrt. Kumadori und Mie bilden wichtige Elemente des wilden und übertriebenen, nicht-realistischen Spielstils Aragato.⁵⁷⁸

Allerdings sollte der Einfluss des ostasiatischen Theaters mehr als Inspirationsquelle angesehen und nicht im Sinne eines Zitats verstanden werden, um ähnliche Inhalte zu vermitteln. Vielmehr verhalten die zuvor genannten Strukturelemente (Tanz, Ritual, Maske und Zeremonie)

⁵⁷⁴ Genet schrieb außerdem die Stücke *Les Bonnes*, *Le Paravents*, *Le Balcon* und *Les Nègres*. Savona, Jeannette L. Jean Genet. London : 1983. S.14ff.

⁵⁷⁵ In *Les Nègres* tragen die schwarzen Schauspieler weiße Karikatürmasken, um damit Weiße darzustellen.

⁵⁷⁶ Winter, Scarlett Christiane. Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet. München : 1995. S.141. Kindermann, Heinz (Hg.). Einführung in das ostasiatische Theater. Wien (u.a.) : 1985.

⁵⁷⁷ Kawatake, Toshio. Die Entwicklung des japanischen Theaters. In: Ausstellungskatalog Japanisches Theater. Österreichisches Theatermuseum, 28. November 1978 bis 31. Januar 1979. Wien : 1978. S.18-24.

⁵⁷⁸ Ebd. S.23.

ein antirealistisches übertriebenes Spiel zu schaffen, das moderne Themen vermittelt. Genet bezieht sich allerdings auch auf andere Theaterformen, wie das barocke *Theatrum Mundi*. Wie sich dies im Detail äußert und welche Rolle die Schminkmaske für die Rollenmaske spielt, wird exemplarisch an Genets Stück *Le Balcon* erläutert.

4.1 *Le Balcon*

Das Stück wurde 1956 in Frankreich publiziert. Im Gegensatz zu dem später veröffentlichten und aufgeführten Stück *Les Nègres* von 1959, hatte *Le Balcon* erst nach der Aufführung von Ersterem großen Erfolg. Zunächst wurde *Le Balcon* in Frankreich als zu sexuell und politisch subversiv angesehen und von der Bühne verbannt.⁵⁷⁹ Der Grund dafür liegt darin, dass sich die Handlung in einem Bordell abspielt, in dem die Kunden in verschiedene Rollen schlüpfen wie zum Beispiel in die eines Bischofs, Richters oder Generals. In verschiedenen Rollenspielen leben sie ihre latent vorhandenen Wünsche aus, die sie in der Realität nicht umsetzen können.

Es gab jedoch nicht nur in Frankreich negative Reaktionen auf das Stück, sondern auch in Deutschland, besonders nach der Aufführung von 1976 in den Münchner Kammerspielen. *Le Balcon* wirkte provozierend auf die Theaterbesucher und besonders Prostitution, Verrat und Mord wurden kritisiert. Die Debatte um das in den Kammerspielen aufgeführte Stück reichte von Gotteslästerung und Verunglimpfung katholischer Christen seitens der katholischen Kirche bis hin zu Einschüchterungsversuchen und dem Versuch den Intendanten der Kammerspiele sowie dessen Mitarbeiter zu Kriminellen zu degradieren.⁵⁸⁰ Allerdings wurde Genets *Le Balcon* ungeachtet dieser Kritik häufig in den 60er- und 70er-Jahren von namhaften Regisseuren wie Erwin Piscator (Frankfurt, 1962), Victor Garcia (Sao Paulo, 1969), Giorgio Strehler (Piccolo Teatro di Milano, 1976), Richard Schechner (New York, 1979) und vielen anderen aufgeführt.

⁵⁷⁹ Savona: 1983. S.70ff.

⁵⁸⁰ Die Diskussion um die Aufführung wurde bis in den kulturpolitischen Ausschuss des Landtags getragen. Es wurde Strafanzeige wegen Religionsbeschimpfung und Erregung öffentlichen Ärgernisses (...) gegen den Intendanten der Münchener Kammerspiele, Hans Reinhard Müller, und die Aufführung des Stücks von Jean Genet „Der Balkon“ beteiligten Mitarbeiter bei der Staatsanwaltschaft München I erstattet. SZ 275, 26.11.1976. Ziegler, Werner. Jean Genet. Metaphern der Vergeblichkeit. Untersuchungen zum dramatischen Werk. Bonn: 1981. S.7, Fußnote 1.

Das Stück *Le Balcon*⁵⁸¹ (Abb.59-59d) ist in neun Bilder untergliedert.⁵⁸² Es spielt in einem Bordell, das von der Besitzerin Madame Irma als *Maison d'illusions* beziehungsweise als *Grand Balcon* beschrieben wird.⁵⁸³ Sie bezieht sich mit dieser Bezeichnung auf das, was im Inneren des Bordells geschieht. Entgegen der Erwartung des Lesers geht es nicht um den Geschlechtsakt gegen Geld, sondern um Rollenspiele. Die Kunden kommen in das Bordell und schlüpfen in eine bestimmte Rolle, um dann ihrer Vorstellung von einer Autoritätsperson wie Bischof, Richter oder General nachzugehen. Madame Irma sagt selbst, dass sie das Bordell als das *Haus der Illusionen* bezeichnet hat, da sie die Direktrice sei. Sie stellt die Zimmer, die Ausstattung und die Schauspieler zur Verfügung. Derjenige, der kommt, bringt seine fertige Inszenierung mit⁵⁸⁴, folglich sein eigenes Rollenspiel. Dieses beinhaltet, dass sich die Kunden im Bordell verkleiden und schminken, um nicht nur die gewünschte Rolle einnehmen zu können, sondern auch um jede Bezugsebene zur Realität negieren zu können.⁵⁸⁵

Zum Personal des Bordells zählen verschiedene Prostituierte sowie Arthur, der in den Rollenspielen unter anderem als Scharfrichter mitarbeitet. Im Stück wird er auch als Zuhälter bezeichnet und damit eine doppelte Rolle erhält. Die Prostituierten werden in den ersten vier Bildern als schöne Mädchen, allerdings ohne Namen, beschrieben. Daneben gibt es die Kunden, die den General, den Bischof, den Bettler und den Richter darstellen. Chantal dagegen ist eine ehemalige Prostituierte, die jedoch zu den Revoltierenden übergelaufen und die Geliebte von Roger ist. Er ist der Anführer der Revolutionäre, dessen Gegner der Polizeichef George ist und der Einzige, der keine Rolle spielt.

Das Bordell weist 38 Salons auf, die alle vergoldet und mit einem Mechanismus ausgerüstet sind. Sie können auf diese Weise ineinander geschoben und miteinander verbunden werden.⁵⁸⁶ Dieser Mechanismus erlaubt Madame Irma zu sehen, was in den einzelnen Salons vor sich geht. Sie kann auf diese Weise die verschiedenen Rollenspiele am Bildschirm verfolgen. Entsprechend ist sie Zuschauer und Mitspieler wie das Publikum, das ebenfalls alles sehen kann.

⁵⁸¹ Der Titel bezieht sich auf das neunte Bild des Stücks, denn mit dem Balkon ist die Scheinwelt des Bordells mit der Außenwelt verbunden, wo die Revolution herrscht.

⁵⁸² Es gibt drei verschiedene Versionen des Stücks, die veröffentlicht wurden. Die erste Ausgabe erschien am 10. Juni 1956, bestehend aus 15 Bildern und zwei Akten. Eine zweite revidierte Fassung erschien in neun Bildern 1960, eine Dritte 1962 und eine Vierte entstand in Zusammenarbeit mit Genet und dem Regisseur Antoine Bourselleir für die Aufführung in Marseille 1969, die allerdings nicht gedruckt vorliegt. Die ersten beiden Fassungen unterscheiden sich ab dem fünften Bild, die endgültige Fassung nimmt die Veränderungen der Revolutionsszene zurück. Die zweite Fassung bildete die Grundlage für die deutsche und englische Übersetzung. Ziegler : 1981. S.41. Die folgenden Untersuchungen beziehen sich auf die zweite Fassung.

⁵⁸³ Genet, Jean. *Le Balcon*. Décines : 1962. S.11.ff.

⁵⁸⁴ Ebd. S.77ff.

⁵⁸⁵ Die Abbildungen zum Stück basieren auf einer Aufführung aus dem Jahr 1975/76 unter der Regie von Giorgio Strehler und sollen lediglich einen Eindruck vermitteln, wie sich die verkleideten Kunden vorgestellt werden müssen.

⁵⁸⁶ Genet : *Le Balcon*. S.204.

Im ersten Bild ist eine Sakristei dargestellt, die aus drei Wandschirmen aus blutrotem Stoff besteht. Der Scheincharakter des Dekors wird durch die Worte *La décor semble représenter une sacristie, formé de trois paravents de satin, rouge sang* angedeutet.⁵⁸⁷ In den Wandschirm im Hintergrund ist eine Türe eingelassen, über der ein spanisches Kruzifix angebracht, das in trompe-l'œil Technik gemalt ist. (*Au-dessus un énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe-l'œil.*)⁵⁸⁸ Rechts an der Wand hängt ein Spiegel mit einem vergoldeten Rahmen. Auf einem gelben Sessel liegen eine Jacke, eine Hose und ein Hemd. Im Sessel sitzt der Bischof mit goldbesticktem Chorrock und Mitra. Da er auf Stelzen geht, die einen halben Meter hoch und die Schultern ebenfalls künstlich verbreitert sind, wirkt er übernatürlich groß. Sein Gesicht ist übertrieben geschminkt. (*Son visage est grimé exagérément.*)⁵⁸⁹

Im Raum befindet sich außerdem eine Prostituierte im spitzenbedeckten Morgenrock, die ebenfalls stark geschminkt ist. Diese Szene zeigt das Ende eines Rollenspiels, nachdem der Kunde (der Bischof) von der Prostituierten umgekleidet wird. Der Leser erfährt dort, dass das Mädchen sechs Todsünden beichten musste und schließlich die Absolution erhielt. Er kann sich allerdings nicht von seiner Rolle trennen, obwohl Irma ihn zum Gehen auffordert, da er schon in der Zeit überfällig ist.⁵⁹⁰

Dann erscheint das zweite Bild (Abb.59b), das drei braune Wandschirme und kahle Wände zeigt. Das Bett spiegelt sich im selben Spiegel wie zu vor. Ein junges schönes Mädchen ist gefesselt, und ihre Hände sind zusammengebunden. Der Scharfrichter, der vor ihr steht, ist ein Riese, dessen Oberkörper nackt und muskulös ist. An seinem Gürtel hängt eine Peitsche. Der Richter ist, wie der Bischof, ebenfalls stark geschminkt und steht auf unsichtbaren Stelzen, die ihn übermäßig vergrößern, wenn er aufsteht. Er kriecht auf die Frau zu, die zurückweicht. Das Mädchen soll eine Diebin darstellen und ihre Diebestat beichten. Dies beinhaltet, dass das Mädchen erst leugnen muss, um dann geschlagen zu werden. Daraufhin muss sie gestehen und schließlich die Tat bereuen. Der Richter kann dann seine Autorität beweisen, wenn der Scharfrichter sie wegen des Leugnens schlägt, um ihn dann zu stoppen.⁵⁹¹

Da aber das Mädchen neu ist, hält sie sich nicht an die Regeln des Spiels, was ihr allerdings auch eine gewisse Macht gibt, das Spiel zu ändern.⁵⁹² Die Situation von Richter und

⁵⁸⁷ Genet : Le Balcon. S.11.

⁵⁸⁸ Ebd. S.11.

⁵⁸⁹ Ebd. S.12ff.

⁵⁹⁰ Ebd. S.11-25.

⁵⁹¹ Ebd. S.26-41.

⁵⁹² Der Ritualcharakter der Szene wird hier besonders deutlich, da die Szenen immer gleich ablaufen müssen und nicht verändert werden dürfen.

Diebin dreht sich um, als sich das Mädchen nicht mehr an die Reihenfolge des Spiels hält und sich weigert, das Verbrechen zu leugnen. Durch ihr Verhalten wird die Stellung des Richteramtes angezweifelt. Der Richter wird schließlich durch den Scharfrichter aufgefordert nach seinem Richteramt zu kriechen.⁵⁹³ Zur Richterrolle gehört nicht nur das Ausüben richterlicher Macht, sondern auch die Unterwerfung am Ende des Bildes, wo der Richter nach dem Geständnis der Diebin ihre Stiefel lecken darf. Kennzeichnend ist hier die Knecht-Herrscher Dialektik⁵⁹⁴. Dies bedeutet, dass der Richter nur dann richten kann, wenn das Mädchen seine Taten gestanden hat. Scharfrichter und Diebin fungieren als Komplementärpersonen. (*Vous êtes mes deux compléments parfaits.*)⁵⁹⁵

Im dritten Bild erscheinen drei dunkelgrüne Wandschirme und drei gleiche Spiegel, in denen sich das ungemachte Bett spiegelt. Auf dem Sessel liegt ein Pferdekostüm wie es von Folkloretänzern benutzt wird. Im Zimmer sitzt ein ängstlicher Herr, der den General darstellt. Er hat inzwischen seine Kleidung abgelegt und besteht darauf, dass die Kleidung versteckt wird, damit kein Bezug zur Realität mehr zu sehen ist. Irma ist bei ihm im Zimmer und lässt nach einem Mädchen läuten. Der General möchte Sporen an seinen Stiefeln haben, die mit Schmutz und Blut versehen sind, damit es authentisch aussieht. Dann kommt das Mädchen und bringt seine Uniform, den Säbel, den Zweispitz und die Stiefel. In diesem Bild (Abb.59c) nimmt die Prostituierte die Funktion des Pferdes ein. Der General befiehlt ihr in die Knie zu gehen, dann bäumt sie sich auf und wiehert. Schließlich hilft sie dem General in sein Kostüm, der daraufhin geschminkt wird. Auch er geht auf unsichtbaren Stelzen und nimmt auf diese Weise ungeheure Dimensionen an. Dann erfährt der Leser, dass der General in einer seiner Schlachten gefallen ist.⁵⁹⁶

Das vierte Bild unterscheidet sich von den ersten Dreien, da der Kunde die Rolle eines Bettlers einnimmt und nicht mehr die eines Machtinhabers. Das Zimmer weist an drei Wänden drei sichtbare Spiegel auf, dessen Spiegelbilder falsch sind, da sie von Schauspielern gespielt werden. Das Mädchen in der Szene ist rothaarig, trägt einen Wams, einen Pelzumhang und Stiefel aus Leder. Sie warten beide, bis die Requisiten, wie die neunschwänzige Katze und die Perücke mit den Läusen, hereingebracht werden, die das Mädchen dem Bettler grausam über den Kopf

⁵⁹³ Genet : Le Balcon. S.26-41.

⁵⁹⁴ Ziegler : 1981. S.45.

⁵⁹⁵ Genet : Le Balcon. S.38.

⁵⁹⁶ Ebd. S.42-57.

stülpt, der dann strahlt. Als er ihr einen Blumenstrauß überreicht, schlägt sie ihn mit der neunschwänzigen Peitsche. Schließlich fasst er sich an seine Perücke und vergewissert sich, dass sie wirklich verlaust ist.⁵⁹⁷ In dieser Szene erhält der Kunde als Bettler eine unterwürfige Position, während die rothaarige Prostituierte eine Machtfunktion inne hat.⁵⁹⁸

Im fünften Bild sitzt Irma an ihrem Toilettentisch und kontrolliert die Tageseinnahmen. Carmen hilft ihr dabei. Als Carmen über die Kunden spricht, versucht Irma dies zu unterbinden. Sie möchte, dass mit Respekt über die Zeremonien (Rollenspiele) gesprochen wird. Carmen allerdings kritisiert, dass die Prostituierten nicht über ihre Rollen sprechen dürfen. Außerdem wirft sie Irma vor, dass sie keine Vorstellung davon habe, wie es ist, die Rolle der nackten Büberin zu übernehmen, die Stute des Generals zu spielen oder die ins Stroh geworfene Bäuerin zu sein, da sie die Rollenspiele nur aus der Ferne über ihre Apparate betrachten würde.⁵⁹⁹ In dieser Szene unterhalten sich Carmen und Irma außerdem über die vergangenen und noch anstehenden Rollenspiele sowie über die notwendigen Requisiten. In diesem Zusammenhang erzählt die Bordellmutter auch, dass sie ihrerseits beschlossen habe, ihr Etablissement das Haus der Illusionen zu nennen. Sie sei nur die Directrice, doch jeder, der das Haus betrete, würde seine eigene Inszenierung mitbringen. Sie stellt nur die Zimmer, die Ausstattung und engagiert die Schauspieler und Schauspielerinnen.⁶⁰⁰

Als die beiden Frauen über Chantal sprechen, die zu den Revoltierenden übergelaufen ist, klopft es. Arthur tritt ein und berichtet von dem Rollenspiel der letzten halben Stunde. Ihm kam dort die Rolle des Scharfrichters zu. Unterdessen lässt sich Irma von Carmen umkleiden, die bis zur Ankunft des Polizeichefs fertig ist.⁶⁰¹ Als dieser angekommen ist, reden sie über die Rollenspiele, die man in den Apparaten sehen kann. Bei dieser Gelegenheit hebt der Polizeichef hervor, dass er sein Rollenspiel haben möchte, wenn die Revolution von ihm niedergeschlagen worden ist. Damit ihn das Reich als Gegenleistung verewigt, soll er ein Grabmal erhalten. Bereits hier wird auf das letzte Bild des Stücks verwiesen, denn dort übernimmt Roger die Rolle des Polizeichefs.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Genet : Le Balcon. S.58-59.

⁵⁹⁸ Ziegler : 1981. S.48.

⁵⁹⁹ Genet : Le Balcon. S.60ff.

⁶⁰⁰ Ebd. S.76ff.

⁶⁰¹ Ebd. S.87ff.

⁶⁰² Ebd. S.97ff.

Das sechste Bild zeigt die Liebesszene von Chantal und Roger. Im Hintergrund erkennt man die Fassade des Großen Balkons. Die Fensterläden sind geschlossen. Beide werden von drei Männern mit Maschinenpistolen bewacht, die auf den Balkon gerichtet sind. In dieser Szene wird durch das Gespräch der beiden angedeutet, dass Chantal die Revolution nicht überstehen wird. Roger will sie nicht verlieren, die Männer aber wollen nur Chantal, die mit ihrem Gesang die Kämpfenden anführen soll. Sie bieten Roger zunächst 20 Frauen als Ersatz, dann 100, damit er sie ziehen lässt. Er wird nachdenklich und sieht schließlich in ihr das Symbol der Revolution.⁶⁰³ Chantal hat sich in eine emblematische Figur verwandelt, um gegen die Herrschenden zu kämpfen, denn nach Roger geht es um einen Kampf der Allegorien.

Roger: Cent femmes. Mille et peut-être davantage. Donc elle n'est plus une femme. Celle qu'on fait d'elle par rage et par désespoir a son prix. C'est pour lutter contre une image que Chantal s'est figée en image. La lutte ne se passe plus dans la réalité, mais en champ clos. Sur champ d'azur. C'est le combat des allégories.⁶⁰⁴

Sie muss sich nun entscheiden, ob sie bei ihm bleiben oder für die Revolution kämpfen will und wählt Letzteres. Sie sagt ihm auch, dass die Königin in einer Stunde tot sein könnte, wenn der nördliche Abschnitt Erfolg hätte und auf diese Weise habe der Polizeichef auch verloren. Wenn sie nicht gewinnen würden, würden sie nie mehr aus diesem Bordell herauskommen.⁶⁰⁵ Schließlich fordert einer der Männer Chantal zum Gehen auf. Vom Strom der Aufständischen getrieben, entfernt sie sich von Roger.

Im siebten Bild wird der Salon der Leichenbegängnisse gezeigt. Dort ist alles zerstört, die Vorhänge sind zerrissen. Arthur liegt auf einem nachgebildeten Katafalk. Ein Gesandter steht daneben. Er spricht mit Irma und dem Polizeichef über die Königin, die gestorben ist. In dieser Szene stellt sich heraus, dass Irma die Rolle der Königin übernehmen soll, um das Volk zu beruhigen. Daher lässt sie sich die Gewänder von Carmen richten.⁶⁰⁶ Irma soll diese Rolle übernehmen, da eine Königin in einem hierarchischen System notwendig ist, denn besonders der Polizeichef möchte davon seine Macht ableiten, zumal er noch keine Rolle in der Bordellnomenklatur hat. Der Ort wie die Echtheit der Königin spielen keine Rolle, und so ernennt der Gesandte kurzum den *Grand Balcon* zum *Palais Royal*. Er äußert seine Bedenken gegenüber der Revolution und Chantal, die zur Allegorie geworden ist. Der Polizeichef beruhigt ihn, denn

⁶⁰³ Genet : Le Balcon. S.122ff.

⁶⁰⁴ Ebd. S.123.

⁶⁰⁵ Ebd. S.132ff.

⁶⁰⁶ Ebd. S.130.

wenn Chantal zum Bild geworden sei, würde man sie benutzen. Sie sei nur eine Maske. (*Et si elle devient une image nous nous en servions. ... Un masque... .*) In der Antwort des Gesandten äußert sich die Vorstellung vom rollen- und maskentragenden Menschen, da das, was auf der Erde schön sei, den Masken zu verdanken sei. (*Ce qu'il y a de beau sur la terre, c'est aux masques que vous le devez.*)⁶⁰⁷

Im achten Bild erscheinen die Würdenträger erneut, also Bischof, Richter und General mit Kothurnen. Dies ist auch das einzige Mal, dass sie so die Außenwelt betreten. Wie in den einzelnen Rollenspielen, werden sie durch ihre übermäßigen Proportionen hervorgehoben (Abb.59a).⁶⁰⁸ Schließlich wechselt Irma ihre Rolle, schlüpft selbst in die der Königin und betritt in ihrem Hermelinmantel den Balkon. Alle, bis auf den Polizeichef, sind überlebensgroß, die Kostüme sind allerdings staubig und zerrissen. Als der Bettler „hoch lebe die Königin“ schreit, erscheint Chantal. Die Königin verbeugt sich vor ihr, ein Schuss fällt und Chantal ist tot. Damit ist die Revolution niedergeschlagen. Der General und die Königin tragen sie daraufhin fort.⁶⁰⁹

Das neunte Bild zeigt Irmas Zimmer. Es stehen drei Fotoapparate auf Stativen bereit. Dahinter befindet sich jeweils ein Fotograf. Dann betreten der Bischof, der General und der Richter das Zimmer. Sie unterhalten sich über ihre Fahrt in der Karosse, mit der sie durch die Stadt gefahren sind. In dieser Szene wird der endgültige Sieg des Scheins über die Realität gezeigt. Die wahren Träger, die sich unter der Maskierung der Würdenträger verbergen, sind während dieser Fahrt nämlich nicht von den Menschen erkannt worden.⁶¹⁰

Die drei Fotografen, die sich mit ihren Apparaten postiert haben, sollen Porträts der einzelnen Köpfe im Profil anfertigen.⁶¹¹ Dies ist bezeichnend für Genets Spiel zwischen Schein und Sein, Illusion und Wirklichkeit. Die Fotografen halten nämlich nicht die Realität fest. Ersichtlich wird dies, als der erste Fotograf erzählt, dass er einen Revolutionär von einem Polizisten gegen Geld hat erschießen lassen, der für ihn Zigaretten geholt hatte. Das Foto sollte dann das Bild eines Revolutionärs darstellen, der auf der Flucht erschossen worden sei.⁶¹² An dieser Stelle wird der Scheincharakter dessen, was dargestellt werden soll, ersichtlich. Sie zeigen

⁶⁰⁷ Genet : Le Balcon. S.146ff.

⁶⁰⁸ Ebd. S.150ff.

⁶⁰⁹ Ebd. S.151.

⁶¹⁰ Ebd. S. 152ff.

⁶¹¹ Ebd. S.157ff.

⁶¹² Ebd. S.161.

eine falsche Realität auf, nämlich ihre Vorstellung von einer Fotografie oder einer Rolle, die jemand inne hat.

In dieser Szene setzen sich die Würdenträger für die Vollendung des Grabmals des Polizeichefs ein. Alle außer ihm und dem Gesandten befinden sich alle in ihrer Rolle. Als der Polizeichef fast schon aufgibt, da niemand kommt, um ihn zu spielen, klingelt es schließlich doch. Die Königin (Irma) empfängt den Herrn selbst und führt ihn in das Mausoleum, das sie extra zu seinen Ehren errichten ließ. Der Polizeichef (George) und der Gesandte platzieren sich vor einem der Apparate, um zu sehen, was im Mausoleum vor sich gehen wird.⁶¹³

Roger steht als Polizeichef verkleidet im Mausoleum, wirkt jedoch größer als dieser, da seine Schultern verbreitert sind und er auf Stelzen geht. Carmen erzählt ihm, dass der Ort für den Tod bestimmt sei und das Mausoleum sein Grab sein solle, an dem das ganze Volk gearbeitet hat. Da er allerdings nicht nach den Regeln spielt, entrüstet sich Irma und fordert ihn zum Gehen auf. Roger will aber seine Rolle zu Ende spielen. Er möchte sein eigenes Schicksal darstellen und es mit dem des Polizeichefs (George) vereinen.⁶¹⁴

An dieser Stelle vermischt Roger Wirklichkeit mit Illusion. Das Rollenspiel geht in eine unmittelbar erlebte Realität über, das in der Selbstkastration Rogers mündet, mit der er dieses Macht- und Gesellschaftssystem zerstören möchte. Der echte Polizeichef versucht eine hohe Position im Bordell einzunehmen, was Roger verhindern möchte, zumal seine Chantal getötet worden ist. Er vermischt seine Realität als Revolutionär mit der des Polizeichefs und begeht diese Gewalttat, die zur Folge hat, dass der Polizeichef in die Bordellnomenklatur aufgenommen wird.⁶¹⁵

Am Ende des Stücks erscheint Irma wieder als Bordellmutter, die die Rollen für den nächsten Tag vorzubereiten hat.

Irma: Redistribuer les rôles... endosser le mien... (Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public)... préparer le votre...juges, généraux, évêques, chambellans, révoltes qui laissez la révolte se figer, je vais préparer me costumes et mes salons pour demain...il faut rentrer chez nous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici...Il faut vous en aller...Vous passerez à droite, par la ruelle...(Elle éteint une dernière lumière.) C'est déjà le matin.⁶¹⁶

⁶¹³ Genet : Le Balcon. S.162ff.

⁶¹⁴ Ebd. S.185ff.

⁶¹⁵ Ebd. S.185ff.

⁶¹⁶ Ebd. S.205.

4.2 Überstilisierte Rollenmasken und imaginäres Rollenspiel

Genet wurde durch verschiedene Theaterformen nicht nur zum Aufgreifen von Gesichtsmasken animiert, ohne jedoch eine spezielle direkt zu zitieren, sondern auch zum Verwenden bestimmter Strukturelemente (Zeremonien, Rituale und Tanz), die ihnen eigen sind. Dabei ging es Genet weniger darum bestimmte Traditionen zu kopieren, als vielmehr seine eigene Theaterform zu schaffen, um seiner Auffassung eines nicht realistischen Theaters nahe zu kommen.

Als durchaus inspirierend muss sich die ostasiatische Bühnenkunst erwiesen haben, die über ein breites Spektrum verschiedener Gesichtsmaskierungen verfügt sowie das barocke *Theatrum Mundi* und dessen Thematik der Maske, die sich primär auf die Rollenmaske bezieht. Als bevorzugter Gegenstand des *Theatrum Mundi* galt das *SICH MASKIEREN*, im Sinne von verstellen, verkleiden und etwas vorstellen, was man nicht ist.⁶¹⁷ Damit verbunden ist das Spiel im Spiel als eine Schöpfung des Barock.⁶¹⁸ Bei Genet zeigen sich Parallelen darin, dass sich die Akteure im Stück verkleiden und einen Rollenwechsel durchführen, vom Kunden zum Inhaber einer Rolle als Autoritätsperson. Jeder Kunde hat sein eigenes Rollenspiel in der Scheinwelt des Bordells, das sich in dieser Form immer wieder wiederholt (Ritualspiel).⁶¹⁹

Eine *MASKE ANLEGEN* bedeutet bei Genet insbesondere durch Kleidung einen Rollenwechsel vorzunehmen, um dann in einer imaginären Rollenmaske zu erscheinen. Vor allem im siebten Bild betont der Gesandte, dass alles das, was auf der Erde schön sei, den Masken zu verdanken sei. Darin äußert sich die Vorstellung vom rollen- und maskentragenden Menschen, wobei der Begriff *MASKE* im Sinne von *ROLLENMASKE* zu verstehen ist, denn die Kunden in den einzelnen Salons wollen etwas porträtieren beziehungsweise kopieren, was sie selbst nicht sind. Um ihrem normalen Dasein für kurze Zeit entfliehen zu können, gehen sie in Irmas Bordell und begeben sich in eine Rolle, die sie im wirklichen Leben nicht einnehmen können.

Das Rollenspiel erinnert diesbezüglich an den Karneval, wo die Maskierten all das tun können, was ihnen im Alltag versagt ist. Bei Genet spielt dieser Karnevaleffekt eine große Rolle,

⁶¹⁷ Alewyn, Richard. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München : 1985. S.82.

⁶¹⁸ Ebd. S.85-90.

⁶¹⁹ Das was normalerweise im Bordell diskret behandelt wird, können der Zuschauer und Irma durch die Apparate sehen beziehungsweise Irma kann mittels dessen die Geschehnisse kontrollieren. Illusion und Rollenspiel werden nach außen gekehrt. Allerdings ist für Irma, Carmen und Arthur das Bordell nicht eine illusionäre Welt, sondern die einzig wirkliche. Das Leben außerhalb des Bordells dagegen ist ihnen fremd und erscheint ihnen unreal. Winter : 1995. S.159ff, S.164ff.

denn im Bordell können sie verborgene Fantasien, die in der Gesellschaft tabuisiert werden, ausleben. Diese äußern sich als pervertierte Bilder einer Wunschvorstellung, die in Form eines Rituals aufgeführt werden. Die Kunden erscheinen vordergründig als Machtinhaber wie ein Bischof, Richter und ein General. Dies hat allerdings nichts mit naturalistischem Theater zu tun. Ihre Rollenvorbilder sind stilisiert, verfremdet und übertrieben,⁶²⁰ das durch äußere Mittel wie grotesk geschminkte Gesichter, die stark verbreiterten Schultern und die Stelzen betont wird, da die Figur durch diese Hilfsmittel Überlebensgröße erhält. Hierin werden Bezüge zum antiken Theater sichtbar, das Kothurnen benutzte, um die Schauspieler größer wirken zu lassen.⁶²¹

Während das Kostüm die Kunden äußerlich ihrer ausgewählten Rollenmaske zuweist, karikiert das Make-up diese und trennt den Rollenspieler gleichzeitig von der „Realität“. Deutlich wird dies im dritten Bild, denn der Kunde möchte, dass seine Alltagskleidung gut versteckt wird, damit er sich voll und ganz seiner Rolle hingeben kann. Wie das Leben der Bordellkunden jedoch außerhalb des Bordells aussieht, erfährt der Zuschauer nicht. Denn selbst die vermeintlich reale Revolution gehört zum Spielplan von Irmas Etablissement. Deutlich wird dies am Ende des Stücks als sich im Fall Rogers des Revolutionärs Roger das Ritualspiel in ein Kultspiel steigert, der sich in die Rolle des Polizeichefs begibt. Auf diese Weise verkehrt sich das Traumspiel in eine unmittelbar erlebte Realität, die in seiner Selbstkastration endet.⁶²²

Die absolute Selbstverwirklichung zeigt sich also nicht im Rollenspiel, sondern im Tod. Mit dem Tod wird ihre Rolle nicht nur fixiert, (wie die des Polizeichefs), sondern sie erhalten ihren Platz in der Bordellnomenklatur. Genet dramatisiert damit ein Macht- und Opferritual, das durch den Macht- und Sexualtrieb des Menschen gesteuert ist. Auch Roger ist davon beherrscht und will das etablierte Machtsystem zerstören. Durch seine Handlung jedoch, die aus der Rollenverschmelzung resultiert, begeht er diese Gewalttat, um einerseits seine Machtlüsternheit, andererseits den Polizeichef zu bestrafen. Er hat jedoch das Gegenteil erreicht und ein neues Rollenbild zu den menschlichen Träumen von Macht und Sexus hinzugefügt.⁶²³

Die Rollenspieler begeben sich im Stück in eine erträumte Rolle und lösen sich aus ihrer sozial fixierten.⁶²⁴ Erstere, die im Spiel ausgelebt wird, beinhaltet, dass die Klienten ihre Vorstellung vom Handlungspotential einer Autoritätsperson durchführen können. Dabei geht es

⁶²⁰ Winter : 1995. S.153ff.

⁶²¹ Ebd. S.157ff.

⁶²² Ebd. S.157ff.

⁶²³ Ebd. S.159ff. Eskin, G. Stanley. Theatricality in the Avant-Garde Drama: A Reconsideration of them in the Light of The Balcony and The Connection. In: Modern Drama 12. 1964. S.216ff.

⁶²⁴ Winter : 1995. S.157.

nicht um den Sexualakt an sich in den ersten vier Bildern, der nicht durchgeführt wird, sondern vielmehr um ein sadomachistisches Spielmuster, ein gewaltsames Spiel der Begierde, das sie ausleben.⁶²⁵ Die Welt des Bordells besteht daher aus Rollenmasken und der Vorstellung, die die Akteure von ihrer Rolle haben. Der Mensch selbst wird zu einer Marionette eines geschaffenen Systems, die das Bordell organisiert.⁶²⁶

Da die Realität in theatralischer und stilisierter Weise kopiert wird, wird das übersteigerte und verfremdete Rollenbild demaskiert. Es offenbart die innere Wirklichkeit der Bordellkunden, die sich in Rollenklischees eines nicht realen Gesellschaftssystems äußert. Vor allem aber wird die Identität der Kunden durch die Rolle konstituiert.⁶²⁷

Das anfangs angeführte barocke *Theatrum Mundi* mit der Konzeption des Rollenspiels, den Strukturen der Karnevaleske und Maskerade, der Verwirrung von Schein und Sein, wird bei Genet folglich zu einer Folie moderner Dramenentwürfe.⁶²⁸ Im Unterschied dazu wird der göttliche Spielleiter durch einen Mitmenschen als Mitspieler beziehungsweise durch das Rollensystem Gesellschaft ersetzt. Auf diese Weise verkehrt sich das vernunftgeleitete Welttheater in ein absurdes und groteskes Weltspiel.⁶²⁹

Das Theater erweist sich als ein Ort übersteigter Gestik, feierlichen Zeremoniells, aber auch als Ort der Imaginationen und Fiktionalität des Spiels, an welchem sich Rituale des Kostümierens und des Schmückens, der Verstellung und Verlarvung abspielen.⁶³⁰ Deutlich zeigt sich dies, nachdem die Revolution niedergeschlagen worden ist, denn das Bordell ersetzt dann den königlichen Palast.⁶³¹

Nachdem Chantal erschossen worden ist, betreten Irma als Königin und die Würdenträger den Balkon. Die falschen Würdenträger des Bordells treten an die Stelle der echten, um eine Illusion der realen Bilder aufrecht zu erhalten und um das Volk zu beruhigen. Die normale Gesellschaft wird auf diese Weise durch ein imaginäres Spiel von Herrschaft ersetzt. Irma wird folglich wirkliche Königin und das Bordell realer Palast.⁶³² Ein traumhaftes erdachtes Spiel bildet ein Gesellschaftssystem, indem es imaginäre Welten öffentlich dramatisiert. Die inszenierte

⁶²⁵ Winter: 1995. S.153ff.

⁶²⁶ Homan, Sidney. *The Audience as Actor and Character. The Modern Theater of Beckett, Brecht, Ionesco, Pinter, Stoppard and Williams.* London (u.a.): 1989. S.60ff.

⁶²⁷ Winter: 1995. S.170ff.

⁶²⁸ Ebd. S.170-171.

⁶²⁹ Ebd. S.171.

⁶³⁰ Ebd. S.141, S.153.

⁶³¹ Unter politischen Aspekten wurde das Stück von Lucien Goldmann untersucht. Goldman, Lucien. „Une pièce réaliste“ in: *Les Temps Modernes* 15. 1969. S.1885-1896.

Vorstellung wird real, die Wirklichkeit entlarvt sich als inszenierte Imagination. Bordell, Welt und Theater gehen in eine Symbiose einer irrealen Illusion ein.⁶³³

Le Balcon ist ein komplexes Stück, in dem sich eine Vielzahl von Spiel- und Realitätsebenen vermischen, die sich gegenseitig widerspiegeln, überschreiten und sich dann ineinander auflösen. Das Theater zeigt eine Wirklichkeit, die sich selbst als Theater demaskiert, das wiederum eine unwirkliche Welt reflektiert.⁶³⁴ Das Bordell und dessen Spiel, eingeschlossen der Innen- und Außenwelt, ist ein Spiel der Rollenmasken. Immer wieder werden neue Masken von Masken produziert (Maske = Rollenmaske). Jede mögliche Scheinwelt wird kurze Zeit später als Schein beziehungsweise Spiel demaskiert.⁶³⁵ Infolgedessen bezieht sich das Spiel im Spiel auf ein Spiel im Spiel. Die Bilder können nicht auf eine existente Realität zurückgeführt werden, sondern sie bleiben als kreisende Illusion bestehen.⁶³⁶

⁶³² Winter : 1995. S.166.

⁶³³ Ebd. S.166.

⁶³⁴ Ebd. S.167.

⁶³⁵ Ebd. S.167.

⁶³⁶ Ebd. S.167.

5. Der Zirkus und der Typus des Clowns

Im Gegensatz zu Genets und Pirandellos grotesken und karikierenden Schminkmasken, die ein Rollenbild verfremden und überstilisieren, kennzeichnet die Schminkmaske den Clown als bestimmten Typus.

Der Clown entwickelte sich mit dem Entstehen des Zirkus⁶³⁷, wie er heute bekannt ist. Begründet wurde der Zirkus von Philip Astley (1742-1814), der 1768 in London eine Reitschule besaß und dort Kunstreiterei vorführen ließ, so dass er daher eine runde Manege benötigte. Astley ging mit seinen Reitern nach Paris und ließ dort „Astleys Amphitheater“ bauen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts übernahm Antoine Franconi die Kunstreiterei von Astley und gab ihr den Namen *Cirque Olympique*, womit er eine Zirkusdynastie begründete.

Eine Art Theaterzirkus entstand, als das Repertoire um Mimodramen, Dressurakte mit exotischen Tieren, Geschicklichkeits- und Kraftakte erweitert wurde und auch Elemente der Commedia dell'Arte mit einfließen. Der Zirkusclown entwickelte sich in diesem Umfeld.⁶³⁸

Als Vorbilder des Clowns galten zunächst die Darsteller der altenglischen Mysterienspiele im frühen Mittelalter, die die bösen und guten Seelen der Gestorbenen verkörperten. Gekennzeichnet waren die Schauspieler durch ihr weiß geschminktes Gesicht und durch drei rote Haarbüschel auf dem Kopf, die die Flammen des Fegefeuers verkörpern sollten. Des Weiteren gilt die allegorische Figur des Lasters in den mittelalterlichen Moralities als Vorbild für den Clown, die ein buntes Gewand und eine Narrenpritsche in der Hand hielt.⁶³⁹

Der Name des Clowns stand ursprünglich für den Bauerntölpel im elisabethanischen Theater im 16. Jahrhundert, der in Komödien und Tragödien erschien. Ebenfalls zur Gestaltung des Clowns trugen die Hofnarren⁶⁴⁰ der Fürstenhöfe bei, aber auch das volkstümliche Theater beeinflusste die Entwicklung des Clowns wie die englische Christmas-Pantomime. Sie ist ein Weihnachtsspiel und besteht aus einer dramatisierten Sage der Harlekinade, die aus einer

⁶³⁷ Die Akrobatik und das Wanderleben der Schauspielertruppen der Commedia dell'Arte ist vergleichbar mit der Welt des Fahrenden Volkes, des Jahrmärkte und der Schausteller. Bevor Artisten und Gaukler im Zirkus auftraten, arbeiteten sie als wandernde Künstler. Die Vielfalt an Unterhaltungen dieser Künstler zeigten die Pariser Jahrmärkte in St. Germain und St. Laurent im 17. Jahrhundert. Als sich im 18. Jahrhundert der Zirkus etablierte, wurden diese Darbietungen zum festen Repertoire des Zirkus. Schlicht : 1997. S.107ff.

⁶³⁸ Schlicht : 1997. S.108.

⁶³⁹ Ebd. S.108.

⁶⁴⁰ Hofnarren waren oft geistig und körperlich behinderte Menschen, die mit ihrem Aussehen belustigen sollten. Sie waren gut gekleidet und besaßen die Freiheit das zu sagen und zu tun, wie es ihnen beliebte. Beispielhaft anzuführen ist Shakespeare, bei dem die Figur des Narren als Clown in mannigfaltiger Gestalt erscheint wie bei dem Narren von König Lear oder als Totengräber bei *Hamlet*. Schlicht : 1997. S.109.

Handlung mit Zauber- und Verwandlungselementen konstituiert wird. Der Harlekin steht dabei im Zentrum.⁶⁴¹

Die englisch beeinflussten Clowns waren, wie die der Christmas Pantomime von 1838 (Franconi in Paris), bunt kostümiert und geschminkt. Der eine war weiß gekleidet und geschminkt, der andere hingegen bis zur Perücke zweifarbig, eine Seite rot, eine Seite schwarz. Auf diese Weise kamen die ersten Clowns der Christmas Pantomime nach Frankreich, die dort in kleinen Dramen mitwirkten. Der englische Akzent, ihr Kauderwelsch, die bunten Kostüme und die Schminkmasken wurden bald von den französischen und deutschen Clowns nachgeeffert.⁶⁴² Später erschienen in Frankreich die Musicalclowns wie John Price (1831-1880), der in seiner Erscheinung sehr elegant war. Er trug ein buntes Trikot, das mit Schmetterlingen bestickt war. Sein Gesicht war weiß grundiert, Augen und Brauen waren schwarz, der Mund hingegen rot geschminkt. Auf dem Kopf trug er eine Perücke mit drei Schöpfen. Die Brüder John und William Price führten auf einer frei stehenden Leiter ein Duett aus Flöte und Geige aus. Ihre Komik ergab sich aus musikalischem Können und Akrobatik.⁶⁴³

In Deutschland erlangten die Zirkusse ab 1840 Bedeutung und orientierten sich am französischen Vorbild. Mit dem Einzug der JahrmarktKomödien in den Zirkus erhielten auch formaltypische Merkmale wie bunte oder weiße Kleidung und Schminke Einzug. In der Mitte des 19. Jahrhunderts bildete sich die Akrobatik-, Musik- und Sprechclownerie heraus. Bis sich die Sprechkomödie jedoch entwickeln konnte, dauerte es noch bis 1864, als das Rede- und Scherzverbot an den französischen Bühnen aufgehoben wurde. Das Kauderwelsch wich dem Wortwitz der richtigen Landessprache, und der Dialog drängte die Akrobatik zurück. Die abstrakte, akrobatische Komik wurde durch den konkreten Humor ersetzt.⁶⁴⁴

Die Clownerie des Zirkus wurde in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts um einen Typus mehr bereichert, den dummen August⁶⁴⁵, der durch den Zirkus Renz mit Tom Belling geschaffen wurde.⁶⁴⁶ Zunächst lag seine Betätigung in der Reprise, bei der er noch keinen Gegenspieler benötigte. (Beispielhaft zu nennen ist der Clown Billy Hayden, der 1880 sehr beliebt war.) Da nun der dumme August und der Clown die Reprisen gestalteten, ergab sich daraus zukünftig eine Zusammenarbeit. Während zuvor der Clown im Harlekinkostüm auftrat, das ihm viel Bewegungsfreiheit ermöglichte, wurden nun der Typus des dummen August und des Weißclowns

⁶⁴¹ Merkert: 1978. S.109.

⁶⁴² Ebd. S.98ff.

⁶⁴³ Ebd. S.100ff.

⁶⁴⁴ Ebd. S.100ff.

⁶⁴⁵ Ebd. S.102ff.

⁶⁴⁶ Schlicht: 1997. S.109.

stilisiert. Der Clown trug einen verzierten Anzug aus Kniepumphose, passender Jacke, Hüften und Schultern waren betont, die Schuhe waren elegant und der Haarschnitt gepflegt.⁶⁴⁷

Das Gesicht war ebenmäßig weiß geschminkt. Aufgrund dessen wird er auch Weißclown genannt. Jedoch kennzeichnet die Schminkmaske nicht nur die Rollenmaske und gibt ihr den Namen, sondern sie ist auch mit der Bühnenfigur identisch.

Der dumme August dagegen ist durch einen schlecht sitzenden Frack charakterisiert, einen zu großen Straßenanzug sowie durch viel zu große Schuhe, die ihn zu einem Watschelgang zwingen. Seine Schminkmaske war zunächst sehr einfach gehalten. Es wurden zunächst nur die Nase und einige Partien im Gesicht betont, die die Ausdrucksstärke seiner Mimik hervorheben sollten. Erst im Laufe der Zeit kam es zur komischen Gesichtsmaske mit Betonung von Nase, Mund, Augen und Ohren.⁶⁴⁸ Und auch hier erweisen sich Schminkmaske und Kleidung als Rollenmerkmale der Rollenmaske, die einen bestimmten Clown-Typus aufzeigen.

Der Weißclown erhält die Rolle des Lehrmeisters innerhalb der Gruppe, zeigt aber auch komische Darstellungen. Zur Demonstration seiner Überlegenheit provoziert er den Dummen August. Er gilt gemeinhin als sein Gegenspieler.⁶⁴⁹ Letzterer handelt nach dessen Anweisungen, zeigt aber einen enormen Assoziationsreichtum und immer andere Lösungen, als erwartet.

Es gibt verschiedene August-Typen, vom Introvertierten bis zum Extrovertierten, vom Verträumten zum Draufgänger und vom Tragikkomiker zum Übermütigen. Beide Clowns fungieren als Gegenspieler, einer in der Rolle des Unterlegenen, der andere in der des Überlegenen. Diese Rollenverteilung ändert sich etwas, wenn ein zweiter August hinzukommt, der den ersten gegen den Weißclown unterstützt. Im Gegensatz zu den ersten beiden Clowns zeichnet sich dieser zweite August als Opfer von Missgeschicken aus und wirkt als groteske Form des ersten. Seine Schminkmaske ist im Vergleich zum ersten August wesentlich dezenter gehalten.⁶⁵⁰

Kurz vor der Jahrhundertwende entstanden Szenen mit verteilten Rollen und fingierten sozialen Konstellationen. Diese Szenen standen in Beziehung zum Milieu, was sich im Protest gegen die Unzulänglichkeit menschlicher Konventionen oder in der Karikatur dieses Milieus niederschlug. Der Engländer George Footit (1864-1921) arbeitete mit dem Schwarzen Chocolat (1868-1917) zusammen, der als August im roten Frack, mit schwarzen Kniebundhosen und zerbeultem Zylinder erschien. Eine Satire der beiden verweist auf die verschiedenen sozialen

⁶⁴⁷ Merkert: 1978. S.104ff.

⁶⁴⁸ Ebd. S.104.

⁶⁴⁹ Ebd. S.104.

⁶⁵⁰ Ebd. S.105-106.

Klassen von schwarz und weiß, in der Chocolat am Ende die Worte „dritte Klasse“ herausbringt und schließlich von Foottit Schläge bekommt, bis er zu Boden fällt. In Deutschland arbeiten die Clowns Adolph & Coco (Zirkus Schumann) mit satirischen Mitteln.⁶⁵¹

Mit dem Aufkommen der Varietes in Westeuropa am Ende des 19. Jahrhunderts, wurden die Zirkusgenres verfeinert und verbessert. Nun traten Clowns auf, die stark individualisiert waren und sich aus ihren Partnerbeziehungen zu anderen Clowns herauslösten und zu Stars wurden.

In den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts setzte eine neue Entwicklung ein, in deren Folge der Weißclown von Künstlern ersetzt wurde, im Frack erschien, weswegen ein komischer Ausdruck nicht mehr passend erschien.⁶⁵² Er wurde zum Stichwortlieferer und kündigte die Tricks des anderen Clowns an, dem ehemals Dummen August, dessen Arbeit abendfüllend war. Die traditionellen Beziehungen der Clowns untereinander lösten sich auf. Stattdessen stehen zwei Clown-Typen in der Manege, die dem der Dummen Auguste ähneln und Komik hervorrufen, allerdings arbeitet jeder für sich.⁶⁵³ Eine andere Konstellation besteht aus einer Frau und einem Hauptakteur. Wenn die Frau in Männerkleidung auftritt, ist sie gleichberechtigt, während sie in Frauenkleidung als Assistentin dient.⁶⁵⁴

Clownerie unterscheidet sich durch Improvisation und spontane Aktion vom Theater, während das Theater eine Handlung nach einer Textvorlage umsetzt. Für die Clown-Darstellung genügen minimale Raumausstattungen und die notwendigen Requisiten. Schminkmaske und Kostüm dienen zur Charakterisierung des Typus und erweisen sich als indirekter Träger von Komik, die über Mimik, Gestik, Bewegung sowie durch Geräusche, Schreie, Sprache und Musik vermittelt wird.⁶⁵⁵ Die Mimik der Clowns basiert auf einem Grundmuster von menschlichen Regungen wie Lachen, Weinen, Vorsichtigkeit, Erschrecken und Betroffenheit.⁶⁵⁶ Komik diente, wie zuvor geschildert, nicht immer der Unterhaltung, sondern beinhaltete auch sozialkritische Aspekte, wie bei den Clowns Foottit und Chocolat. Inwieweit in Kunst und Theater die verschiedenen Clown-Typen nur zitiert werden, oder ob andere Intentionen wie Sozial- oder Gesellschaftskritik verfolgt werden sollen, zeigen die nachfolgenden Beispiele.

⁶⁵¹ Merkert : 1978. S.106ff.

⁶⁵² Ebd. S.112ff.

⁶⁵³ Ebd. S.113.

⁶⁵⁴ Ebd. S.115.

⁶⁵⁵ Ebd. S.96.

⁶⁵⁶ Berger, Roland und Dietmar Winkler. Künstler, Clowns und Akrobaten. Der Zirkus in der bildenden Kunst. Stuttgart : 1983. S.69.

5.1 Der Clown in der Kunst

5.1.1 Kees van Dongen - *Alter Clown*

Im Werk von Kees van Dongen erscheinen zwar Clowndarstellungen nicht leitmotivisch, jedoch beinhaltet es ein interessantes Artistenporträt eines Clowns.⁶⁵⁷ Das Bild *Alter Clown* (Abb.60) von 1906 zeigt einen Clown, dessen rot kariertes Kostüm aus Jacke und Hose sowie einem Hemd und einer Weste besteht. Die rote Farbe wiederholt sich nicht nur in den Haaren, sondern auch in den Ohren, den rot umrandeten Augen, den Wangen sowie in der Andeutung von Falten am Hals und den Händen.

Die Darstellung zeigt den Typus des Dummen August, der durch das Kostüm und die zurückhaltende Schminkmaske gekennzeichnet wird. Durch seine hervortretenden Falten am Hals, die faltigen Hände und das eingefallene Gesicht ist er als gealterter Clown charakterisiert. Unterstützt wird dies durch die Haltung der Arme, die schlaff herabhängen, womit der Abbau des Körpers im Alter thematisiert wird.

Die Schminke des Clowns erhält damit eine doppelte Funktion, einerseits maskiert sie die individuellen Gesichtszüge des Trägers und weist ihn einem bestimmten Typus zu, andererseits betont sie die schmalen knöchigen Wangen. Alter wird nun nicht maskiert, sondern hervorgehoben. Das Porträt zeigt folglich einen Clown am Ende seines Berufslebens, worauf der Bildtitel abzielt.⁶⁵⁸ Auf diese Weise bleibt der thematisierte Alterungsprozess auf die Rollenmaske des Clowns beschränkt, die ebenfalls altert. Damit verwandelt sich der lustige Spaßmacher in ein trauriges Bild einer ehemals lustigen Rollenmaske, die das Publikum erheiterte, während er aufgrund des Alters zu einer eher mitleiderregenden Karikatur eines Clowns geworden ist.

⁶⁵⁷ Auch andere Erscheinungsformen von Gesichtsmasken werden nicht thematisiert. Im Vordergrund stehen Frauendarstellungen. Engers, Rudolf. *Het kleurrijke leven van Kees van Dongen*. Schiedam : 2002. Juffermans, Jan. *Kees van Dongen – jet grafische werk*. Zwolle : 2002. Ausstellungskatalog Kees van Dongen. 1877-1968. Hg. Eric Hild. Musée de L'ANNONCIADÉ Saint Tropez, 6. Juli bis 30. September 1984. Réfectoire des Jacobins Toulouse, Oktober bis November 1984. Saint-Tropez : 1984. Berger/Winkler : 1983. S.69.

⁶⁵⁸ Als weiterer Künstler, der sich mit der Thematik des Alters des Clowns beschäftigt hat, ist Bernard Buffet anzuführen. Berger/Winkler : 1983. S.69.

5.1.2 Erich Heckel - *Drei spanische Clowns – Die Rivals*

Eine andere Form eines Artistenporträts zeigt Erich Heckel mit dem Bild *Drei spanische Clowns – Die Rivals* (Abb.61) von 1928, das die Clowngruppe der Rivals⁶⁵⁹ darstellt. Heckel bezieht sich damit auf eine bekannte Clowngruppe, während bei van Dongen im Vergleich dazu der gealterte Clown durch die Bezeichnung *Alter Clown* Allgemeingültigkeit erhält und nicht als besonderer Artist ausgewiesen wird.

Von den Rivel Brüdern erlernte Charlie, der in den 20er- und 30er-Jahren mit seinen Brüdern Polo (zweiter August) und René (Weißclown) unter dem Namen Andreus arbeitete, Akrobatik, Luftgymnastik und Musizieren. Sie spielten Akrobatik- und Musik-Entrees mit wenigen Worten. Charlie stellte dabei in seinen Szenen den sanften, glücklichen, auch zu Übermut und Schabernack neigenden August dar.⁶⁶⁰

Das Bild zeigt die besagten drei Clowns, die die Dreiergruppe von Weißclown, dummer August und zweiter August darstellen, das durch die Art der Schminke vermittelt wird. Entsprechend fungiert die Schminkmaske als primäres Rollenmerkmal der Rollenmaske. Der rechte Clown weist ein weiß geschminktes Gesicht auf (Weißclown), während der mittlere Clown weniger geschminkt ist (dummer August) und der linke durch die aufgesetzte Nase, die Betonung der Augen, des Mundes und des Kinns als zweiter dummer August charakterisiert wird. Die drei unterscheiden sich aber nicht nur in ihrer Schminke, sondern auch in ihren Kostümen. Zu den Rollenmerkmalen gehören ferner auch bestimmte Verhaltensmuster, Mimik und Gestik, die bereits in der Schminkmaske angelegt sind.

In den Gesichtern sind bestimmte Verhaltensmuster angelegt, wie stilles Einverständnis beim linken Clown mit geschlossenen Augen und ernstem Mund, aktive Aufmerksamkeit beim mittleren durch die geöffneten Augen, die etwas anzuvisieren scheinen und ausgelassene Heiterkeit beim rechten, der auf einer Gitarre spielt.⁶⁶¹ Diese drei Eigenschaften bezeugen die Zusammengehörigkeit der Gruppe und runden diese ab. Auf diese Weise wird, ähnlich wie bei den Commedia dell'Arte Figuren, mit der Schminkmaske ein bestimmtes Verhaltensmuster assoziiert, das charakteristisch für die Rollenmaske ist. Entsprechend kennzeichnet die Schminkmaske die Bühnenfigur. Obwohl bei diesem Beispiel die drei Clowns als bekannte

⁶⁵⁹ Merkert: 1978. S.115-116.

⁶⁶⁰ Bei Heckel sind einige Clowndarstellungen zu finden, wie zum Beispiel das Aquarell *Clown* (1932), das in Zusammenhang mit dem Bild *Loone Chaney* (1930, zerstört) steht. Überdies ist das Bild *Clown vor dem Spiegel* (1946) zu nennen. Ausstellungskatalog Erich Heckel: Zeichnungen und Aquarelle. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, 16. April bis 10. Juni 1983. Schlossmuseum Aschaffenburg, Juli/August 1983. Städtische Galerie Regensburg, 23. September bis 6. November 1983. Jahrhunderthalle Höchst, 27. November 1983 bis 8. Januar 1984. Stuttgart (u.a.): 1983. S.214.

Dreiergruppe betont werden, bezieht sich die Darstellung allerdings nur auf die Berufs-Rollenmaske des Clowns und nicht auf den Darsteller darunter.⁶⁶²

5.1.3 Camille Bombois - *Die Clowns Beby, Andref und Vicent*

Unter den Clowndarstellungen von Camille Bombois befindet sich das Bild *Die Clowns Beby, Andref und Vicent* (Abb.62) von 1930, das im Gegensatz zum Artistenporträt der Rivals die Clowns Beby, Andref und Vincent im Zirkus bei einer ihrer Vorstellungen zeigt.⁶⁶³

Der erste Clown mit weiß geschminktem Gesicht, blauer Mütze und blauem, weitem Kostüm mit Vogelmotiv weiß scheinbar nicht mit seiner Trompete umzugehen und macht daher ein trauriges Gesicht. Die anderen beiden Clowns hingegen scheinen sich prächtig zu amüsieren. Kennzeichnend sind außer dem geschminkten Gesicht die Hüte und zu große Kleidung (Hose und Jacke). Die drei Clowns stellen den überlegenen Weißclown dar (weiß geschminktes Gesicht), den dummen August sowie einen zweiten dummen August, die als Gegenspieler gelten. Die Schminkmaske erweist sich hier ebenfalls als Namensgeber (Weißclown) und als primäres Rollenmerkmal. Der Kleidung kommt eine betonende Funktion zu, die die Rollenmaske akzentuiert.

Die Clowns befinden sich in ihrem Rollenspiel. Zwei von ihnen sind in ihrer Tätigkeit aufeinander bezogen, während der Weißclown alleine mit der Trompete beschäftigt ist. Paul Bouissac beschreibt die Handlung von Clowns im Allgemeinen als einen Akt der Kommunikation, der nicht nur auf den äußeren Merkmalen basiert, sondern auch auf der Sprache, also optisch und akustisch. „Sprache“ kann hier als Krachmachen oder Musizieren gedeutet werden.⁶⁶⁴

Im Gegensatz zu einer Vorstellung im Zirkus vermittelt das Bild nur einen Ausschnitt daraus. Dieser kann zwar nicht den akustischen Umfang transportieren, jedoch kann der

⁶⁶¹ Berger/Winkler: 1983. S.71.

⁶⁶² Vgl. das Bild *Die Rivals* von 1934 von Hans Grundig. In Grundigs Darstellung geht es nicht mehr um die Clowns an sich, sondern um deren Tätigkeit, die sich im Bild von Tollpatschigkeit äußert. Ferner sind die Clowns stark typisiert und grotesk dargestellt. Ebd. S.71.

⁶⁶³ Von Camille Bombois befinden sich 14 Porträts von Clowns sowie mehrere Zirkusszenen in der Sammlung Zander. Karcher, Eva. Ein paar Minuten unbeschwertes Glücks. In: Ausstellungskatalog Camille Bombois. 03.02.1883 bis 11.06.1970. Museum Charlotte Zander Schloss Bönningheim, 3. Februar 1883 bis 11 Juni 1970. Bönningheim : 1999. S.16-18. Da er einen Teil seines Lebens im Zirkus verbracht hatte, wurde er zu seinen Zirkus- und Clownbildern inspiriert. Crnkovic, Vladimir. Camille Bombois. In: Ausstellungskatalog Camille Bombois. 03.02.1883 bis 11.06.1970. Museum Charlotte Zander Schloss Bönningheim, 3. Februar 1883 bis 11 Juni 1970. Bönningheim : 1999. S.35-38.

⁶⁶⁴ Bouissac, Paul. *Circus and Culture. A Semiotic Approach.* Bloomington (u.a.): 1976. S.163.

Betrachter dies mit der Darstellung assoziieren. Dies bedeutet, dass im Bild Kommunikationsmuster angedeutet werden, die wiederum vom Betrachter als solche verstanden werden.⁶⁶⁵ Bombois zeigt also einen Ausschnitt aus einer Vorstellung ohne eine weiterführende Intention, die er mit dem Clown verknüpft. In der Darstellung erscheinen sie in ihrer typischen Rollenmaske des lustigen Spaßmachers.

Die Schminkmaske kennzeichnet den Clowntypus, die Trägerpersönlichkeit kann der Betrachter allerdings nicht erfahren. Der vollständigen Maskierung kommt indessen eine weitere Funktion zu, sie sondert den Träger aus der Gesellschaft aus.⁶⁶⁶ Gemeint ist damit, dass der Clown durch seine Maskierung und Kleidung aus der alltäglichen Menge hervorsteht.

In der Rollenmaske des Clowns ist es ihm auch möglich, dem Publikum eine Form von Gesellschaftskritik aufzuzeigen. Dies erfolgt meistens durch überspitztes Darstellen bestimmter Verhaltensmuster der Gesellschaft, die ins Lächerliche gezogen werden. Einerseits wird das Publikum zwar zum Lachen gebracht, andererseits werden ihm dadurch Missstände verdeutlicht. Wie sich dieser Sachverhalt im Detail verhält, zeigt die Theater- und Bühnenfassung *Die verhexten Notenständer* von Karl Valentin und Liesl Karlstadt.

5.2 Der Clown in Film und Theater

5.2.1 Karl Valentin als Clown

Karl Valentin erscheint mit Liesl Karlstadt in einigen seiner Bühnenstücke und Filme als Clown. Er begann sehr früh mit dem Medium Film zu experimentieren. 1912 richtete er sich ein Filmatelier ein. Das Fragment *Der Kuss* (1913) war sein erster Film, dem später slapstickartige Grotesken folgten.⁶⁶⁷

Die ersten Filmvorführungen existieren seit 1895. Sie hatten noch keinen bestimmten Ort, sondern sie wurden auf Jahrmärkten und in Varietés gezeigt. Danach vollzog sich erst ein Wandel zum heutigen Kinobau, der durch das wachsende Interesse am Film sowie des Tonfilms begünstigt wurde. Die ersten Filme waren Grotesken, die Verfolgungsjagen, Dingmetamorphosen, Zerstörungen und Schlägereien zeigten, während dramaturgische

⁶⁶⁵ Ein anderes Beispiel von Camille Bombois zielt ebenfalls auf die Darstellung der Clowntypen in der Manege ab, das Bild *Le Clown Maiss et l'Auguste Beby* (1946, Abb.62a) und zeigt diese wieder in ihrer Rollenmaske.

⁶⁶⁶ Eschbach: 1979. S.161.

⁶⁶⁷ Glasmeier, Michael. Karl Valentin : der Komiker und die Künste. München (u.a.): 1987. S.84ff.

Psychologie noch fehlte. Sie galten als Weiterführung des Zirkus und des Theaters.⁶⁶⁸ Ausgehend von diesem neuen Medium sind die Filme Valentins zu betrachten. Sein Filmpersonal ist auf lediglich notwendige Dinge limitiert. Hierin ähneln seine Filme ohne viel Aufwand Kammerspielen.⁶⁶⁹

Die Typen, die Valentin darstellt, erinnern an Karikaturwesen, die in Zeitungen des 19. Jahrhunderts sowie in Bilderbogen dargestellt werden. Er benutzte die Mittel, die dem damaligen technischen Stand entsprachen und damit die Perspektive auch wenig wechselte. Der Film besitzt die Möglichkeit, viele sich bewegende Bilder zu zeigen. Auf diese Weise wird eine Bildgeschichte durch die Reihung von Einzelbildern erzählt, was Valentin wiederum sehr faszinierte.⁶⁷⁰

Im Gegensatz zu Charlie Chaplin oder Laurel & Hardy fixiert Valentin nicht einen Typus, sondern stellt verschiedene Typen dar, die er mit Verkleidung und Gesichtsmasken produziert, die ihm dazu dienen, seine komische Wirkung zu unterstützen.⁶⁷¹

Da es noch keine Maskenbildner gab, musste er sich seine Gesichtsmasken selbst anlegen. Unabhängig davon gehörten zu seinen Hauptmerkmalen die Nase, die Haare und der Bart. Aber auch sein mageres Erscheinungsbild ist anzuführen, das besonders an Armen sowie Beinen auffällt und durch enge Kleidung betont wird.⁶⁷² Das Publikum erkennt ihn schließlich auch an diesen typischen Merkmalen.⁶⁷³ Schminkmasken verwendeten Karl Valentin und Liesl Karlstadt in den Stücken *Die verhexten Notenständer* (1922) oder *Die verkaufte Braut* (1932), da sie als Clowns aufgetreten sind.⁶⁷⁴

⁶⁶⁸ Glasmaier : 1987. S.85ff.

⁶⁶⁹ Ebd. S.85ff.

⁶⁷⁰ Ebd. S.85ff.

⁶⁷¹ Ebd. S.87ff.

⁶⁷² Valentins Dünne setzt er gekonnt in Szene, in dem die Kamera mit dem Objektiv nah dran bleibt. Er erscheint in seinen Filmen mit einem Gegner, der ein Mensch oder ein Gegenstand sein kann. Auffallend ist der Kontrast, der durch die körperliche Erscheinung seinerseits mit den Gegenständen aufgezeigt wird. Benutzte Requisiten wie Säbel, Schwert, Zollstock, Schirm oder Geigenbogen betonen seine hagere Gestalt und heben darüber hinaus das Dünne auch in der Waagrechten hervor. Seine Komik liegt darin, dass er als dünner Mensch sich mit Dünnen herumschlägt. Er kämpft mit der Tücke des Objekts, jedoch richtet sich dieser Kampf gegen ihn selbst. Indem ihm die Gegenstände sehr ähnlich sind, werden sie zu seinen Doppelgängern. Glasmeier : 1987. S.89ff.

⁶⁷³ Die Nase zum Beispiel ist als ein hervorstechendes Teil der Physiognomie zu nennen. Sie kann das Gesicht grotesk verzerren. Dies erinnert an die Narren des Mittelalters, an den Kameval, an den Clown oder auch an die Halbmasken der Commedia dell'Arte. Ebd. S.91.

⁶⁷⁴ Wird ohne Verkleidung und Gesichtsmaske gearbeitet, begibt sich der Darsteller zwar auch in eine Rollenmaske, die jedoch weniger an die Verkleidung gebunden ist, als vielmehr an Karl Valentin selbst, den das Publikum primär in der Rolle des Komikers sieht. Folglich bildet der Mensch Karl Valentin für den Zuschauer eine Einheit mit der Rolle. Seegers : 1983. S.10ff.

5.2.1.1 Die Film- und Theaterfassung *Die verhexten Notenständer*

Die verhexten Notenständer (*Musik zu Zweien* von 1922, Abb.63-63c) werden bereits szenisch in den Filmen *Orchesterprobe* und *Die Zithervirtuose* angedeutet, in denen Karl Valentin und Liesl Karlstadt Musikclowns spielen, die sich für ein Engagement bewerben möchten.⁶⁷⁵

Zu Beginn des Films schiebt sich Valentin mit einem Fagott von hinten in den Raum einer Bühne, in dem einige Revue-Girls proben. Der Direktor macht einige Gesten, dass Valentin verschwinden solle, der jedoch diese Gestik missinterpretiert und sie als Aufforderung zum Tanz versteht. Dann erklärt Valentin, dass er auf einen Kollegen warte, mit dem er sich bewerben möchte. Anschließend betritt Liesl Karlstadt mit einer Klarinette die Bühne.⁶⁷⁶

Bevor allerdings der Direktor die beiden wegschicken kann, verwandelt ein Schnitt die beiden in weiß geschminkte Clowns. Ihr Duett kündigen sie mit den Worten *Wir beginnen mit dem Anfang* an, verstricken sich aber in eine Auseinandersetzung über die erste und die zweite Stimme, bis schließlich der ungeduldig werdende Direktor die Noten bringt, kleine Noten für die Klarinette, große für den Fagott.⁶⁷⁷

Beide binden sich die Noten gegenseitig auf den Rücken, was jedoch das Problem beinhaltet, dass immer nur einer die Noten lesen und spielen kann. Aus dieser prekären Situation scheinen nur die Notenständer sie befreien zu können. Jedoch sind die ersten Notenständer für Liesl Karlstadt zu groß und für Karl Valentin zu klein. Die zweiten wachsen ihnen über den Kopf und sinken dann wieder zusammen, der dritte schleudert das Pult zur Decke und der vierte dreht sich um 90 Grad. Der letzte Notenständer hält endlich und verbeugt sich zum Applaus gemeinsam mit dem Duett, das anlässlich des *Einzugs Kaiser Ferdinands XXIII im Jahr 1325 nachträglich vorgetragen wurde*.⁶⁷⁸

Die Filmfassung *Die verhexten Notenständer* unterscheidet sich nur geringfügig vom Bühnenstück. Allerdings ermöglichen die Tricks des Films, dass Valentin und Karlstadt am Anfang plötzlich als Clowns erscheinen konnten, während im Theater ein Szenenwechsel wesentlich länger dauert, zumal beide das Gesicht noch schminken mussten. Außerdem wurde der Filmfassung noch ein kleiner Nachtrag (Abb.63d) angehängt.⁶⁷⁹ Liesl Karlstadt und Karl Valentin befinden sich in dieser Szene in einer Gaststätte und teilen sich zwei Würstchen. Valentin kann es

⁶⁷⁵ Ausstellungskatalog Karl Valentin. *Volks-Sänger? Dadaist?* Hg. Wolfgang Till. Ausstellung zum 100. Geburtstag von Karl Valentin, Münchener Stadtmuseum. München : 1982. S.210. Pemsel, Karl. *Karl Valentin im Umfeld der Münchner Volkssängerbühnen und Varietés*. München : 1981. S.216-217.

⁶⁷⁶ Ausstellungskatalog Karl Valentin: *Volks-Sänger? Dadaist?* München : 1982. S.243ff.

⁶⁷⁷ Ebd. S.244.

⁶⁷⁸ Ebd. S.245.

sich jedoch nicht nehmen lassen, auf einen exakten Längenvergleich zu bestehen, damit er das größere bekommt. Der Zuschauer erfährt hier auch, dass der Direktor zwei leibhaftige Affen an Stelle der beiden eingestellt hat. Als sich am Nachbartisch ein Gast über eine Fliege im Essen beschwert, fragt Valentin *Verzeihen Sie, ist die Fliege frei?*⁶⁸⁰

5.2.1.2 Clowndarstellung und Gesellschaftssatire

Ob auf der Bühne oder im Film, die Schminkmaske von Karl Valentin und Liesl Karlstadt besteht aus dicker weißer Schminke, einer Clowns-nase, schwarzen Strichen und einem großen gemalten Mund. Wie im Theater erfolgt beim Film mit dem Anlegen von Gesichtsmaske und Kostüm ein Rollenwechsel, der sich im beschriebenen Film in der Rollenmaske des Clowns äußert. Die Schminkmaske erweist sich dabei als primäres Rollenmerkmal. Im Gegensatz zu den zuvor diskutierten Beispielen, geht es hier weniger um die Dreierkonstellation von Weißclown, dummer August und zweiter dummer August, sondern um Musicalclowns.

Die Komik ergibt sich durch den Versuch, ohne Notenständer zu musizieren. Jedoch selbst mit Notenständer, die ihre Tücken haben, erweist sich das Spielen als schwierig. Sie erscheinen als heimtückische Gegner, die das Vorspielen für die mögliche Anstellung zum Fiasko werden lassen und damit ein Engagement verhindern. Durch das Hinzufügen der abschließenden Szene in der Gastwirtschaft, kann das heimtückische Verhalten der Notenständer als Manipulation des Bühnendirektors interpretiert werden, der die beiden nicht anstellen wollte und nach einem Grund für eine Absage gesucht hatte.⁶⁸¹

Infolgedessen thematisiert Karl Valentin eine soziale Problematik, die er zwar ins Lächerliche zieht, jedoch mit der Übertreibung und Umkehrung ins Grotteske den wahren Kern der Problems trifft. Die Rollenmasken dienen dazu, den Naturalismus der dargestellten Figuren zu verdecken. Da sich die beiden Arbeitsuchenden als Clowns präsentieren und nicht als individuelle Persönlichkeiten, wird eine Distanz zum Zuschauer aufgebaut, die dessen Identifikationsmöglichkeiten durchbrechen.⁶⁸² Diese Intention ist vergleichbar mit der von John Arden, in dessen Stück *The Happy Haven* junge maskierte Schauspieler alte Menschen spielen, um eine zu starke Identifikation mit der Rolle beim Darsteller und Zuschauer zu verhindern.

⁶⁷⁹ Ausstellungskatalog Karl Valentin: Volks-Sänger? Dadaist? München : 1982. S.245.

⁶⁸⁰ Ebd. S.246.

⁶⁸¹ Ebd. S.246.

In beiden Fällen wird eine gewisse Kritik oder Ernsthaftigkeit in eine groteske Darstellung und ins Lächerliche verkehrt. Diese Vorgehensweise ist im Sinne Bertolt Brechts, nach welchem der Verfremdungseffekt eine Distanz zwischen Darsteller und Publikum und die Desillusionierung des Zuschauers bewirken sollte, die in Form von maskierten Clowntypen übermittelt wird.⁶⁸³ Durch die Schminkmaske distanziert sich der Clown vom Publikum sowie der Aktion selbst, was Brecht für seine Vorstellung von Theater als äußerst wichtig erachtete. Außerdem zeigte die Clownnummer eine Art Schauspieler-Publikums Beziehung, die seine Vorliebe für die Theaterbühne als didaktische Institution ergänzte.⁶⁸⁴

Valentins Filmfassung *Die verhexten Notenständer* verfolgt weniger didaktische Absichten, als dass er mit dem überspitzten Darstellen des Themas Arbeitslosigkeit auf ein gesellschaftliches und soziales Problem aufmerksam macht, das mit Konsequenzen behaftet ist. Dem Publikum vermittelt er es auf ironische und lustige Weise in der Rollenmaske des Clowns, was allerdings durch den Filmzusatz deutlich wird. Er kennzeichnet damit nicht nur die Ablehnung und Erniedrigung des Direktors, der den beiden Bewerbern sogar zwei Affen vorgezogen hat, sondern auch das Thema Hunger, denn ohne Arbeit gibt es auch kein Essen. Er geht in seiner Gesellschaftskritik jedoch so weit, dass er zwischen Reich und Arm unterscheidet. Im Film äußert es sich darin, dass sogar eine Fliege von armen Leuten gegessen wird, während die Reichen diese im Essen reklamieren.⁶⁸⁵ Darüber hinaus betonte dieser Zusatz die Pointe im Film, da das Eigenleben der Notenständer auf der Bühne überraschender gewirkt haben muss. Im Film hingegen fehlte der Gag des Bühnenstücks, bei dem sich der Notenständer dem weggehenden Valentin anschloss.⁶⁸⁶ Allerdings ist die Gesellschaftskritik in der Filmfassung durch den Zusatz und der Begründung der Erniedrigung wesentlich stärker.

Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Beispielen, in denen Clowns dargestellt worden sind, erscheint hier der Künstler selbst als Darsteller in der Rollenmaske des Clowns. Zwar kann der Zuschauer über die Aktionen der Musicalclowns lachen, insgesamt jedoch macht das Stück nachdenklich. Vergleichbar ist Valentins Film/Stück *Die verhexten Notenständer* mit Bruce Naumans *Clown Torture* aus dem Jahr 1987 (Abb.64-Abb.64b).

⁶⁸² Seegers : 1983. S.82ff.

⁶⁸³ Jones, Robert A. *Art and Entertainment: German Literature and the Circus. 1890-1933.* Heidelberg : 1985. S.177-178.

⁶⁸⁴ Zu verweisen ist auch darauf, dass Brecht Karl Valentin als Komödianten sehr schätzte. Ebd. S.171 und S.178.

⁶⁸⁵ Seegers : 1983. S.246.

⁶⁸⁶ Ebd. S.246.

Bei Nauman erscheinen allerdings vier Schauspieler in der Rollenmaske des Clowns nach historischem Vorbild.⁶⁸⁷ Sie unterscheiden sich in vier Clownstypen, die auf einer Längswand des Raumes auf vier Monitoren erscheinen, die jeweils zu zweit übereinander gesetzt sind. Außerdem werden sie als Großbild auf die Seitenwände projiziert.⁶⁸⁸ Der erste Clownstyp wird von Nauman als der dumme à la Emmett Kelly beschrieben, der zweite erinnert an den alten französischen Clown, der dritte Clown erscheint in einem Kostüm mit rotweißen Punkten, rotem Haar und zu großen Schuhen, während der vierte als Possenreißer erscheint.⁶⁸⁹

Äußerlich mögen die Clowns dem Typus entsprechen, ihr Verhalten allerdings kollidiert mit dem, welches der Zuschauer mit der klassischen Rollenmaske des Clowns assoziiert. Dies äußert sich zum Beispiel darin, dass ein Clown mit entsetzlicher Stimme „no, no, no, no“ schreit und dabei wütend aufstampft⁶⁹⁰, während andere Clowns sich an absurden Aufgaben versuchen, die sie nicht lösen können, wie in dem Versuch ein Goldfischglas oder einen Wassereimer zu balancieren, das scheitert und sie schließlich völlig nass sind.⁶⁹¹ Die Fortsetzung erfolgt in der Videosequenz, in der jeder der vier Clowns 15 Minuten lang eine Geschichte erzählen muss, während er auf einem Bein steht, das andere darüber schlägt und durch diese Haltung das Sitzen imitiert. Wenn er aufgrund der Ermüdung hinfällt, hält Nauman das Tape an und der nächste Clown beginnt. Ähnliches ist am Ende des Films zu beobachten, wo ein Clown seine Geschichte als Endlosschleife wiederholt.⁶⁹²

Zwar mögen die historischen Kostüme von Naumans Clowns an bestimmte Clownstypen erinnern, jedoch weichen die absurden und ordinären Verhaltensweisen von den tradierten Verhaltensschemata ab.⁶⁹³ Der Rezipient soll geschockt, gequält, genervt und mit dem

⁶⁸⁷ Wappler, Friederike. Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewusstsein des Theaters. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.49-56. Heider, Ellen. Clown und Maskerade. Von der Körperfigur zur Kunstfigur. In: Ausstellungskatalog Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER. Hg. Götz Adriani. 5. ZKM Karlsruhe, Dezember 1999 bis 26. März 2000. Ostfildern-Ruit : 1999. S.39-46. Cross, Susan. Bruce Nauman : Theaters of Experience. In: Ausstellungskatalog Bruce Nauman : Theaters of Experience. Hg. Meghan Dailey. Deutsche Guggenheim Berlin, 31. Oktober 2003 bis 18. Januar 2004. Ostfildern-Ruit : 2003. S.21, Anmerkung 1.

⁶⁸⁸ Heider : 1999. S.42.

⁶⁸⁹ Ebd. S.42ff. Hoffmann, Christine (Hg.). Bruce Nauman. Interviews 1967-1988. Amsterdam : 1996. S.175ff.

⁶⁹⁰ Ebd. S.44.

⁶⁹¹ Heider : 1999. S.43.

⁶⁹² Hoffmann : 1996. S.176-177.

⁶⁹³ Naumans Methodik erinnert an die sich wiederholende Struktur bei Samuel Beckett, zeigt aber auch Naumans Interesse am absurden Theater auf, das alte Traditionen aufgreift, individuell abgewandelt und zur Ausdrucksform moderner Anliegen werden lässt. Martin Esslin versteht unter diesen Traditionen unter anderem Clown- und Narrenpossen sowie Wahnsinnszenen, verbaler Nonsens, abstrakte szenische Effekte (reines Theater), wie sie im Zirkus oder in Revue-Darstellungen zu finden sind. Wappler, Friederike. Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewusstsein des Theaters. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.49-56. Esslin, Martin. Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main : 1964. S.336.

Bildmaterial überfordert werden. Da sich der Zuschauer in der Mitte des Raumes befindet, befindet er sich nach Artaud auf einer Bühne ohne Rampe, die jede reflektierende Distanz verwehrt. Das Publikum sollte nicht mehr Zeuge der grausamen dargestellten Handlung sein, sondern selbst in diese extreme Handlung gebracht werden, um es auf diese Weise direkt zu erreichen.⁶⁹⁴

Durch die Darstellung von Gewalt, Lärm und absurden Tätigkeiten wird darauf verwiesen, dass Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vom Betrachter psychisch und physisch erfahren werden kann.⁶⁹⁵ Nauman kritisiert demzufolge unsere Gesellschaft und unseren Umgang mit Gewalt. Der Künstler zeigt damit auf, dass diese einerseits verharmlost, andererseits aber durch die anonymen Rollenmasken legitimiert wird.⁶⁹⁶

6. Resümee

Schminkmasken werden in Kunst und Theater auf unterschiedliche Art und Weise eingesetzt. Inspirierend erwies sich dabei unter anderem das japanische Theater (wie zum Beispiel für Jean Genet und Pierre Albert-Birot), ohne dass es direkt zitiert wurde, jedoch der Akteur durch die Maskierung vom Zuschauer distanziert ist. Gerade die Künstlerin Claude Cahun nutzte diese Technik, damit sich der Betrachter durch ihre ihn fixierende Blickrichtung mit dem Aufgezeigten auseinandersetzt. Im Gegensatz zum Theater, isolierte die Künstlerin allerdings ihre Theater-Rollenmasken, bei welchen sich Schminke und Kostüm zu einem Rollenbild ergänzen. Sie übertrug die Rollenbilder in ihre Selbstporträtserie und präsentierte sie als Geschlechterrollen ohne jeden Theaterkontext, so dass sie als geschlechtliche Identitäten der Künstlerin angesehen werden können.

In den Stücken von Genet und Pirandello hingegen besteht die Hauptfunktion des Make-ups darin, die Rollenmaske der Protagonisten zu übersteigern und zu karikieren. Während bei Pirandello das Anlegen der Rollenmaske mit der Flucht vor den Konventionen der Gesellschaft behaftet ist, konstituieren die Rollenmasken die Identität von Genets Bordellkunden.

⁶⁹⁴ Wappler : 2000. S.53. Entscheidende moderne Mittel bei Naumann sind Projektoren und Monitore, die verschiedene Aktionen der Clowns aufzeigen können. Da der Betrachter völlig von den Bildern eingefasst ist, erinnert dies an eine Zirkusbühne und damit auf eine alleinige Ausrichtung des Blicks auf den Clown. Allerdings findet sich der Betrachter hier, im Gegensatz zur Manege, im Zentrum des Spektakels wieder in Form eines passiven Rezipienten, der die Bilderflut kaum verarbeiten und die Darbietungen aufnehmen kann. Heider : 1999. S.46.

⁶⁹⁵ Ebd. S.46.

Sie bilden ein Integral ihrer Persönlichkeit. Jedoch steht das Rollenbild im Vordergrund, da der Zuschauer nichts über das wirkliche Leben dieser Personen erfährt.

Bei Pirandello erhält die Schminke jedoch noch weitere Funktionen. Sie ist einerseits für die zeitliche Fixierung von Matilde und Enrico zuständig, andererseits möchte vor allem Matilde mit ihrem modifizierten Äußeren (gefärbte Haare und gewalttätig geschminktes Gesicht) einem bestimmten temporären Schönheitsideal nacheifern. Gemeinsam ist beiden Stücken, dass Realität und Spiel verwechselt werden, was in einer Gewalttat kulminiert. Bei Enrico mündet es im Einstechen auf seinen Rivalen Belcredi, bei Roger in der Selbstkastration, um damit den Polizeichef zu strafen.

Im Gegensatz zu diesen Beispielen erweist sich die Schminkmaske des Clowns als diejenige, die den Typus des Clowns im Zirkus festlegt. Während Porträts der Künstler Heckel und Bombois die Clowns in ihren typischen Rollenmasken zeigen, zielt van Dongen auf den gealterten Clown in seiner Rollenmaske ab. Durch die Kombination von Alter und Clown erfolgt ein Verweis, nach welchem alte Menschen wie Clowns aus der Gesellschaft ausgesondert werden, so dass das Bild eine Form der Sozialkritik beinhaltet und sich das Augenmerk nicht mehr auf den lustigen Spaßmacher und dessen Aktionen richtet. Bei Karl Valentins und Liesl Karlstadts Filmfassung *Die verhexten Notenständer* erscheinen die beiden zwar in der Rollenmaske des Musicalclowns mit den typischen Verhaltensweisen, jedoch vermittelt der Gesamtzusammenhang durch den Filmzusatz, dem gescheiterten Vorspielen für ein Engagement, Gesellschaftskritik.

Gemeinsam ist den Beispielen, dass die aufgezeigte Rollenmaske im Vordergrund steht und der Betrachter nicht erfährt, wer sich wirklich hinter der Rollenmaske verbirgt, zumal über die Maskierung keine Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Trägers gezogen werden können. Obwohl sie, wie im Fall von Genets Bordellkunden, unterschwellig vorhandene Fantasien aufdeckt und auch bei Pirandellos Enrico etwas von seiner wahren Persönlichkeit durchschimmern lässt, überwiegt das angelegte Rollenbild beziehungsweise wird zur zweiten Natur.

⁶⁹⁶ Heider: 1999. S.45.

VIII. Kopfmasken

Oskar Schlemmers *Raum-, Formen- und Gestentanz* (1926), für die er Kopfmasken kreierte, werden an vorletzter Stelle der Arbeit diskutiert. Dies liegt an einem entscheidenden Aspekt, die Kopfmasken rekurrieren nicht auf eine bestimmte Maskenform aus dem Theater oder dem Karneval, sondern erscheinen als eine Eigenkreation des Künstlers. Ihre Physiognomie ist auf Augen und Mund limitiert (neutrale Kopfmasken), ausgenommen bei denjenigen, die einen Schnauzbart aufweisen (männliches Kennzeichen). Im Gegensatz zu Theater- oder Karnevalsmasken können mit der Gesichtsmaskierung nicht bestimmte menschliche Eigenschaften assoziiert werden. Hinzukommt, dass die gepolsterten Kostüme in farbige Bereiche untergliedert worden sind und mit den Kopfmasken mehr an eine Kunstfigur erinnern, die aus Farben und Formen besteht, als an einen maskierten menschlichen Akteur, ausgenommen es werden entsprechende Kennzeichen hinzugenommen. Daher stellt sich die Frage, inwieweit Schlemmers Kopfmasken überhaupt als Rollenmerkmale fungieren können, abgesehen davon, dass in Schlemmers Tänzern keine Handlung aufgezeigt wird. Die Tänzer führen vorgegebene Bewegungen auf einem auf dem Boden aufgemalten Diagramm aus und werden dabei von Klängen, Geräuschen und Musik begleitet.⁶⁹⁷

Es stellt sich jetzt die Frage, ob die Figuren überhaupt noch in den Kontext der Rollenmaske eingeordnet werden können und wenn ja, über welche Mindestmerkmale müssen die Kopfmasken und Kostüme verfügen? Daher lautet die These, dass die Kopfmasken nur dann als primäres Rollenmerkmal fungieren, wenn sie zumindest durch die Angabe bestimmter Gesichtsmerkmale auf einen menschlichen Typus anspielen. Überdies sollte sich die Kleidung als sekundäres Merkmal erweisen. Aus dem Tanz muss eindeutig hervorgehen, dass sich die Darstellung auf menschliche Verhaltensweisen beziehungsweise Charakteristika bezieht. Sind Kopfmasken und Kostüm jedoch so neutral gehalten, dass ausschließlich Formen und Farben das Erscheinungsbild determinieren, steht die formale Präsentation des Darstellers als „Kunstfigur“ im Vordergrund.

Doch bevor das Augenmerk auf die Tänze selbst gerichtet wird, gilt es kurz Einflüsse aufzuzeigen, die sich inspirierend auf Schlemmers Arbeit am Bauhaus auswirkten wie die Ideen der Theaterreformer Edward Gordon Craig und Adolphe Appia.

⁶⁹⁷ Scheper, Dirk. Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin : 1988. S.185ff.

1. Zwischen den Künsten: Oskar Schlemmer und Edward Gordon Craig

Um die Jahrhundertwende bemühten sich Edward Gordon Craig und Adolphe Appia um eine allgemeine Theaterreform, durch die das Theater den Rang einer selbstständigen Kunstform zurückgewinnen sollte.⁶⁹⁸

Die Kunstgewerbebewegung, die von England ausging, förderte die Zusammenarbeit von bildender Kunst und Theater. Demzufolge war das Aufheben der bis dato getrennten Disziplinen für die Reform der Szenengestaltung äußerst wichtig. Nach Craig und Appia sollte die Bühne nicht mehr Abbild eines natürlichen Ortes sein, sondern Sinnbild des dramatischen Geschehens.⁶⁹⁹ Entsprechend ersetzten sie das Bühnenbild durch eine selbstständige Bühnenarchitektur. Damit wurde die Bühne als Raum anerkannt. Die Hilfsmittel für die Szenerie wurden auf das Notwendigste beschränkt, plastische Bauelemente wie bewegliche Wände oder transparente Vorhänge als Hilfsmittel gliederten den Raum. Außerdem entdeckten sie das bewegliche farbige Licht, das die Szene belebte.⁷⁰⁰

Appia beschrieb die Rolle des Bühnendarstellers damit, dass dieser die unbelebten Formen des Raums durch Aktionen des ganzen Körpers beleben solle. Craig führte Appias Forderung weiter, der die MASKE und die ÜBER-MARIONETTE forderte. Unter MASKE verstand er eine Gesichtsmaske, die jeglichen Gesichtsausdruck des Schauspielers verneinte und ihn damit entpersonalisierte. Die Bezeichnung Über-Marionette bezog sich darauf, dass der Schauspieler sich seiner Bewegungen und Gesten bewusst werden sollte.⁷⁰¹

Hinsichtlich der Gesichtsmaske bezog sich Craig auf griechische Theatermasken, die ihn zu seinen Reformideen inspirierten. Es ging nicht darum, eine Maskentradition zu kopieren, sondern Gesichtsmasken prinzipiell zur Verwirklichung seiner Ideen und Ziele einzusetzen.⁷⁰² Nach Craig schützt die (Gesichts-) Maske vor naturalistischem Realismus und ist als Garant gegen alle Emotionen anzusehen. Erst die (Gesichts-) Maske macht aus dem Schauspieler eine Über-Marionette, die ihn zum symbolischen Spiel zwingt, da er selbst ein Symbol ist.⁷⁰³ Auf diese Weise wurde die Gesichtsmaske zu einem wesentlichen Element des Theaters, die den Schauspieler nicht nur entpersonalisierte, sondern auch typisierte.

Craig ist mit seinen Forderungen als Vorläufer für ein neues Theater anzusehen, der Verwirklichungen und Forderungen vorausnahm, die später in den Bauhaustänzen realisiert

⁶⁹⁸ Scheper, Dirk. Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin : 1988. S.14.

⁶⁹⁹ Ebd. S.14ff.

⁷⁰⁰ Ebd. S.14ff.

⁷⁰¹ Bablet, Denis. Edward Gordon Craig. Paris : 1965. S.134ff.

⁷⁰² Ebd. S.137.

⁷⁰³ Ebd. S.135ff.

wurden. Infolgedessen kündigten Craigs Ausführungen in *Der Schauspieler und die Über-Marionette* (1907) die schauspielerischen Darstellungen des russischen Theaters⁷⁰⁴ nach dem Ersten Weltkrieg, die Experimente des Bauhauses, die Verfahren des deutschen Expressionismus und Brechts Konzeption des Theaters an.⁷⁰⁵

Besonders bei Schlemmers Bauhaus-Tänzen werden Craigs Ideen sichtbar, die sich einerseits in einer neuen Raumauffassung der Bühne, dem Einsatz von farbiger Beleuchtung sowie von Gesichts- beziehungsweise Kopfmasken, die mit Kostümen kombiniert werden und in ihrer Gestaltung nicht mehr dem realistischen Vorbild des Menschen folgen. Bezüge zu Craigs Forderungen werden in Schlemmers Aufsatz *Mensch und Kunstfigur* (1924) deutlich. Er bezieht sich insbesondere auf Craigs Gedanken zur Übermarionette, die den Schauspieler ersetzen müsse, sowie auf die Ausführungen des Russen Brjussow, nach dem der Schauspieler durch Sprungfederpuppen ersetzt werden sollte, in denen ein Grammophon steckt. Der menschliche Darsteller sollte folglich vollständig ersetzt werden.⁷⁰⁶

Jedoch weder Craig noch Schlemmer konnten diese Idee umsetzen. Schlemmer strebte mit den Ganzkörpermasken (Gesichts- und Kopfmasken mit Kostümen) eine Kunstfigur an, die sich vom typischen Darsteller im Theater entfernte und sich äußerlich durch Gesichtsmaske und Kostüm einem künstlerischen Gestaltungssystem unterordnete. Dazu dienten unter anderem ungewöhnliche Materialien wie zum Beispiel Glas oder Metall.⁷⁰⁷

Bei Schlemmers Kunstfigur, die im Rahmen eines abstrakten Theatergefüges anzusiedeln ist, orientiert sich der Schauspieler nicht mehr, wie beim konventionellen Theater, an der Literatur. Der sich bewegende, maskierte Körper steht im Vordergrund, wie es von Craig und Appia beabsichtigt war. Eine weitere Parallele ergibt sich durch den Tanz, denn Appia und Craig führten die Oper und das Schauspiel auf ihre Urform, den Tanz, zurück.⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ Bablet: 1965. S.138.

⁷⁰⁵ Nicht nur Edward Gordon Craig bewunderte das asiatische Theater, sondern auch Brecht. Beide betonten die Bedeutung von Intelligenz, Wissen und wissenschaftlichen Techniken. Letzterer verwirklicht die Über-Marionette durch die Verfremdung, die zu kritischen und historischen Zwecken dienen soll. Ebd. S.137, S.139.

⁷⁰⁶ Schlemmer, Oskar. *Mensch und Kunstfigur*. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit: 1994. S.320.

⁷⁰⁷ Scheper: 1989. S.15ff.

⁷⁰⁸ Kandinsky Stück *Der gelbe Klang* beinhaltete zwar seine Prinzipien, blieb aber unaufgeführt. Weitere Versuche das Theater zu erneuern starteten Georg Fuchs und Wassily Kandinsky. Fuchs entwickelte das Prinzip der Reliefbühne, einem Kunstraum, der aus Licht und Malerei gebildet ist, allerdings ohne räumliche Tiefe. Kandinsky publizierte seine Grundprinzipien im Aufsatz *Über die Bühnenkomposition* im *Blauen Reiter Almanach* (der von ihm und Franz Marc 1912 herausgegeben wurde) über ein abstraktes Theater, nachdem er über die Abstraktion zu ungegenständlicher Malerei gelangt war. Experimentell betätigte sich ebenfalls die Dada-Bewegung, die ab 1916 von Zürich ausging und auch Zentren in New York, Paris, Köln, Berlin und Hannover bildete. Beispielhaft anzuführen sind hier die Gesichtsmasken von Marcel Janco für Oscar Kokoschkas Stück *Sphinx und Strohmännchen* von 1917. Die Theaterfigurinen von George Grosz beziehen sich auf die aktuellen politisch-gesellschaftlichen Krisen im Wandel der Umwelt. Nachdem das Vorherrschen des Inhaltlichen zugunsten einer Auseinandersetzung mit Formproblemen in den Hintergrund rückte, wurden Durchdringung von Zeit und Raum, Entmaterialisierung und Darstellung des Dynamischen zu zentralen Problemen der bildnerischen Gestaltung, die vor allem im französischen Kubismus, italienischen und russischen Futurismus wie Konstruktivismus

Craig erfand Tänze, die sich aufgrund der reduziert-stilisierten Bühnenaustattung auf einfachste, klar überschaubare Bewegungen und Gesten wie langsames Schreiten, Arme heben oder Kopf neigen beschränkten. Die Schauspieler schritten in maßvoll gleitenden, erdverbundener Gangart über die Bühne oder führten gemäß der Musik schnellere Bewegungen aus. Auf diese Weise entstand ein kontinuierlicher Bewegungsfluß, in den die Sänger eingebunden waren. Appia äußerte ähnliche Gedanken bereits ein Jahr früher in seinem Traktat *Die Musik und die Inszenierung*.⁷⁰⁹

Das Abschreiten des Raumes findet sich in ähnlicher Weise bei Schlemmers Bauhaus-Tänzen wieder, vor allem beim *Raumtanz*. Uta Grund hebt hervor, dass sich Craig auf traditionelle Tanzformen des Mittelalters und der Renaissance berief, vor allem in seiner zweiten Inszenierung von *The Masque of Love* (1901).⁷¹⁰ Weitere Parallelen ergeben sich in der Gestaltung der Akteure, die nach Craig ein Korsett anlegen sollten. Die Ganzkörpermaske sollte bei den *Black Figures* die Gesten äußerst reduzieren. Daher wählte er schwere Stoffe aus, um die Gewandfalten wie aus Stein gemeißelt erscheinen zu lassen. Die Schauspieler sollten nämlich als lebende Puppen fungieren, das er 1905 in *The Art of the Theatre* andeutete.⁷¹¹

In seinem Aufsatz *The Actor and the Über-Marionette* schrieb Craig, dass er mit Materialien arbeiten wolle, die formbar seien und keinerlei Anspruch auf individuellen Ausdruck erheben.⁷¹² Er übertrug folglich das Material- und Werkverständnis eines bildenden Künstlers auf das Theater und legte 1905 auf diese Weise die Grundlage für einen erweiterten Theaterbegriff, nach dem Theater weder vom menschlichen Darsteller noch von der dramatischen Literatur abhängig ist.

Seine Theaterkonzeption bildet daher den Ausgangspunkt einer Entwicklung, die das Theater im Laufe des 20. Jahrhunderts gattungsübergreifend in die verschiedenen Richtungen der Moderne eingliederte, deren Spannweite von Wassily Kandinsky über die italienischen Futuristen, Kurt Schwitters, dem Dessauer Bauhaus, Fernand Léger bis hin zu den Performance- und Happeningbewegungen der 60er- und 70er-Jahre rangiert.⁷¹³

Oskar Schlemmer verstand das Theater als Raum- und Bewegungskunst, von denen besonders Pantomime, Ballett und Tanz im zentralen Interesse standen. Im Gegensatz zu anderen

praktisch und theoretisch behandelt wurden. Damit verbunden ist, dass das Theater mehr als ein optisches Phänomen als ein literarisches anzusehen war. Daraus leitet sich die von Craig und Appia gefundene Beziehung zum Tanz sowie die Begeisterung für Zirkus und Varieté ab. Scheper: 1988. S.15-17.

⁷⁰⁹ Grund, Uta. Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Berlin: 2002. S.130ff.

⁷¹⁰ Ebd. S.132ff.

⁷¹¹ Ebd. S.108ff.

⁷¹² Ebd. S.111ff.

⁷¹³ Ebd. S.111.

Künstlern und Theaterdirektoren, geht er aus einer anderen Perspektive an seine Erneuerung des Theaters und des Tanzes heran.⁷¹⁴ Dies geschieht, indem er Form und Farbe in Beziehung zu Raum und Bühne setzt und dies wiederum zum agierenden Menschen. Auf diese Weise erklärt er seine wesentlichen Voraussetzungen des Theaterspiels, zu dem der stumme Tanz dient. Durch die Erfahrungen, die er mit dem *Triadischen Ballett* gemacht hatte, entstand die Reform der Bühnentheorie, die dann seine Arbeit an der Bauhausbühne in Dessau kennzeichnete.⁷¹⁵

Er beabsichtigte nicht, einen neuen Stil zu erschaffen, sondern die nonverbalen, bildnerischen und darstellerisch-physischen Grundlagen des Theaters zu erkunden und eine neue Theatersprache zu kreieren. Es ging thematisch um das Verhältnis von Figur und Raum, die Synthese von Farbe, Licht, Musik und Klang, Raum, Figur und Bewegung, der Erforschung der geometrisch-mathematischen Gesetze des Bühnenraumes, das Wesen der Körpermechanik sowie der Vermittlung der darüber erhaltenen Erkenntnisse.⁷¹⁶

Vor allem ist die Faszination von der Mechanisierung und Technisierung der Umwelt hervorzuheben, die Kunst und Theater ergriff. Einerseits ist auf die neuen rhythmischen Formen zu verweisen, andererseits aber auch auf die neue Definition des menschlichen Darstellers, der durch starre Kostüme und die Mechanisierung des Körpers dem technischen Vorgang angepasst werden sollte.⁷¹⁷

2. Oskar Schlemmer: *Raum-, Formen- und Gestentanz*

Die Darsteller in Oskar Schlemmers *Raum-, Formen- und Gestentanz* (1926) erschienen in einheitlichen Typenkostümen, in den Farben Rot, Blau, Gelb, Schwarz und Weiß. Das Gesicht war durch eine Kopfmassage (Abb.65-Abb.65c) verdeckt, die silber- oder goldfarben sein konnte. Während beim *Raum-* und *Formentanz* neutrale vollplastische Kopfmassen benutzt wurden, zeigten diejenigen des *Gestentanzes* typisch männliche Merkmale wie Schnauzbärte auf.

Die Tänze spielten sich auf einem Diagramm ab, das auf den Boden gemalt war und aus diagonalen Linien bestand, die in der Mitte zusammenliefen. Wenn Sprache gebraucht wurde, dann erschienen Worte ohne inhaltlichen Zusammenhang. Die Musik eines Klaviers unterstrich

⁷¹⁴ Scheper: 1988. S.17.

⁷¹⁵ Ebd. S.17.

⁷¹⁶ Bossmann, Andreas. Theaterreform – Lebensreform. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit: 1994. S.24ff.

die Tänze und Pantomimen. Es ertönten jedoch auch andere Geräusche wie die von Weckuhren oder Sirenen, die dazu dienten, eine rhythmische Ordnung in die Bewegungsabläufe zu schaffen, weniger dazu, das Bühnengeschehen musikalisch zu untermalen.⁷¹⁸

Der *Formentanz* wurde 1926 (Abb.65d, 65i) bei der Einweihung des Bauhauses uraufgeführt. Er bestand aus drei Akteuren, die in einem roten, blauen und gelben Typenkostüm mit silber- und goldfarbenen neutralen Kopfmasken auftraten, und sich zu Schlagzeugrhythmen, Pauke, elektrischer Rassel und Becken auf der undekorierten Bühne bewegten. Es sollte der Umgang mit elementaren Formen aufgezeigt werden. Dabei hielt der rote Tänzer einen kurzen Stock in der Hand und in der anderen eine große Kugel. Sie ähnelte einem Ballon, der mit einer Schlaufe als Handgriff versehen war. Der blaue Tänzer dagegen trug eine lange Holzlatte in den Händen und der gelbe Tänzer eine Keule sowie eine silberfarbene Kugel. In schwingenden, gleitenden oder eckigen Bewegungen wurden diese Formen von den Akteuren zu einer Figur zusammengefügt. Dann verharrten sie eine Weile und erstellten eine neue Kombination. In 1,5 Minuten liefen sie acht fixierte Kompositionen ab.⁷¹⁹

Der *Raumtanz* (Abb.65e) wurde ebenfalls zur Bauhauseinweihung 1926 uraufgeführt. Bei diesem Tanz trugen drei Akteure uniformierte, wattierte Trikots (Rot, Blau und Gelb) und die neutralen silber- und goldfarbenen Kopfmasken, die die Körperteile in einer vereinheitlichten Form zusammenfassten. Jeder Akteur erhielt eine bestimmte Schrittarart wie Trippeln, Normalschritt oder Schreiten im Takt der Pauke und der Trommel im Raum.⁷²⁰

Auf dem Boden befand sich ein sechs mal sechs Meter großes Quadrat, das die Bodengeometrie aufzeigte. Es war in Achsen und Diagonalen geteilt, deren Linien von den Tänzern gemäß der vorgegebenen Schrittarart bei gleichbleibender Bühnenbeleuchtung circa zwei Minuten zu einem Bewegungsspiel abgesritten wurden. Damit wurden drei Gangarten des Körpers aufgezeigt, drei Charaktere der Form sowie drei Charaktere der Farbe, die miteinander verbunden waren, nämlich gelbes spitzes Hüpfen, rotes volles Schreiten und blaues stilles Gehen. Am Ende der Vorführung trafen sich die Akteure in der Mitte des Quadrats und führten im gleichen Bewegungsrhythmus einige Schritte und Gesten aus.⁷²¹

⁷¹⁷ Beispielhaft anzuführen ist Giacomo Balla, der 1914 in seiner Aktion *Macchina Tipografica* 12 Maschinenmenschen Bewegungen und Geräusche einer Druckmaschine darstellen ließ. Für futuristische Ballette ist Fortunato Depero anzuführen, der nach dem Vorbild von Maschinen stilisierte Kostümbauten kreierte. Scheper : 1988. S.16ff.

⁷¹⁸ Ebd. S.185ff.

⁷¹⁹ Ebd. S.187ff.

⁷²⁰ Ebd. S.186.

⁷²¹ Ebd. S.187.

Nach Schlemmer ergab sich mit dem Ausschreiten des Raumes eine der elementarsten Möglichkeiten menschlichen Raumempfindens aus der schrittweisen Verfolgung der eingezeichneten planimetrischen Raumlinien. Der definierbare Raum konnte so durch Maß und Zahl für alles bestimmend sein, was sich innerhalb dieser Abmessungen ereignete. Durch die verschiedenen Tempi der Aktion erhielt der Raum Intensität. Mensch und Raum gerieten in ein intensives Spannungsverhältnis, das Schlemmer als den elementarsten Vorgang seiner Bühnentheorie bezeichnete.⁷²²

Es gab drei Versionen des *Gestentanzes*, die zwischen 1926 und 1929 aufgeführt worden sind, die sich aber nur geringfügig voneinander unterscheiden. *Gestentanz I* und *II* (Abb.65f, Abb.65g) sind den Möglichkeiten Bauhausbühne angepasst worden, die sich nach zwei Seiten öffnete. Der *Gestentanz III* (Abb.65h) entstand anlässlich des Berliner Gastspiels der Bauhausbühne und wurde den Bühnenverhältnissen angepasst.⁷²³

Beim *Gestentanz* (Abb.65f-Abb.65h) standen verschiedene Requisiten auf der Bühne wie eine Bank ohne Lehne, ein Metallstuhl und ein drehbarer Hocker. Die rot, gelb und blau kostümierten Darsteller trugen zusätzlich weiße Handschuhe und schwarze Westen mit Schwalbenschwänzen über ihren Kostümen, die einen Frack andeuten sollten. Die Kopfmasken verfügten, im Gegensatz zu den anderen Tänzen, über einen Schnauzbart und eine Brille.⁷²⁴ Das Bühnengeschehen wurde ebenfalls mit Klängen und Musik untermalt (Töne, Klaviertakte, Grammofonmusik). Zu Beginn ertönte eine Klavierparodie des Torero-Marsches aus der Oper *Carmen*, am Ende der Walzer *Großmütterlein*, *Großmütterlein*. Ferner stießen die Darsteller Laute aus. Mit der Musik und den Geräuschen wurde ein bestimmter rhythmischer Ablauf bestimmt. Die Bühnenbeleuchtung veränderte sich während der sechsminütigen Darstellung nicht.⁷²⁵ Das Thema der Darbietung war das Auseinandersetzen mit den Requisiten sowie deren Tücken. Kostüm und Kopfmaske unterstützten dabei die einfachen Vorgänge des Sitzens, Liegens, Gehens und Stehens, die eine Parodie auf verschiedene typische männliche Situationen und Verhaltensweisen darstellten. Letzteres umfasste Gespräch unter Männern, Gelächter, Revolution und Schwur.⁷²⁶

Bei den verschiedenen pantomimischen Tänzen, die 1929 in Dessau erarbeitet wurden, geht es primär um das Wiedergeben einfacher Bühnengeschehnisse, die bestimmte Gesetzmäßigkeiten

⁷²² Scheper: 1988. S.187.

⁷²³ Ebd. S.189-190. Wie Oskar Schlemmers publizierte Fassung des *Gestentanzes* aussah, zeigt seine Methode des Aufzeichnens von Tänzen. Sie bestand aus einem Diagramm und einer Beschreibung des Tanzes. Des Weiteren ist der *Kulissentanz* anzuführen, bei dem allerdings keine Gesichtsmasken verwendet worden sind.

⁷²⁴ Ebd. S.188.

⁷²⁵ Ebd. S.188.

⁷²⁶ Ebd. S.188ff.

des Theaters aufzeigen sollen. Die Bestrebungen auf der Bühne sind zunächst pantomimischer Art, die vom Raum, der Farbe, der Form und dem Material ausgehen. Oskar Schlemmer beschreibt seine Intention damit, dass strenge Regulation höchste Kunstform sein kann und hoffte damit, die Bühnenkunst zu erneuern.⁷²⁷

2.1 Von der Rollenmaske zur Kunstfigur

Bei allen maskierten Figuren, die auftreten, handelt es sich nicht um Akteure eines Stücks, die in eine Handlung involviert sind, sondern um Typen, deren Kostüm nach einem bestimmten formalen künstlerischen Konzept gestaltet worden ist, das besonders beim *Formentanz* in den Vordergrund rückt. Das wattierte Kostüm lässt daher den Trägerkörper wie ein künstlerisches Gebilde aussehen, das die Bewegungsfreiheit einschränkt. Da das Kostüm in farbige Bereiche untergliedert ist, kennzeichnet es die einzelnen Körperteile als Formen.⁷²⁸

Auf diese Weise wird die Figur einem Gesamtkonzept untergeordnet, das sich auf grundlegende Formen und Farben bezieht. Die Kopfmasken für beide Tänze sind neutral gestaltet und verweisen durch die Angabe von Gesichtszügen auf eine menschliche Figur, die jedoch im *Formentanz* der Form untergeordnet wird, im *Raumtanz* dem Raum.⁷²⁹ Der Darsteller wurde auf diese Art und Weise in ein künstlerisches Konzept von Raum und Farbe eingebunden.

Schlemmer konnte zwar Formen und Farben auf den Darsteller übertragen und ihn auf diese Weise in eine Art Kunstfigur verwandeln, jedoch den menschlichen Maskenträger selbst nicht eliminieren, da er an ihn als Träger benötigte. Die Akteure werden durch wattierte Kostüme und neutrale Kopfmasken zu austauschbaren und typisierten Darstellern. Dies beruht auf der

⁷²⁷ Scheper: 1988. S.185.

⁷²⁸ Schlemmer beschreibt vier Bühnenkostüm-Typen (Abb.65j), die für die Umwandlung des menschlichen Körpers im Sinne des Bühnenkostüms bestimmend sind. Erstens die Übertragung kubischer Formen auf die menschlichen Körperformen, das heißt, dass Arme, Leib, Beine und Kopf in kubisch-räumliche Gebilde verwandelt werden. Er bezeichnet es als wandelnde Architektur. Der zweite Typ bezieht sich auf die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum, was die Typisierung der Körperform bedeutet, wie die Eiform des Kopfes, Vasenform des Leibes, Keulenform der Arme und Beine sowie die Kugelform der Gelenke, was er als Gliederpuppe bezeichnet. Der dritte Typ wird als technischer Organismus beschrieben. Dort geht es um die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum, also Formen der Rotation, Richtung, Durchschneidung des Raums (Kreisel, Schnecke, Spirale, Scheibe). Der vierte Typus bezeichnet die metaphysischen Ausdrucksformen als Symbolisierung der Glieder des menschlichen Körpers. Gemeint ist die Sternform der gespreizten Hand, das OO Zeichen der verschlungenen Arme, die Kreuzform von Rückgrat und Schulter, Doppelkopf, Vielgliedrigkeit, Teilung und Aufhebung der Formen. Daraus resultiert die Entmaterialisierung. Schlemmer: Der Mensch und die Kunstfigur. S.316-321.

⁷²⁹ Schlemmer schreibt in seinem Vortragsmanuskript *Bühnenelemente*, dass seine Versuche mit (Gesichts-) Masken ihn das Eigentümliche gelehrt hätten, dass ein Minimum des Ausdrucks beziehungsweise die Unterdrückung jeglichen Ausdrucks die (Gesichts-) Maske nicht hindern kann, Ausdruck zu haben, den er als stereotyp und faszinierend beschreibt und der das Wesen der Gesichtsmaske ausmache. Schlemmer: Der Mensch und die Kunstfigur. S.316-321.

Vereinheitlichung der Körperformen und an Schlemmers Gliederpuppe erinnert, die als eine seiner vier Grundtypen der Bühnenkostüme erscheint.⁷³⁰

Etwas anders verhält es sich beim *Gestentanz*, bei dem die Darsteller durch die Schnauzbärte als maskuline Typen gekennzeichnet werden, das durch die Andeutung des Fracks unterstrichen wird. Thematisch handelt es sich um die pantomimische Auseinandersetzung mit bestimmten Gegenständen wie Stühlen oder Bänken. Die verschiedenen Bewegungen wie Stehen, Sitzen, Liegen und Gehen erweisen sich durch die Ganzkörpermaskierung als Parodie auf typische männliche Verhaltensweisen oder Situationen wie Gespräch unter Männern oder Gelächter.⁷³¹ Durch die als männlich gekennzeichneten Kopfmasken, werden die Akteure als maskuliner Typus charakterisiert. Folglich kann die Kopfmaske als primäres Rollenmerkmal erachtet werden, das eine Rollenmaske aufzeigt, das durch den angedeuteten Frack und die weißen Handschuhe der Maskierten unterstützt wird. Da ihre Gestik auf Form, Farbe und Raum bezogen ist und typisch männliches Verhalten parodiert, erscheint die Darbietung als Groteske.⁷³²

3. Resümee

Die Reformideen von Edward Gordon Craig spiegeln sich in Oskar Schlemmers Bauhaus-Tänzen wider. Der Mensch erscheint nicht mehr als Träger eines individuellen Ausdrucks, sondern als ein Prototyp eines bestimmten Verhaltens gegenüber den formalen Bühnenelementen Raum, Form, Farbe und Materie, der als purer Mechanismus des Körpers agiert beziehungsweise auf Requisiten oder raumgliedernde Gegenstände reagiert.⁷³³ Die Akteure des *Gestentanzes* erscheinen als Einzige in einer Rollenmaske, die typisch männliche Verhaltensweisen im Bezug zum Raum persiflieren, während die Träger im *Raum-* und *Formentanz* einem formalen Gestaltungsprinzip untergeordnet werden.⁷³⁴

Schlemmer löste sich von der Vorherrschaft illusionistischer und imitativer Bestrebungen durch neue Gestaltungsmodelle und dem Verbannen von unnötigem Beiwerk auf der Bühne. Abstraktion und Verfremdung standen im Vordergrund, während inhaltliche Zusammenhänge eines Theaterstücks entfielen. Die Konzeption der Kunstfigur hat Schlemmer für die Bühne nicht

⁷³⁰ Scheper: 1988. S.266, 285.

⁷³¹ Ebd. S.188.

⁷³² Ebd. S.189.

⁷³³ Ebd. S.279.

⁷³⁴ Ebd. S.272.

realisiert, allerdings konnten mit bestimmten Kostümen die menschlichen Bewegungsabläufe mechanisiert werden.⁷³⁵ Da allerdings auf den menschlichen Darsteller nicht verzichtet werden konnte, scheiterten die Versuche ein abstraktes Theater zu schaffen, das analog zur Malerei existierte. Obwohl sich ein Theater, in dem der Mensch nur noch als Dirigent fungiert, nicht hat realisieren lassen, haben die Initiatoren jedoch neue Impulse für Ausdrucks- und Gestaltungsmittel erhalten, die den Spielraum der Kunst erweitert haben.⁷³⁶

Unabhängig von verschiedenen Strömungen entwickelte Schlemmer sein Konzept von einem neuen Theater, dessen Tänze als Vorläufer der Tanz und Performance Kunst angesehen werden können.⁷³⁷

⁷³⁵ Simhandl, Peter. *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin : 1993. S.76.

⁷³⁶ Scheper : 1988. S.266, S.279, S.285. Die Künstlerin Rebecca Horn wurde durch Schlemmers Kostümiddeen inspiriert. Darauf verweisen in ihren Performances Verlängerungen der Finger durch Stäbe, ein Flügelgebilde, das wiederum Vogelfedern bewegt.

⁷³⁷ Krystof, Doris. Zur Rezeption von Schlemmers Bühnenwerk. In: *Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne*. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. *Ostfildern-Ruit* : 1994. S.60.

IX. Schutzmasken

1. Die Gasmaske in Kunst und Theater

Die Rezeption von Gasmasken in beiden Disziplinen wird bezeichnenderweise zuletzt besprochen. Dies liegt an ihrer prinzipiellen Konzeption, da sie nicht, wie Karnevals- und Theatermasken, für das Rollenspiel hergestellt wurden, sondern um den Träger vor einer negativen Beeinträchtigung zu schützen, die sich in der Luft befindet.

Gasmasken werden gemeinhin von mehreren Berufsgruppen getragen wie von Soldaten, Matrosen und Feuerwehrleuten. Daher fungieren sie als sekundäres Rollenmerkmal einer Berufs-Rollenmaske. Entsprechend indiziert Kleidung oder Uniformierung vornehmlich die Rollenmaske.

Ein weiterer Unterschied zu den zuvor diskutierten Gesichtsmasken besteht in einem weiteren wesentlichen Aspekt, nämlich darin, dass Erstere eine menschliche Physiognomie zitieren, während das Aussehen der Gasmaske zwar Gesichtsmerkmale erinnert, diese jedoch nicht als solche zu verstehen sind, sondern ihnen ein rein funktioneller Zweck zukommt. Die runden großen Augenöffnungen sind mit Glas versehen, damit die Augen geschützt sind. Die Sauerstoffpatrone mit dem Schlauch soll den Träger mit sauberer Luft zum Atmen versorgen und vor verseuchter bewahren. Bestimmte Fastnachts- und Theatermasken hingegen können als zweites Gesicht erachtet werden und den Träger einer bestimmten Rollenmaske zuweist. Bei einigen von diesen Gesichtsmasken kann vom Äußeren auf das Innere (Lavater) geschlossen werden kann. Dies bedeutet, dass in diesem Fall die Maske dem dahinter befindlichen Träger das Verhalten vorschreibt. Diese Funktion kommt der Gasmaske nicht zu, dafür aber der Kleidung beziehungsweise der Uniform des Maskierten. Nach Reinhard Olschanski ist die Uniformierung als Maskierung in militärischer Hinsicht aufzufassen, die durch die Einförmigkeit militärischer Bewegungen, Gesten, der Kleidung und des Haarschnitts gekennzeichnet wird.⁷³⁸

Gemeinhin sind Gasmasken als ein Produkt anzusehen, das aus der zunehmenden Industrialisierung und der technischen Weiterentwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts resultiert.⁷³⁹ Gleichzeitig führte dies aber auch neue Vernichtungsmöglichkeiten mit

⁷³⁸ Vereinheitlichend wirken zusätzlich Helme und Mützen, da sie zu einer Serialisierung führen, die kaum Unterschiede in Kopfform und Haartracht aufzeigen. Zwar ist jeder Einzelne noch durch die Charakteristika des Gesichts als Persönlichkeit gekennzeichnet, die jedoch in der Masse der Uniformierten soweit zurück gedrängt werden, so dass die Uniformierung die entindividualisierende Funktion der Gesichtsmaske aufgreift. Olschanski : 2001. S.78.

⁷³⁹ Korff: 1989/90. S.71ff.

sich, die wiederum neue Schutzmasken bedingten, die nicht nur das Gesicht schützen sollten.⁷⁴⁰ Zu dem neuen Arsenal der modernen Kriegsführung gehört ebenfalls die Gasmaske (Abb.66-Abb.67).⁷⁴¹ Der chemische Kampfstoff Gas wurde im Ersten Weltkrieg benutzt, um eine große Menge an Soldaten systematisch zu vernichten. Diese Vorgehensweise ist vergleichbar mit der Vernichtung von Insekten durch Insektizide. Giftgas (Chlorgas) erwies sich als äußerst gefährlich, da es nicht sichtbar und damit heimtückisch war.⁷⁴² Die Bedrohung, die durch das Gas ausging, erfolgte leise, zeichnete sich jedoch dafür durch seine enorme Brutalität und durch seinen hohen Vernichtungsfaktor aus. Demzufolge war der Feind überall, vor allem in der Luft, die der Mensch zum Atmen benötigte.⁷⁴³

In Kunst und Theater existieren einige Beispiele, die Gasmasken thematisieren. Die Werke können oftmals auf spezielle Begebenheiten zurückgeführt werden, wie Reinhard Goerings Seeschlacht am Skagerrak, der Radierzyklus von Otto Dix auf den Ersten Weltkrieg, während Petrus Alma hingegen allgemein den Krieg anspricht. Aber auch George Grosz und der Karikaturist Abe Birnbaum haben sich mit der Gasmaske auf unterschiedliche Weise beschäftigt.

Wenn nun Gasmasken in beiden Disziplinen verwendet beziehungsweise dargestellt worden sind, stellt sich die Frage, inwieweit sie noch in den Kontext der Rollenmaske eingeordnet werden können und inwiefern sie das Umfeld kritisieren, in dem sie ursprünglich gebraucht worden sind. In diesem Sinn würde sich die Gasmaske durch eine negative Umwertung als satirische Schutzmaske erweisen.

⁷⁴⁰ Korff : 1989/90. S.71ff. Entsprechend tamen sich Truppenformationen mit Laub, Batteriestellungen verkleiden sich als Park oder Flüsse und Brücken werden mit täuschenden Überbauten verdeckt, um nur einige Beispiele zu nennen.

⁷⁴¹ Ebd. S.77ff.

⁷⁴² Ebd. S.73ff. Georg Kaiser kann beispielhaft für das Theater angeführt werden, der die Bedrohung durch das Gas in seinen Stücken *Gas I* und *Gas II* thematisierte. Dort erscheint das Gas als eine Vernichtungsform, die zur Katastrophenmetapher wird.

⁷⁴³ Ebd. S.73.

2. Petrus Alma

2.1 *Krieg* - Die Mechanisierung des Menschen

Die Werke von Petrus Alma nehmen in den 20er-Jahren an sozialkritischem Inhalt zu und in den 30er-Jahren sind sie von politischer Aktualität gekennzeichnet, was wiederum auch das Entstehen des Bildes *Krieg* (1937, Abb.68) erklärt.⁷⁴⁴

Das Bild zeigt zwei Soldaten, von denen der linke eine Gasmaskе trägt, während der rechte als Verwundeter durch einen verbundenen Arm, einen Krückstock und ein halb amputiertes Bein gekennzeichnet ist. Vor den beiden steht ein Maschinengewehr, aus dem seitlich ein Patronengurt heraushängt. Auffallend ist die flächige Gestaltung des Bildes, durch die die Soldaten, das Gewehr sowie der Hintergrund auf klare Linien und farbige Flächen reduziert werden.

Während die Gasmaskе völlig schwarz gestaltet ist und sich nicht farblich von der schwarzen Hintergrundfläche abhebt, treten die zwei runden hellen Öffnungen für die Augen und der aus dem Mund heraushängenden Schlauch stärker hervor, der zu einem sich vor der Brust befindenden Kasten führt. Auf diese Weise wird die Gasmaskе auf zwei wichtige Elemente reduziert, die sie gleichzeitig akzentuiert: die Augen und der Schlauch. Die Hände und Beine des Trägers verschmelzen ebenfalls mit der schwarzen Hintergrundfläche, von dem sich der Oberkörper absetzt, der die Farbe des Schlauchs und der Augenöffnungen aufweist.

Die Darstellung mit Gasmaskе sowie die flächige Gestaltung des menschlichen Körpers, des Hintergrunds und des Maschinengewehrs, lassen den maskierten Soldaten als mechanisches Wesen erscheinen. Ähnlich verhält es sich bei dem zweiten Soldaten. Sein Gesicht besteht lediglich aus einer etwas helleren Fläche, in der die Augen durch einen waagerechten Schlitz angedeutet sind, während Mund und Nase fehlen. Lediglich ein Ohr ist sichtbar. Das Gesicht des Soldaten wird hier ebenfalls mit einem Helm abgeschlossen.

Bei beiden Männern bildet die Maskierung eine Einheit mit dem Träger, so dass nicht mehr zwischen Schutzmaskierung und Mensch unterschieden werden kann. Das Maschinengewehr und die Gasmaskе gelten als Verweise auf den Krieg, dessen Folgen in der zweiten Figur in Form von körperlichen Beeinträchtigungen sichtbar sind. Jedoch erscheinen die beiden nicht als individuelle Menschen, sondern als Teil eines mechanisierten Kampfmittels, das mit Maschinengewehren

⁷⁴⁴ Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Recklinghausen : 1983. Text zu Abb.150. Keine Seitenangabe.

gleichgesetzt wird.⁷⁴⁵ Die Kriegsmaschinerie macht aus dem Menschen einen Roboter, der als stark Verwundeter entlassen wird.⁷⁴⁶

3. Otto Dix

3.1 *Sturmtruppe geht unter Gas vor*

Bei Otto Dix erscheinen Gasmasken im Bild *Sturmtruppe geht unter Gas* (1924, Abb.69), das zu einer Reihe von Bildern in fünf Mappen gehört, die sich thematisch mit dem ersten Weltkrieg befassen. Sie entstanden um 1920, als sich Dix mit der Grafik zu beschäftigen begann.⁷⁴⁷ Ein großer Teil dieser Folge ist den Soldaten des Krieges gewidmet, entweder dem Einzelnen oder den Soldaten in der Gruppe. Einige Blätter zeigen das Frontgeschehen wie *Maschinengewehrzug geht vor*, *Die ruhende Kompanie*, *Die Sappenposten haben nachts das Feuer zu unterhalten* oder *Sturmtruppe geht unter Gas vor*. Letzteres gehört zum Thema der *Grabenlandschaft*.⁷⁴⁸

Das Bild *Sturmtruppe geht unter Gas vor*⁷⁴⁹ zeigt Soldaten, die Gasmasken tragen und im Begriff sind den Feind unter Einsatz des Gases anzugreifen. Durch die Gasmasken wirken die Soldaten wie fremdartige Wesen. Ihre Kleidung besteht aus einer Uniform und einem Helm, die die Männer in ihrer Berufs-Rollenmaske im Krieg ausweist. Da in der Darstellung jedoch die drei maskierten Köpfe den Vordergrund dominieren, wird die Gasmaske nicht nur als vornehmliches Rollenmerkmal der Berufs-Rollenmaske hervorgehoben, sondern auch als entindividualisierendes Mittel. Auf diese Weise wird ein sekundäres Kennzeichen in ein primäres verwandelt und in den Vordergrund gerückt.

Wie bei Petrus Alma, kann der Träger nicht unter der Gasmaske ausgemacht werden. Eine solche Darstellung verweist darauf, dass der zum Schutz maskierte Soldat nicht als Persönlichkeit

⁷⁴⁵ McCarty, Cara. *Offense/Defense*. In: Ausstellungskatalog *Masks – Faces of Culture*. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York: 1999. S.277ff.

⁷⁴⁶ Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Recklinghausen: 1983. Vgl. Text zu Abb.151. Überdies kann Harald Engmanns Bild *Adam und Eva nach dem Sündenfall* (1942) exemplarisch genannt werden. Ein verwundeter Soldat mit Gasmaske geht dort über Totenschädel und wird dabei von einer Frau gestützt. Abgebildet in: Bruckner, D. J. R. *Kunst gegen den Krieg. 400 Jahre Protest in der Kunst*. Basel (u.a.): 1984. S.92.

⁷⁴⁷ Dolezal, Georg J. Zur Ausstellung. In: Ausstellungskatalog *Otto Dix „Der Krieg“*. Ein Radierwerk in 5 Mappen. Kunstmuseum Thun, 29. Juni bis 27. August 1995. Thun: 1995. Keine Seitenangabe.

⁷⁴⁸ Löffler: 1986. S.28.

⁷⁴⁹ Zunächst ging Dix zur Feldartillerie, dann in die Maschinengewehr-Kompanie XII des Reserve-Regiments 102 nach Bautzen. 1915 ging er freiwillig an die Front. Löffler, Fritz. *Otto Dix und der Krieg*. Leipzig: 1986. S.7ff.

aufgefasst wird, sondern als jemand, der im Dienst der Kriegsführung steht. Da die Gasmaske seit ihrer Entstehung in einem negativen Kontext verwendet wird, äußern sich in ihr Bedrohungsaspekte, die der Betrachter mit ihrem äußeren Erscheinungsbild assoziiert.⁷⁵⁰ Es erfolgt damit eine negative Umwertung eines ursprünglich positiv konstruierten Gegenstands, so dass dieser zum Sinnbild des Todes respektive zu einer Bedrohungs- und Todesmetapher par excellence wird.⁷⁵¹ Die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Krieg ist nicht, wie bei George Grosz, als antipolitische Propaganda zu werten, sondern vielmehr als kritisches Darstellen von Kriegssituationen, die aus der eigenen Erfahrung resultieren.

4. George Grosz

4.1 *Christus mit der Gasmaske und Maul halten und weiter dienen*

Satirische Darstellungen, die aus einer politisch motivierten Antikriegshaltung heraus angefertigt wurden, finden sich im Werk von George Grosz.⁷⁵² Anzuführen sind die Mappen *Gott mit uns*, *Ecce homo* und *Hintergrund* für seine künstlerische Aktivität in der Weimarer Republik. Gemeinsam haben sie, dass sie in den 20er-Jahren zum Gegenstand von Strafrechtsprozessen wurden. Mit der ersten Mappe *Gott mit uns* wurde angeblich die Reichswehr beleidigt, mit der Mappe *Ecce homo* machte sich Grosz wegen der Verbreitung unzüchtiger Schriften und Abbildungen strafbar. Mit der dritten Mappe *Hintergrund* soll er eine Einrichtung der christlichen Kirchen, die Christusverehrung, öffentlich beschimpft haben.⁷⁵³ Es fällt auf, dass bei den Zeichnungen der letzt genannten Mappe die Bildunterschriften handschriftlich direkt auf den Blattbogen aufgetragen wurden. Daher ist der Titel als wichtiger Bestandteil der bildlichen Darstellung zu betrachten wie bei *Maul halten und weiter dienen* oder *Christus mit der Gasmaske*. Bei diesen Titeln beziehungsweise Textauszügen handelt es sich um ironische Zitate unterschiedlicher Herkunft oder prägnanter Metaphern. *Maul halten und weiter dienen* stammt als

⁷⁵⁰ Korff : 1989/90. S.74ff. Eine Fotografie, die am 1. Juni 1935 in *L'Illustration* abgebildet wurde (Abb.71), zeigt eine Gruppe Jugendlicher mit Gasmasken, die zu einer Übung der passiven Verteidigung mobilisiert worden sind.

⁷⁵¹ In der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint eine Gasmaske auf der Arbeitstisch-Collage *Objektsituation* (1989/90, Abb.80) des Künstlers Daniel Spoerri. Sie erscheint dort mit Krankheitsdarstellungen, Büffelhörnern, Neonröhren und einer Polaroidkamera, so dass sie mit den anderen Objekten mit modernen Krankheiten in Zusammenhang gebracht wird. Die Gasmaske erweist sich demnach als Angst- und Bedrohungsmetapher der modernen Gesellschaft. Korff : 1989/90. S.71ff.

⁷⁵² Ebd. S.71-78.

⁷⁵³ Der Gotteslästerungsprozess, der gegen George Grosz und seinen Verleger Wieland Herzfelde (John Heartfield) geführt wurde, dauerte drei Jahre (von 1928 bis 1931). In der zweiten Verhandlung wurden sie schließlich frei gesprochen. Neugebauer : 1993. S.9ff. Hinsichtlich der Details zum Prozess vgl. Neugebauer : 1993. S.148ff. Die Zeichnung *Christus mit der Gasmaske* erreichte einen der stärksten Kunstskandale der Weimarer Republik. Korff : 1989/90. S.71-78.

Parole aus dem *Schweijk*-Text.⁷⁵⁴ Im Gegensatz zu Petrus Alma und Otto Dix zeigen die Blätter *Christus mit der Gasmask*e (1927, Abb.73) und *Maul halten und weiter dienen* (1928, Abb.73a) den gekreuzigten Christus mit Gasmasken und Militärstiefeln, jedoch keine maskierten Soldaten.⁷⁵⁵

Die Zeichnungen von George Grosz unterscheiden sich in der formalen Gestaltung. Unterschiede äußern sich im zweiten Beispiel (*Maul halten und weiter dienen*) in der reduzierten Wiedergabe der Augenöffnungen und des Schutzfilters. Überdies ist dort das Halteband links vom Kopf zu sehen, während in *Christus mit der Gasmask*e ein weiteres Halteband über die Mitte des Kopfes geht. Außerdem ist Christus in dieser Zeichnung bartlos dargestellt. In *Maul halten und weiter dienen* ist der rechte Oberarm nur mit einem Seil an das Kreuz gebunden. Mit seiner Hand hält er das Kreuz hoch, während im ersten Beispiel die festgenagelte Hand das Kreuz umgreift. Auffallend ist ebenfalls die Haltung, denn Christus hat den Kopf nach unten geneigt. Im zweiten Beispiel dagegen blickt er mit erhobenem Kopf auf das Kreuz.

Grosz zeigt in beiden Zeichnungen das Motiv der Kreuzigung Christi, der als solcher durch die traditionellen Merkmale wie Wundmale, Lendentuch, Nimbus und INRI-Schild gekennzeichnet ist. Außerdem fehlen individuelle oder typisierende Kennzeichen im Bild. Jedoch erhält das Christusbild eine neue Bedeutung, nicht nur durch den gestischen Ausdruck von Christus, sondern auch durch die Gasmasken und die Militärstiefel.⁷⁵⁶ Trotz der Gasmasken, die die persönlichen Gesichtszüge negiert, kann der Gekreuzigte durch die traditionellen Kennzeichen als Christus identifiziert werden, während in anderen Beispielen, in denen Soldaten mit Gasmasken erscheinen, diese als entpersonalisierte Menschen dargestellt werden. Allerdings wird Christus nicht als zeitloses Erlöser- beziehungsweise Leidenssymbol aufgefasst. Er ist im 20. Jahrhundert selbst vom Krieg betroffen.⁷⁵⁷

In *Christus mit der Gasmask*e erscheint Christus weder als Kriegsheld noch als Verkünder der christlichen Botschaft. Vielmehr erinnert er an einen Wehrpflichtigen, der zum Dienst „gezwungen“ wurde, auf das der Titel der Vorlagenzeichnung *Infanterist Jesus Chr.* abzielt.⁷⁵⁸ Grosz stellt ihn weder als Kriegshelden noch als leidenden Märtyrer dar. Vielmehr wird er zu einer tragisch-komischen Figur, die Neugebauer als zwangsrekrutierten Bundesgenossen Schweijks bezeichnet.⁷⁵⁹ Mit dieser Kreuzigung kritisiert Grosz die Kriegsführung christlicher

⁷⁵⁴ Das Stück *Schweijk* ließ Erwin Piscator nach der Vorlage von Haseks unvollendetem Roman aufführen. Neugebauer: 1993. S.144ff.

⁷⁵⁵ Mit der Zeichnung *Christus mit der Gasmask*e bezieht sich Grosz auf die Fotografien, die als Kriegs- und Antikriegspropaganda in den Jahren 1915 bis 1925 verbreitet wurden. Beispielhaft anzuführen ist eine anonyme Fotografie eines Soldaten mit Gasmasken, die mit dem Titel *Das Ebenbild Gottes mit Gasmask*e (Abb.72) versehen wurde. Korff: 1989/90. S.71.

⁷⁵⁶ Neugebauer: 1993. S.137.

⁷⁵⁷ Ebd. S.137.

⁷⁵⁸ Ebd. S.138.

⁷⁵⁹ Ebd. S.138.

Nationen. Er verbindet das zentrale Glaubenszeichen der Christenheit mit einer metaphorischen, zeitbezogenen Bedeutung, nach der Christus durch die Kriegsführung erneut ans Kreuz geschlagen und die Idee des Christentums verraten worden ist.⁷⁶⁰

Mit *Maul halten und weiter dienen* zielt George Grosz auf eine weitere Aussage ab, die sich auf einen bestimmten Personenkreis (Soldaten) bezieht, die Schutzmasken in besonderen Situationen tragen.⁷⁶¹ Es handelt sich dabei um Menschen, deren Tätigkeiten nicht zu den alltäglichen gehören. Sie zählen zu den Helden der Gesellschaft und opfern beziehungsweise riskieren ihr Leben für andere.⁷⁶² Da Christus ebenfalls für andere Menschen gestorben ist und zum Sinnbild der Aufopferung für das Christentum wurde, verbindet Grosz in der maskierten Christusfigur ein christliches Motiv mit Elementen des Krieges wie dem der Gasmaske und den Militärstiefeln.⁷⁶³

Außerdem bezieht sich der Titel *Maul halten und weiter dienen* auf ein bestimmtes militärisches Verhalten der Soldaten, die im Krieg lediglich zu funktionieren hatten. Im Vordergrund hatte ihr Pflichtbewusstsein zu stehen, dem Vaterland zu dienen. Nach Reinhard Olschanski sind militärische Masken im Wechselspiel von ein- und ausgrenzenden Bezeichnungen ein Mittel streng seriell kodifizierter Differenzierung. Uniformen, Abzeichen und Ehrbezeugungen kennzeichnen Rangunterschiede, die als Hierarchie von Befehl und Gehorsam den militärischen Handlungszusammenhang bilden.⁷⁶⁴ Die Aussage MAUL HALTEN UND WEITER DIENEN IST daher in den Kontext von Befehl und Gehorsam einzuordnen, das jedoch nicht in Zusammenhang mit der Darstellung von Soldaten verwendet wird, sondern als Bildtitel des gekreuzigten Christus dient, der ebenfalls Opfer christlicher kriegsführender Nationen geworden ist.⁷⁶⁵

Entsprechend erhält die Zeichnung eine doppelte Kritik, nämlich die am vernichtenden Krieg sowie am Verhalten der christlichen Kirche. Die Gasmaske wird dabei zu einer Bedrohungsmetapher, deren eigentliche Schutzfunktion in den Hintergrund tritt, so dass sie zu

⁷⁶⁰ Neugebauer : 1993. S.138.

⁷⁶¹ Vgl. auch Karl Theodor Frankenbach (Abb.74), Philipp Ruprecht (Abb.75) und Michael Mathias Precht (Abb.76), die sich auf die Zeichnungen von George Grosz bezogen haben. Neugebauer : 1993. S.266. S.138.

⁷⁶² Eisermann : 1991. S.288-289.

⁷⁶³ George Grosz beschreibt eine Situation, die er gelesen hat und ihn zu dem Bild inspirierte. Zwei Soldaten lagen auf einer Pritsche in einer Zelle lagen und erzählten sich Kriegserlebnisse, schimpften auf den Krieg. Einer der beiden verwendete die Phrase *Maul halten und weiter dienen*. Grosz führt fort „*als ich diese Schilderung las, entstand das Blatt so ungefähr in meiner Vorstellung. Ich stellte mir vor, dass Christus jetzt kommen würde... Man würde ihn packen, ihm eine Gasmaske geben und Militärstiefel anziehen, also kurz, man würde ihn überhaupt nicht verstehen. Also hier kommt Christus sogar sehr gut weg. Er wird von einer anderen Macht vergewaltigt.*“ Dieses Zitat stammt aus dem stenografischen Protokoll des Gotteslästerungsprozess, der wegen dieser Zeichnung gegen Grosz geführt wurde. Zitiert in: Ausstellungskatalog *Wer zeigt sein wahres Gesicht?* Recklinghausen : 1983. Text zu Abb.195.

⁷⁶⁴ Olschanski : 2001. S.78ff.

⁷⁶⁵ Neugebauer : 1993. S.137ff.

einer satirischen Schutzmaske wird.⁷⁶⁶ Überdies verstärken handschriftlicher Text und maskierte Christusdarstellung die scheinbare Widersprüchlichkeit im Bild, die sich schließlich als Antikriegs- und Kirchensatire entpuppt.⁷⁶⁷

Jedoch haben sich nicht nur Künstler mit dem Thema Krieg auseinandergesetzt, sondern auch verschiedene Stückeschreiber wie Reinhard Goering. Inwieweit Parallelen zu den Bildbeispielen zu konstatieren sind oder weitere Aspekte betont werden, zeigen die sich anschließenden Ausführungen.

5. Reinhard Goering

Reinhard Goering hat außer dem Stück *Seeschlacht* (1917) noch mindestens vier weitere Stücke geschrieben, die sich enger beziehungsweise weiter mit dem Krieg auseinandersetzen. Anzuführen sind *Kriegerische Feier* (1918), *Ludwig Graf von Erbach* (unveröffentlicht), *Die Retter* (1919) und *Scapa Flow* (1919). Das Stück *Seeschlacht* kann von den vieren als das Erfolgreichste angesehen werden, für das er 1922 den Schillerpreis erhielt.⁷⁶⁸

Ihre Aufführung konnte während des Kriegs nur im privaten Rahmen erfolgen. Die Uraufführung vom 18. Februar 1918 im Königlichen Schauspielhaus sowie jene vom 3. März 1918, die im Berliner Deutschen Theater aufgeführt wurde, erhielten viele Kritiken in den Zeitungen. Schon nach der Uraufführung in Dresden wurde diskutiert, ob in Zeiten des Krieges ein Stück mit dem Thema der Meuterei aufgeführt werden könne⁷⁶⁹, das zum damaligen Zeitpunkt in den Vordergrund der Kritik gerückt wurde. Allerdings steht im Zentrum des Stücks nicht die Absicht des Meuterns des fünften Matrosen, die später in absolute Kampflost umschlägt, sondern das Leben der Matrosen auf einem Kriegsschiff, das auf dem Meer herumirrt und auf den Kampf wartet. Jedoch errang das Stück durch die Inszenierung unter Max Reinhardt am 3.3.1918 am Deutschen Theater Berlin durchschlagenden Erfolg.⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist eine Zeichnung von George Grosz anzuführen, die er unter dem Namen Böff in der *Kommunistischen Internationalen* veröffentlicht hat. Das Bild ist mit dem Titel *Die demokratisch-pazifistische Ära, auf dem Marsch nach Marokko* von 1925 (Abb.77) versehen. Dort erscheint ein Soldat mit Gasmaske, Gewehr und einer Flasche auf dem Rücken, die mit Gas beschriftet ist. Christus hingegen erscheint als eine Art Schutzschild, der über die Granaten mit ausgebreiteten Armen herausragt. Auf der Senkrechten steht die Aufschrift *la culture*. Die Christus Attrappe soll symbolisieren, dass im Namen der Kirche und von Christus gekämpft wird, das im Bild allerdings nicht überzeugt. Mit dieser Zeichnung reagierte Grosz auf Frankreichs Feldzug gegen die islamischen Autonomie- und Emanzipationsbestrebungen im Protektorat Marokko, der im Namen der christlichen Kulturation Frankreich geführt wurde. Neugebauer : 1993. S.138. Ausstellungskatalog George Grosz. Bremen : 1978. S.37.

⁷⁶⁷ Neugebauer : 1993. S.136ff.

⁷⁶⁸ Solomon, Janis Little. Die Kriegsdramen Reinhard Goerings. Bern : 1985. S.9ff.

⁷⁶⁹ Ebd. S.9ff.

⁷⁷⁰ Viviani, Annalisa. Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München : 1970. S.126-128.

5.1 Seeschlacht

Dem Stück liegt die Schlacht am Skagerrak vom 31. Mai 1916 zwischen der deutschen Hochseeflotte und der englischen Grand Fleet zugrunde, die die einzige große Seeschlacht im Ersten Weltkrieg war. Von deutscher Seite aus wurde die Schlacht als Sieg empfunden, obwohl sie, historisch gesehen, die Schlacht verloren hatten. Jedoch stellte die öffentliche Meinung der damaligen Zeit die Schlacht als Sieg dar, da die englischen Verluste drei mal so hoch wie die der Deutschen waren. Hervorgehoben wurde die vorbildliche Disziplin der Männer sowie die technische Überlegenheit gegenüber den Engländern.⁷⁷¹

Reinhard Goerings *Seeschlacht*⁷⁷² (1917) beschreibt die Lage von sieben Matrosen, die sich in einem Panzerturm eines Kriegsschiffes befinden, das in die Schlacht am Skagerrak⁷⁷³ fährt. Das Stück besteht aus einem Akt, der in drei Teile gegliedert werden kann. Der erste Teil beinhaltet die Einleitung, in der die Matrosen dem Kampf zufiebern, der zweite kennzeichnet die Erwartung der Schlacht und der dritte beinhaltet die eigentliche Handlung, die Schlacht selbst.⁷⁷⁴ Solomon bezeichnet den mittleren Teil als die innere, den ersten und dritten Teil als die äußere Handlung.⁷⁷⁵

Im Panzerturm befinden sich anfangs nicht alle Matrosen wie der dritte, fünfte und siebte Matrose. Das Stück beginnt mit einem Schrei, da der Erste ein Zeichen am Himmel sucht, um herauszufinden, wie die Schlacht wohl ausgehen mag. Während er auf das zukünftige Geschehen (die Schlacht) hinfiebert, verlacht der Zweite die Ahnungen und Religiosität des Ersten als närrischen Aberglauben.⁷⁷⁶ Der vierte Matrose (der Befehlshaber) greift ein und sorgt für Ordnung unter den Männern.

Als der Zweite den Ersten für seine Ahnungen verspottet, teilt er ihm mit, dass sie nichts weiter als Schweine seien, die zum Metzger fahren. Dieser Satz wird sich bis zum Ende des Stücks leitmotivisch wiederholen.⁷⁷⁷

Der zweite Matrose: ... Wenn wir nichts weiter an Bord hier hätten, als was du sagst, worauf du baust, behaupte ruhig: Wir sind Schweine, die zum Metzger fahren.⁷⁷⁸

⁷⁷¹ Solomon : 1985. S.15. Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.25. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.336.

⁷⁷² Goering, Reinhard. *Seeschlacht*. In: Prosa, Dramen, Verse. München : 1961.

⁷⁷³ Ebd. S.282. Angeregt wurde das Stück durch die Schlacht am Skagerrak, das Goering 1916/1917 in Davos schrieb. Lehnert, Herbert. *Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart : 1978. S.989.

⁷⁷⁴ Solomon : 1985. S.12-13.

⁷⁷⁵ Ebd. S.12.

⁷⁷⁶ Goering : *Seeschlacht*. S.271ff. Solomon : 1985. S.12.

⁷⁷⁷ Mennemeier, Franz Norbert. *Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken*. Bd.1: 1910-1933. 2. Auflage. München : 1979. S.98.

In den weiteren Ausführungen des Zweiten vergleicht er die Schlacht mit einem Tanz im Mai und setzt sie mit dem Tod gleich, den sie beinhaltet.

Der zweite Matrose: ... Kannst du tanzen? Konntest du's wenigstens? Bist Tänzer auch? Was willst du mehr als Tanz und Schlaf! Schlacht! Sagt man nicht ‚heißer Tanz‘ dafür? Schlaf! Ist Tod was anderes? Haben wir unsere Köpfe zu was Besserem als Trällern? Ist nicht heut letzter Mai? Wenn wir an Land auf Dunkel warteten, anstatt im Wasser hier auf Feind, es sollte ein lustiger Tanz heut werden. Weißt du! Weißt du doch!⁷⁷⁹

Während des Gesprächs des Ersten und Zweiten kommt auch der dritte Matrose herein, der der Schlacht begierig entgegen fiebert, das durch den Aufruf zum Schlafen durch den Sechsten nicht unterbrochen werden kann. Als der Dritte vom Zweiten aufgefordert wird seinen Traum von Samoa zu erzählen, kommt der Fünfte stumm herein.⁷⁸⁰

Mit seinem Erscheinen wird der zweite Teil des Stücks eingeleitet. Es geht darum, dass der Fünfte meutern will und versucht den Ersten für seine Zwecke als Kompagnon zu gewinnen. Doch zuvor murmelt er etwas vom Tod vor sich her. Die anderen interpretieren dies als Furcht vor dem Tod. Deshalb wollen sie ihn entfernen lassen, was allerdings durch das Eingreifen des Vierten als Befehlshaber unterbunden wird, denn für sie gibt es keine Furcht mehr vor dem Tod.⁷⁸¹

Nachdem die anderen wieder eingeschlafen sind, wird das Murmeln des Fünften lauter. Er wird durch die Kameraden unterbrochen, die unruhig träumen. Dann tritt der Fünfte vor den Ersten und meint, dass er fest schlafe, da er sich nicht rührt. Als der Fünfte wetritt, steht der Erste auf und legt seine Hand auf die Schulter des Fünften, der sich zunächst erschreckt und meint der Erste sei ein Gespenst.⁷⁸²

In diesem Gespräch geht es um die Auffassung des Fünften, der den Krieg in Frage stellt und kritisiert. Die Kritik richtet sich nicht nur gegen den Krieg an sich, sondern vor allem gegen sie alle, die es nicht wagten, etwas dagegen zu sagen, da sie Feiglinge seien. Er weiß zwar, dass die Schlacht den Tod beinhaltet, aber das Vegetieren auf dem Schiff bringt ihm ebenfalls den Tod. Die Obrigkeit, von der der Befehl zur Kriegsführung ausgeht, beschreibt er mit den Worten *dass wir Glas, Spielzeug, Puppen in eines irren Riesenhand sind, als dass Sinnvolles waltet über uns*.⁷⁸³ Damit zweifelt er die Richtigkeit der Schlacht an und zeigt auf, dass sie als Matrosen die Befehle der Obrigkeit ausführen müssen, selbst wenn sie seiner Meinung nach nicht sinnvoll sind. Allerdings ist ihm auch bewusst, dass er sich der Schlacht nicht mehr entziehen kann und das tun

⁷⁷⁸ Goering : Seeschlacht. S.272.

⁷⁷⁹ Ebd. S.272.

⁷⁸⁰ Ebd. S.277.

⁷⁸¹ Ebd. S.278.

⁷⁸² Ebd. S.284.

⁷⁸³ Ebd. S.289.

muss, was das Vaterland verlangt.⁷⁸⁴ Da aus der Schlacht automatisch für alle der Tod resultiert, er aber leben möchte, beschreibt er diese Kluft zwischen Leben und Tod damit, dass das Leben schön und süß sei, das sich mit einem Trommelschlag ändere und einer nach dem anderen vor den Tod trete.⁷⁸⁵ Der Leser erfährt an dieser Stelle, dass das Schiff schon zwei Jahre auf dem Wasser blind, besessen, tötend und Tod findend herumirrt. Alles das was ihnen geblieben ist, ist töten und sterben.⁷⁸⁶ Während der Fünfte den Krieg und die Befehlshaber kritisch betrachtet, erwidert der Erste hingegen immer wieder, dass sie kämpfen müssen, wenn das Land es ihnen befiehlt, selbst als der Fünfte die Befehlshaber als Wahnsinnige bezeichnet. Für den Ersten bedeutet das Kämpfen Gott zu dienen. Er lässt sich nicht durch den Fünften von seinem Standpunkt abbringen, der ihm zu vermitteln versucht, dass es zwischen den Menschen noch etwas gäbe, was sie nicht kennen.⁷⁸⁷ Damit zielt er auf zwischenmenschliche Beziehungen ab, basierend auf einem Gespräch zweier Männer, das er am Hafen mitbekam, als er Wache hatte. Einer dieser Männer war einer der Kadetten des Kriegsschiffes. In diesem Gespräch geht es darum, dass der Kadett nicht wieder lebend nach Hause kehren wird und im Anblick des Todes an das denken soll, was zwischen Mensch und Mensch sein kann.⁷⁸⁸

Der fünfte Matrose: ... Du kennst die Pflichten des edlen Leibs. Gelassen sterben – wenn's sein muß – ist nur der kleinste Teil davon. Stirb denn gelassen! Stirb ohne Wahn! O hätten alle doch nur einem Tage von uns zugesehen, sie würden bekehrt von diesem Irrtum! Froh sterben, laß die Besessenen! Gedenke dessen, was zwischen uns all war. Dessen, was sein kann zwischen Mensch und Mensch! Gedenke sein im letzten Augenblick. Nicht Hoffnung und nicht Götter nehmen dem Tod den Grauen. Nur dies: Gedenken dessen, was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch. ...⁷⁸⁹

Für den fünften Matrosen scheint es, als ob die beiden Männer dem Tod und Leben gegenüber erhaben seien. Schließlich hat ihn dieses Gespräch zum Meutern ermutigt, das für ihn Schande und Tod bedeutet. Es werden nicht nur alle sterben, wenn es zur Schlacht kommt, sondern er wird auch sterben, wenn es nicht dazu kommt. Der Erste ist durch die Worte des Fünften beeindruckt und es scheint, als ob er mit ihm den Weg des Meuterns gemeinsam gehen möchte. Unterbrochen wird das Gespräch jedoch durch den unruhigen Traum der Schlafenden, die selbst im Schlaf von der Schlacht träumen.⁷⁹⁰ Als es wieder ruhig wird, erwidert der Erste, dass er gehorchen werde, wenn es zur Schlacht, selbst wenn er es zuvor in Erwägung gezogen habe ebenfalls zu meutern. Für den Fünften zumindest steht fest, dass er nicht gehorchen wird.

⁷⁸⁴ Goering : Seeschlacht. S.290.

⁷⁸⁵ Ebd. S.290.

⁷⁸⁶ Ebd. S.290.

⁷⁸⁷ Ebd. S.294.

⁷⁸⁸ Ebd. S.294.

⁷⁸⁹ Ebd. S.294.

⁷⁹⁰ Ebd. S.296-297.

Dann erwachen der Zweite, Dritte und Vierte Matrose und bekommen noch einen Teil des Gesprächs mit, vor allem den über die Meuterungsabsichten. Daraus resultiert Unruhe bei den aus dem Schlaf Erwachten, die den Fünften festnehmen lassen wollen. Jedoch kommt es nicht dazu, da der erste Matrose an der Luke *Skagerrak*, *Skagerrak* ruft.⁷⁹¹ Dann sehen die Männer die Schatten der Schiffe, die zuvor der Erste sah. Die Schlacht naht.

Mit dem Ertönen einer Trommel und eines Horns wird der dritte Teil des Stücks, die Schlacht, eingeleitet. Noch bevor die Schlacht richtig beginnt, versuchen die anderen Matrosen den Fünften zu überzeugen ebenfalls zu kämpfen und mit ihnen zu sterben.⁷⁹²

Wieder ertönen die Trommel und das Horn, so dass der Turm für einen Augenblick leer bleibt. Es folgen Rufe und Befehle, die während des Kampfes durch Klingelzeichen und Schüsse unterbrochen werden. Als der Fünfte versucht den anderen mitzuteilen, dass er nicht mitkämpfen wird, blocken sie ihn verbal ab. Jedoch schlägt die ursprünglich geplante Meuterei des Fünften in dieser Szene in rigorose Kampflust um. Mit den Worten, dass die anderen keine Lämmer beim Morden sein sollen und Tiger an sich selbst, will er sie zum Kämpfen motivieren.⁷⁹³

Der fünfte Matrose: Warum steht die Schlacht? Auf, laßt sie entbrennen. In ihrer ganzen Größe und Furchtbarkeit. Meine Brust füllt sich mit Atem, meine Pulse singen Schlacht, Schlacht über uns! Was mal gepflanzt ist, das soll wachsen, und wenn es uns zerschmettert! Was mal gelöst ist, das soll rollen, und wenn wir darunter kommen! Was angefangen ist, soll fertig werden! Seid keine Lämmer beim Morden! Seid Tiger an euch selbst! Geht bis zum Schluß. Wer ans Ende beharrt – Peitscht die Sterne, wenn sie nicht wollen!⁷⁹⁴

Im Gegensatz dazu schleicht sich beim Ersten Angst ein, die sich in seinen zitternden Beinen äußert. Ein Klingelzeichen und ein Schuss ertönen wieder. Ein Schiff ist gesunken, wie die Matrosen am Dunst, den Rauchwolken und dem weißen Dampf feststellen müssen.

Diese Szene verdeutlicht die Panik und die Angst, die die Männer, vor allem der Erste und der Sechste im Angesicht der Schlacht haben, die aber vom Vierten zum Stillhalten aufgefordert werden. Als eine Explosion im Panzerturm erfolgt, fallen fast alle um. Ausgenommen ist der Dritte, der an die Panzerung gelehnt stirbt und dann umfällt.⁷⁹⁵

Im Rausch des Kampfes verschwinden die quälenden Fragen, die sich der Fünfte gestellt hatte, dem nun die Schlacht gefällt. Dann prasseln Splitter gegen den Turm, eine Türe wird aufgerissen und eine Stimme fragt, ob sie Tote hätten. Daraufhin wird der tote Dritte herausgeschafft und die anderen informiert, dass sie ein Schiff versenkt haben, eins beschädigt

⁷⁹¹ Goering : Seeschlacht. S.300-301.

⁷⁹² Ebd. S.302ff.

⁷⁹³ Ebd. S.307.

⁷⁹⁴ Ebd. S.306.

⁷⁹⁵ Ebd. S.308-309.

und selbst vier Treffer abbekommen haben. Die Türe schließt sich und öffnet sich erneut. Der Siebente kommt als Ersatz für den Dritten. Er warnt die anderen vor dem Gas und dessen Auswirkungen.⁷⁹⁶

Es erfolgt wieder eine Explosion, die Männer fallen hin. Das Gas zeigt inzwischen seine Wirkung, was sich in Form von Halluzinationen äußert. Als der Sechste glaubt einen Hund vor der Nase zu haben, fordert ihn der Vierte zur Besonnenheit auf. Die Matrosen sollen ruhig bleiben und ihre Arbeit tun, vor allem aber sollen sie das giftige Gas nicht die Herrschaft über sich selbst gewinnen lassen. Doch kaum hat er die Worte ausgesprochen, meint er, dass seine Hand brennt. Da dies die Anzeichen des Wahnsinns sind, die aus dem Gaseinsatz resultieren, enthebt der Fünfte den Vierten aus der Position des Befehlshabers. Der Siebente kommentiert dies damit, dass der Wahnsinn jetzt anfangt. Er bezieht sich in seiner Aussage allerdings auf die Schlacht.⁷⁹⁷ Während der vierte Matrose die Beherrschung verliert und zum ersten Mal im Stück flucht, sagt der Fünfte, dass die Schlacht weitergehe.

Es ertönt ein Klingelzeichen, dann ein Schuss. Die Tür öffnet sich und Gasmasken werden hereingeworfen. Auf die Aufforderung des Fünften, der in der Kampfszene zum Anführer wird, legen die Matrosen die Gasmasken an, die auf diese Weise nicht mehr zu unterscheiden sind wie Goering anmerkt.⁷⁹⁸ Der fünfte Matrose steht jedoch alleine am Rohr. Er tritt nicht nur als Befehlshaber auf, sondern wird durch die anderen aufgefordert, sie zu erlösen und ihr Leben zu retten. Dann erfolgt eine Explosion, das Licht geht aus und alle Matrosen liegen am Boden. Nur einer steht mit einer Gasmaske festgekrallt am Rohr und ruft, dass die Schlacht weiter geht.

Während zuvor die Matrosen durch ihre Nummerierung gekennzeichnet wurden, werden sie an dieser Stelle nur noch mit Stimme oder Stimmen bezeichnet.⁷⁹⁹ Dann geht das Licht wieder an, die Matrosen stehen langsam auf. Der sechste Matrose stirbt.

Schließlich erfolgt wieder eine Explosion und eine Stimme sagt, dass sie Kälber seien, die abgestochen werden, ihr Blut die Fische färbe und sie wie Schweine gemetzt würden.⁸⁰⁰

Stimme: Wir liegen zuviel auf den Knien jetzt. *Explosion. Völlige Verwirrung.* Vaterland, Vaterland, o lieb Vaterland. Wir sind Schweine, die auf den Metzger warten. Wir sind Kälber, die abgestochen werden. Unser Blut färbt die Fische! Vaterland, siehe, sieh, sieh! Schweine, die gemetzt werden, Kälber, die abgestochen werden! Herde, die der Blitz zerschmeißt. Der Schlag, der Schlag, wann kommt er uns! Vaterland, Vaterland! Was hast du mit uns noch vor?⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Goering : Seeschlacht. S.311.

⁷⁹⁷ Ebd. S.313.

⁷⁹⁸ Ebd. S.314ff.

⁷⁹⁹ Ebd. S.314ff.

⁸⁰⁰ Ebd. S.317.

⁸⁰¹ Ebd. S.317.

Nach einer weiteren Explosion, liegen der erste, vierte und fünfte Matrose mit abgerissenen Gasmasken sterbend auf dem Boden. Goering lässt den Ausgang offen. Das Stück endet mit den Worten des fünften Matrosen:

Der fünfte Matrose: Die Schlacht geht weiter, hörst du? Mach deine Augen noch nicht zu. Ich habe gut geschossen, wie? Ich hätte auch gut gemeutert! Wie? Aber schießen lag uns wohl näher? Wie? Muss uns wohl näher gelegen haben.⁸⁰²

5.2 Zwischen Funktionsträger und individuellem Mensch

Den Rahmen der Handlung von Goerings Stück bildet zwar die Seeschlacht am Skagerrak, die auf einer wahren Tatsache beruht. Im Vordergrund stehen weniger die detailgetreue und wahrheitsgemäße Wiedergabe eines Kampfes, der in dieser Form stattgefunden hat, sondern vielmehr die kämpfenden Matrosen auf einem Kriegsschiff, deren Emotionen und Ängste beschrieben werden. Man könnte sicherlich meinen, dass der Autor die Matrosen als Persönlichkeiten zeigt, jedoch weiß er dies auszuschließen.

Mit einem individuellen Menschen würde der Zuschauer jemanden assoziieren, der zumindest einen Namen trägt. Im Stück werden die Matrosen allerdings nicht namentlich, sondern werden mit erster, zweiter, dritter oder vierter Matrose benannt. Es erfolgt eine Typisierung, nach welcher die Soldaten auf Nummern reduziert werden.⁸⁰³ Mit dieser Bezeichnung werden sie nicht in der Rangordnung (die sonst durch Abzeichen ersichtlich sind) unterschieden, ausgenommen es wird im Text deutlich gemacht, dass einem der Männer eine führende Position zukommt, wie beim Vierten, der als Befehlshaber auftritt. Ihre Berufs-Rollenmaske wird daher vornehmlich durch diese Bezeichnung aufgezeigt. Gleichzeitig wird aber auch hervorgehoben, dass in erster Linie ihre Funktionstüchtigkeit zählt. Sie können jeder Zeit durch einen anderen Matrosen ersetzt werden, falls sie sterben, was schließlich auch am Ende des Stücks geschieht, als der Dritte durch den Siebenten ausgetauscht wird. Die Matrosen erweisen sich daher nicht nur als Typus Mensch, der in den Prozess arbeitsteiliger Technologie eingebaut wird, sondern als ein ersetz- und austauschbares Instrument der Zerstörung.⁸⁰⁴ Mit dieser Konnotation ist die Berufs-Rollenmaske der Matrosen behaftet. Sie beinhaltet ferner, dass sich der Einzelne dem Kollektiv fügen und die Anweisungen der Befehlshaber ausführen muss.

⁸⁰² Goering : Seeschlacht. S.318.

⁸⁰³ Vietta, Silvio und Hans-Georg Kemper. Expressionismus. München : 1975. S.84-85, S.94ff. Auf eine ähnliche Vorgehensweise ist bei Georg Kaisers *Gas I* und *II* zu verweisen. Die Steigerung der zu bloßen Nummern reduzierten Gelb- und Blaufiguren erfahren sie in *Gas II*.

⁸⁰⁴ Vietta/Kemper : 1975. S.84. Fischer-Lichte (b) : 1999. S.192.

Die äußerliche Steigerung in die absolute Entindividualisierung erfahren die Matrosen am Ende, als die Schlacht beginnt und die Gasmasken in den Panzerturm geworfen werden. Solange sie die Gasmasken tragen und nicht sprechen, sind sie nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Auf diese Weise werden sie nicht nur völlig austauschbar, sondern erscheinen nur noch als Stimmen, die im Dunkel ertönen. Obwohl die Matrosen in der Schlusszene nur noch als Stimmen beschrieben werden, kann der Leser aus den stereotypen Äußerungen (Verbalgesten) erahnen, welche Stimme dem fünften Matrosen zugeordnet werden kann, der am Rohr steht und nach wie vor die Position des Befehlshabers inne hat, sowie die Stimme des Zweiten, der die Tiermetaphorik des Metzgers zum letzten Mal anführt.⁸⁰⁵ Die Reduktion auf die Stimme der Matrosen ist mit einer Herabsetzung des Individuums gleichzusetzen, das visuell nicht mehr erfahrbar ist. Schließlich sterben der Erste, Vierte und Fünfte mit herabgerissenen Gasmasken am Boden, als sie wieder ihre nummerierende Bezeichnung erhalten.

Im Gegensatz zu den zuvor diskutierten Beispielen aus der bildenden Kunst, in denen Gasmasken dargestellt worden sind, tritt die Gasmaske als satirisches Mittel zurück und determiniert nicht das ganze Stück, sondern nur das Ende. Sie geht vielmehr mit anderen satirischen Mitteln in Form von Tier- und Totentanzmetaphorik oder dem Verzicht auf Namensgebung einher, die sich ergänzen und den Matrosen als Menschen herabsetzen, der von Anfang an durch die Schlacht zum Sterben verurteilt ist.

Matrose sein bedeutet, sein Pflichtgefühl über sich selbst zu stellen, die Persönlichkeit und Menschlichkeit zugunsten der Berufs-Rollenmaske zurückzudrängen, das bei einigen scheinbar die Furcht vor dem Tod ausgelöscht hat. Goering jedoch zeigt auch auf, dass es sich bei den Matrosen um Menschen handelt, nicht nur um Soldaten, deren Leben und deren Träume auf dem Kriegsschiff von der anstehenden Seeschlacht determiniert wird. Jeder Matrose erhält durch verschiedene Gemütsäußerungen etwas Menschliches, das ihn als Mensch mit Werten auszeichnet, die der Krieg allerdings zerstört. Goering thematisiert folglich nicht in erster Linie den Kampf auf einem Kriegsschiff. Es geht vielmehr darum aufzuzeigen, dass es sich bei den Männern um Menschen handelt und nicht nur um reine Funktionsträger, die der Krieg aus ihnen macht.

Auf menschliches Verhalten zielt die Szene im ersten Teil des Stücks ab, in dem der zweite Matrose den Dritten auffordert seinen Traum von Samoa zu erzählen, der von dessen Frauen handelt. Während der Traum für den Dritten eine Form von Leben bedeutet, wertet ihn der Zweite als Lüge ab. Jedoch erklärt der Vierte (der Befehlshaber) gleichzeitig, dass man jemanden lügen

⁸⁰⁵ Solomon: 1985. S.11.

lassen könne, wenn einer von ihnen von etwas anderem als von der Seeschlacht träume.⁸⁰⁶ Dies zeigt auf, dass die anstehende Seeschlacht und das Herumirren auf dem Meer seit zwei Jahren das Leben der Matrosen nicht nur stark eingenommen hat, sondern bereits ihre Träume determiniert.⁸⁰⁷ Während der Traum mit einer Form von Leben konnotiert ist, wird die Schlacht mit Tod assoziiert.

Darüber hinaus zeigt sich menschliches Verhalten als der Fünfte anfängt, über den Tod nachzudenken. Er hat ein Gespräch zwischen einem Kadetten und einem Mann mitbekommen, das ihm zum Meutern ermuntert. Für den Fünften bedeutet die zwischenmenschliche Bindung zweier Menschen den Triumph über den Tod, der anstehen wird.⁸⁰⁸ Denn der Gedanke an diese zwischenmenschliche Bindung soll dazu verhelfen, gelassen zu sterben. Da er später gedankenversunken das Wort Tod vor sich hermurmelte, interpretieren die anderen es als Angst vor dem Tod. Daraus resultiert, dass er als Feigling angesehen wird, der die Seeschlacht nicht will. Nach der Meinung des zweiten, dritten und vierten Matrosen gibt es keine Angst mehr vor dem Tod, da man sie verlernt habe.⁸⁰⁹

Wie sich am Ende herausstellt, stimmt dies nicht, da diese Szene mit dem Schlussteil des Stücks kontrastiert. Angstlosigkeit und Kampflust verkehren sich in Angst vor dem Tod und dem Wunsch nach Leben, vor allem in Angst vor der Art und Weise, wie sie sterben werden. Als Ausdruck der Angst ist das Zittern der Beine des Ersten zu werten, als die Schlacht beginnt.⁸¹⁰ Doch spätestens als sie die Gasmasken anlegen müssen, rufen alle dem Fünften zu, er solle ihre Leben retten. Während sie vorher ihre Angst zugunsten ihres Pflichtbewusstseins versteckten, wird ihnen im Angesicht des Kampfes klar, dass inzwischen der Ernstfall eingetreten ist und sie den anstehenden Tod nur verdrängt hatten.

Der Kontrast von Funktionsträger im Krieg und Mensch zeigt sich überdies in der sich leitmotivisch wiederholenden Tiermetapher, nach der die Schlacht mit dem Abschachten von Schweinen verglichen wird und die Matrosen wie Schweine gemästet werden.⁸¹¹ Zu Beginn des zweiten Teils wird das Mästen betont, als der Zweite jedem Mann noch einmal Essen geben lassen will, das sie in sich hineinschlingen beziehungsweise fressen sollen. Diese Art der Speiseaufnahme kennzeichnet tierisches Verhalten und impliziert hier die letzte Henkersmahlzeit, bevor sie sterben werden.⁸¹² Gleichzeitig wirkt diese Tiermetapher dem Menschlichen der Matrosen entgegen, das schließlich in der Schlusszene im Gefecht des Kampfes verloren geht.

⁸⁰⁶ Goering : Seeschlacht. S.278.

⁸⁰⁷ Ebd. S.296.

⁸⁰⁸ Solomon : 1985. S.15.

⁸⁰⁹ Goering : Seeschlacht. S.281-282.

⁸¹⁰ Ebd. S.308.

⁸¹¹ Ebd. S.311. Mennemeier : 1979. S.98.

⁸¹² Goering : Seeschlacht. S.297.

Der Erste ruft die Kameraden auf sich zu besinnen, dass sie noch Menschen seien.⁸¹³ Diese Aussage beinhaltet die Implikatur, dass die Matrosen im Kampf bereits nur noch als menschliche Kampfmaschinen erscheinen.

Fernerhin äußert sich die Tiermetaphorik im Traum der Männer im zweiten Teil des Stücks, als sie im Schlaf von der Schlacht sprechen. Der Zweite spricht im Traum vom „ersten Tatenhieb“, das im Sinne einer aktiven Raubtiermetapher⁸¹⁴ zu verstehen ist. Der Fünfte benutzt eine ähnliche Metapher, um die anderen zum Kämpfen anzustacheln, indem er sie auffordert, keine Lämmer beim Morden und Tiger an sich selbst zu sein.⁸¹⁵ Dies bedeutet, dass die Lämmer mit der Konnotation „schwach“ behaftet sind. Während dieser Vergleich als passive Schlachttiermetapher zu werten ist, erscheint der Tiger im Gegensatz dazu als gewaltiges Tier im Sinne einer aktiven Raubtiermetapher.⁸¹⁶ Für die Matrosen resultiert daraus, dass sie als menschliches Wesen herabgesetzt werden, denn der Mensch wird auf seine tierische Seite eingeschränkt, wenn er als Bestie oder Raubtier definiert wird.⁸¹⁷ Darüber hinaus arbeitet die Karikatur mit Mensch-Tier Vergleichen, die als eine „*Form der Maske*“ angesehen werden und damit zu den vielfältigen Bedeutungen der *Maske* gehören, ohne dabei als Tragmaske fungieren zu müssen.⁸¹⁸ In der Kunst kann für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere auf Künstler des Dadaismus verwiesen werden, die mit Mensch-Tier Vergleichen gearbeitet haben, unter anderem auch um aktuelle politische Sachverhalte zu kritisieren.⁸¹⁹

Die Tiermetaphorik ist Goerings Stück eng mit der Tanzmetaphorik verbunden.⁸²⁰ Sie erscheint am Anfang des Stücks als Sinnbild erotischer Lebenslust und des Lebens, das in der Schlacht zur Totentanzmetapher wird, denn der Zweite vergleicht die Schlacht mit einem Tanz im Mai. Auf diese Weise wird der Schlacht-Tanz am Ende des Stücks zu einem Totentanz, bei dem das Tempo gehalten werden muss, das mit dem Motiv des Trommelns verbunden wird. Dieses Bild verwandelt sich dann in einen maschinenähnlichen Einsatz des Ladens, Zielens und Schießens und den damit zusammenhängendem Tod.⁸²¹

⁸¹³ Goering : Seeschlacht. S.311.

⁸¹⁴ Solomon : 1985. S.19.

⁸¹⁵ Goering : Seeschlacht. S.307.

⁸¹⁶ Solomon : 1985. S.19.

⁸¹⁷ Sedlmayr, Hans. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 11. Auflage. Salzburg (u.a.) : 1998. S.147.

⁸¹⁸ Bormann : 1994. S.27ff.

⁸¹⁹ Weitere Ausführungen und Beispiele zum Mensch-Tier Vergleich würden den Rahmen der Arbeit sprengen. Aus dem Bereich der bildenden Kunst kann John Heartfields Bild *Der friedfertige Raubfisch* (1937) angeführt werden. Im Theater werden Tiermasken als satirische Masken in Carl Hauptmanns Stück *War, a Te Deum* (1914) verwendet. Sorell : 1973. S.178.

⁸²⁰ Solomon : 1985. S.19. Solomon führt an, dass Kehr und Walzel schon auf den Gebrauch bildlicher Ausdrücke hingewiesen haben. Kehr, Alfred. Junges Deutschland. In: Die neue Rundschau 29. Juli 1918. S.976-983. Walzel, Oskar. Dresdener Brief. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung Berlin. Abendausgabe vom 25.02.1918. S.2-3.

⁸²¹ Solomon : 1985. S.18.

Die Verknüpfung des Tanzmotivs mit dem des Todes äußert sich bereits im ersten Teil, als der zweite Matrose das Schlachtmotiv der Schweine mit dem Tanz gleichsetzt. Da Tanz und Tod korrespondieren, wird Ersterer zum Totentanz.⁸²² Besonders im letzten Teil des Stücks wird die Assoziation der Schlacht mit einem Totentanz deutlich, als die ersten Schüsse gefallen sind und wieder der Zweite Tempo und Tanz mit der Schlacht verbindet.

Der zweite Matrose: Tempo! Tanz! Tempo im Tanz. Wen darf ich vormerken für Tempo im Tanz?⁸²³

Im Stück geht es weniger darum aufzuzeigen, wie eine Seeschlacht geführt wird oder wer gewinnt, sondern vielmehr darum, welche Konsequenzen ein Krieg für das menschliche Individuum, den kämpfenden Matrosen, mit sich führt. Daher wird die Kluft der Matrosen als menschliches Individuum einerseits und ihrer Berufs-Rollenmaske andererseits thematisiert. Letztere beinhaltet auch als Teil einer Kriegsmaschinerie zu funktionieren, in der die Matrosen ihre menschlichen Gefühle zugunsten des Pflichtgefühls zu verstecken versuchen, allerdings durch emotionale Aussagen und Handlungen der Männer durchbrochen wird. Sie sollen als Menschen aufgefasst werden, die, wie ihre menschlichen Werte, durch den Krieg zerstört werden, da sie nämlich nicht einfach nur ersetz- und reproduzierbare Objekte und Instrumente der Zerstörung sind.

Goering kritisiert in diesem Sinne die Herabsetzung des Menschen, die er mittels Tiermetaphorik in Form von aktiver Raubtier- und passiver Schlachttiermetapher (Mensch-Tier Vergleich) verdeutlicht. Er verwendet folglich verschiedene Formen der Maske, wobei die von Köpfen der Matrosen herabgerissenen Gasmasken am Ende des Stücks weniger als Schutzmasken dienen, sondern vielmehr in einer negativen Umwertung als Todesmetapher fungieren.

⁸²² Goering : Seeschlacht. S.272, S.303.

⁸²³ Ebd. S.306.

6. Abe Birnbaum

6.1 *Familienporträt* - Die universelle Familie

In den bisherigen Beispielen wurden Gasmasken vorwiegend in Zusammenhang mit dem Krieg dargestellt. Sie werden allerdings auch von der zivilen Bevölkerung in Bedrohungssituationen als Schutzmasken getragen.

Der Karikaturist Abe Birnbaum malte 1938 ein Familienporträt (*Familienporträt*, Abb.78), das von der Peaceways-Organisation in New York als Anzeige verwendet wurde. Dieses Porträt zeigt eine Familie inklusive Hund, die Gasmasken tragen. Der Text der Anzeige lautete:

In der vorderen Reihe Papa und Mama in den Gasmasken für Erwachsene. Dahinter Sohn Jimmy mit dem neuesten Modell der Gasmaske für Jugendliche. Dann Klein-Sally und Klein-Tommy mit ihren Kleinkindergasmasken. Und schließlich Buster mit der besonderen Gasmaske, die der Mensch in seiner großen Humanität vor kurzem für Hunde entwickelt hat.⁸²⁴

Durch den Anzeigentext wird deutlich, wie ironisch die Einteilung der Gasmasken gemeint ist. Zwar wurden Gasmasken für bestimmte Gruppen, wie Kinder, Jugendliche, Erwachsene, Tiere, konzipiert, jedoch ändert dies nichts daran, dass sie mit einer negativen Konnotation behaftet sind, die der Betrachter mit einer Bedrohungssituation assoziiert.

Eine solche Darstellung widerspricht dem eigentlichen Sinn eines Familienporträts schlechthin, das die Dargestellten als Persönlichkeiten präsentiert. Bei Birnbaum hingegen erhalten die Familienmitglieder durch die Schutzmasken keine individuelle Note mehr.

Besonders ironisch wirkt das Wort HUMANITÄT im Anzeigentext, da Gasmasken in der Regel damit nichts zu tun haben, jedoch etwas Positives impliziert werden soll, da sogar Gasmasken für Hunde konzipiert worden sind. Der eigentliche positive Schutzeffekt der Gasmaske tritt völlig zurück und verkehrt sich in etwas Negatives, indem die Familie austauschbar wird, da ihnen im Familienporträt nichts Persönliches mehr anhaftet. Selbst die namentliche Benennung der Dargestellten weist sie nicht als Individuen aus, da ihre individuellen Gesichtszüge verdeckt sind. Die Familie fungiert daher als eine universelle. Der Betrachter kann lediglich Vater und Mutter identifizieren, doch Klein-Tommy und Klein-Sally sind fast zu austauschbaren Kindern geworden, während der jugendliche Sohn aus der Gruppe hervorragt.

Eine damit zu vergleichende Konnotation erhält die Fotografie von Micha Bar'Am aus dem Jahr 1991 (Abb.79), die ebenfalls als Familienporträt (*Family Portrait*) bezeichnet worden ist.

⁸²⁴ Bruckner: 1984. S.87.

Durch die Datierung ergibt sich der Bezug zum ersten Golfkrieg, wo das Tragen von Gasmasken durch den möglichen Einsatz chemischer Waffen aktuell war. Es erscheinen, wie bei Birnbaum, maskierte Familienmitglieder, hier allerdings nur drei.

Ihre familiären Rollen, Vater, Mutter, Kind, sind jedoch durch die Maskierung nicht eindeutig definierbar, zumal die drei auf dem Boden kauern und nicht in der für ein Familienporträt typischen Sitz- und Rangordnung erscheinen. Lediglich die hervorschauenden Haare verweisen darauf, dass es sich rechts im Bild um ein weibliches, männliches und vielleicht noch ein männliches Familienmitglied handeln könnte. Dass es als Familienporträt aufzufassen ist, gibt der Titel vor. Es fällt auch auf, dass die Katze nicht maskiert ist.

In diesem Beispiel geht es ebenfalls nicht um eine individuelle Darstellung einer Familie, sondern um eine, die universell für viele stehen kann. EINE SCHUTZMASKE ANLEGEN bedeutet hier keinen Rollenwechsel vorzunehmen, sondern vielmehr das Auflösen der familiären Rollen. Die Gasmasken haben folglich ihren entindividualisierenden Charakter beibehalten und verweist auf kriegerische Aktivitäten, von denen die Bevölkerung betroffen ist, mit dem Unterschied, dass die Waffen, im Vergleich zum Ersten Weltkrieg, aggressiver geworden sind. Außerdem dokumentiert dieses Beispiel, dass sich die Gasmasken nicht nur als satirische Schutzmasken, sondern auch als Bedrohungsmetapher etabliert hat.⁸²⁵

⁸²⁵ Diese wird in einem anderen Zusammenhang besonders deutlich, richtet man abschließend den Blick noch auf Karl Hofers Bild *Mit Gasmasken* (1944, Abb.70). Das Bild zeigt Hofers typische Figuren mit derben maskenhaften Gesichtszügen wie große Nasen, Münder und Zähne. Bereits an anderer Stelle wurde auf die Bedeutung der MASKE im ursprünglichen Sinn „Fratze“ eingegangen, das auch hier wieder zu konstatieren ist. Über diese Dreiergruppe schaut ein Gasmasken-Träger heraus, der keinen Körper zu haben scheint, folglich auf die Gasmasken reduziert ist. Da die Gasmasken gemeinhin negativ konnotiert sind, kommt ihr eine ähnliche Bedeutung zu, wie den anderen Maskengesichtern: sie kennzeichnet in diesem Zusammenhang etwas Schlechtes. Daher erfährt sie eine negative Umwertung, nach der sie weniger als Schutzmaske fungiert, sondern vielmehr als hässliches „Gesicht“, das mit schlechten Eigenschaften assoziiert wird.

7. Resümee

In Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Gasmaske häufig in Zusammenhang mit kriegerischen oder Katastrophenzuständen verwendet. Daher ist ihr eine negative Konnotation eingeschrieben, die der Betrachter mit ihrem äußeren Erscheinungsbild assoziiert. Es erfolgt eine negative Umwertung, so dass sie sich als Sinnbild des Krieges und Todes erweist und damit als satirische Schutzmaske. Allerdings kann die Verwendung der Gasmaske mit anderen satirischen Mitteln einhergehen wie bei Reinhard Goering. Mensch-Tiervergleiche als eine der ältesten Formen der Maske (im Sinne einer Karikatur), die nicht zum Tragen konzipiert worden ist und sich auf ihren Ursprung beziehen, Tanz- und Todesmetaphorik sowie der Verzicht auf namentliche Benennung der Akteure, setzen bei Goering den Menschen herab.

George Grosz kritisiert überdies einen anderen Aspekt: Er greift durch den mit Gasmaske maskierten Christus die wegschauende Haltung der Kirche an. Petrus Alma hingegen zeigt auf, was aus dem Kriegsdienst resultiert. Er zielt auf die Soldaten ab, die schließlich als Verwundete aus dem Kriegsdienst entlassen werden, jedoch in seinem Bild nicht in zivil dargestellt werden, sondern mit Gasmaske und Maschinengewehr. Im Gegensatz dazu verweist das Familienporträt von Abe Birnbaum auf die Zivilbevölkerung, die Gasmasken zum passiven Schutz trägt. Durch die anonymisierende Wirkung werden die Familienmitglieder in die Austauschbarkeit verwiesen. Entsprechend steht der entindividualisierende Charakter im Vergleich zu der eigentlich primär schützenden Funktion im Vordergrund.

X. Schlussbetrachtung

1. Das Phänomen *Maske* in Kunst und Theater

Das Phänomen *Maske* in Kunst und Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts beinhaltet nicht nur das Rezipieren verschiedener Gesichtsmasken, sondern auch die Auseinandersetzung mit einer anderen Erscheinungsform der Maske, der Rollenmaske.

Das vielfältige Verwenden und Darstellen von Gesichtsmasken in beiden Disziplinen resultiert aus verschiedenen Entwicklungen und dem Aufkommen neuer Gesichtsmaskierungen. Für das Theater ist ausschlaggebend, dass es sich am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer grundlegenden Änderung unterzog. Stückeschreiber und Theaterdirektoren reagierten auf das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts, das den individuellen Menschen darstellte.⁸²⁶ Das Ergebnis war der Versuch ein neues Theater (1969, Totales Theater) zu definieren, das alle Künste beinhaltete, man denke nur an Edward Gordon Craig, der das Werkverständnis eines bildenden Künstlers auf das Theater übertrug, das später im Bauhaus unter Oskar Schlemmer (*Raum-, Formen- und Gestentanz*) realisiert wurde.⁸²⁷

Aus diesem Bedürfnis nach Erneuerung folgten Rückgriffe auf verschiedene Theater- und Karnevalsmasken, nicht nur im Theater, sondern auch in der Kunst, im Tanz und in der Oper. Ferner erwiesen sich rituelle Masken als Inspirationsquelle, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Museen und auf Märkten der Allgemeinheit und den Künstlern zugänglich waren. Was die Rezeption von Theater- und Karnevalsmasken anbelangt, sind regionale Einflüsse und Traditionen (wie bei James Ensor und Michel de Ghelderode) nicht zu unterschätzen. Gerade Ghelderode erweist sich diesbezüglich als einer der wenigen Stückeschreiber, der durch einen Künstler inspiriert wurde, während in den anderen Fällen die Künstler und Dramatiker oftmals durch die Theatertradition (antikes und japanisches Theater, Commedia dell'Arte, Varieté und Zirkus) zum Aufgreifen von Gesichtsmasken animiert worden sind. Jedoch zeigten sich nicht nur die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Gesichtsmaske als belebend, sondern auch gewisse Theaterformen wie das *Theatrum Mundi* mit seinem Spiel im Spiel. (Luigi Pirandello, Jean Genet und John Arden.)

Im Laufe des 20. Jahrhunderts kam zudem eine weitere Gesichtsmaskenform hinzu, die Gasmasken, die in Zusammenhang mit neuen Waffentechnologien des Ersten Weltkriegs

⁸²⁶ Harris-Smith: 1984. S.1ff.

⁸²⁷ Ebd. S.1ff.

entwickelt wurde. Sie etablierte sich jedoch innerhalb der Disziplinen weniger als Schutzmaske, sondern in ihrer negativen Umwertung in erster Linie als Sinnbild des Krieges (Otto Dix oder Petrus Alma), das mit Angst und Tod assoziiert wird. Karnevalsmasken hingegen gelten seit ihrer Verwendung im Karneval als Sinnbild ephemerer Lebensfreuden (Michel de Ghelderode, Felix Labisse) und Theatermasken als Symbol des Theaters schlechthin (Pierre Hodé, Friedrich Ahlers-Hestermann oder Gino Severini).

Diese Gesichtsmasken weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Sie lassen den Träger als jemand anderen erscheinen, so dass die von außen erkennbare Individualität gänzlich zurücktritt. Überdies sind diese Gesichtsmasken kulturell verankert, sie können vom Betrachter identifiziert werden und sind von der Umwelt akzeptiert.⁸²⁸ Dies bildet die Grundlage für einen wirkungsvollen Gebrauch der Gesichtsmaske innerhalb der Künste.

Künstlern und Stückeschreibern ging es nicht darum ältere beziehungsweise neue Erscheinungsformen der Gesichtsmaske einfach zu zitieren oder in einem Stück zu verwenden. Für sie erwies sie sich als ein Mittel bestimmte Inhalte, aber auch Kritik, auf unterschiedliche Art und Weise zu formulieren und zu transportieren. Die *Maske* reflektiert nicht nur ein historisches und kulturelles Erbe, das mit modernen Ideen über Ästhetik, Psychologie und Soziologie kombiniert wurde, sondern auch eine gesellschaftliche und persönliche Auffassung vom maskentragenden Menschen (zum Beispiel James Ensor oder Luigi Pirandello).⁸²⁹

Dementsprechend ist das Phänomen *Maske* in beiden Disziplinen auf mehreren Ebenen zu verstehen, auf einer formalen und einer inhaltlichen. Dies beinhaltet gleichzeitig die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Erscheinungsformen der Maske. Sie erscheint nicht nur in Form von Rollenmasken beziehungsweise als konkretes Objekt, das getragen oder drapiert wird, sondern manifestiert sich auch im Text sowie in Bildtiteln, so dass das Wort MASKE metaphorisch für den Menschen verwendet wird (Luigi Pirandello, James Ensor, Karl Hofer und Jean Genet). Dabei ist es für den Betrachter oftmals nicht möglich den unter der Maskierung befindlichen Träger als Persönlichkeit auszumachen. Werden Gesichtsmasken ohne Träger präsentiert, bleibt dieser außen vor (Maske als Objekt). Damit steht das im Vordergrund, was die

⁸²⁸ Für die Oper und den Tanz ist ebenfalls ein enormer Gebrauch von Masken zu konstatieren, das sich auf die moderne Oper und die neuen Designs der traditionellen Oper bezieht. Beispielhaft anzuführen sind Isaac Rabinovitch's Designs für das Stück *The Love of Three Oranges* von Serge Prokofiev im Grand Theatre in Moskau. Im Tanz wurden Masken mit der Ankunft von Sergei Diaghilevs Ballett Russes in Paris 1909 bekannt, die das Tanzdrama popularisierten. Das neue Interesse an der Gesichtsmaske zeigte sich ebenfalls im experimentellen Tanz der 20er- und 30er-Jahre wie bei Fernand Léger, George Braque und Enrico Prampolini. Ebd. S.1ff.

⁸²⁹ Harris-Smith : 1984. S.1-7, S.7 Anmerkung 12. Überdies haben sich William Butler Yeats, Jean Cocteau, Arthur Schnitzler, Eugene Ionesco sowie einflussreiche Theoretiker und Theaterdirektoren wie Wsewolod Meyerhold, Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud und Tyrone Guthrie mit der Thematik der Maske beschäftigt, ihren Gebrauch verfochten und die Effektivität der Maske in ihrer Arbeit demonstriert.

äußere Maskierung aufzeigt oder demontiert, die Rollenmaske. Das mit ihr assoziierte Verhalten muss überdies nicht mit einer persönlichen Haltung des Trägers korrespondieren, vielmehr steht das Verhalten im Vordergrund, das die Maske vorgibt.⁸³⁰

Dieser Sachverhalt leitete zu der These über, dass das menschliche Träger-Individuum in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mittels Gesichtsmasken nicht nur negiert, sondern vornehmlich in seiner Rollenmaske präsentiert beziehungsweise diese aufgebrochen wird, vor allem, wenn die Gesichtsmaske nicht als Rollenmerkmal der Ersteren anzusehen ist.

Bei Genet und Pirandello zum Beispiel wird die Maske (im Sinne von vollständig maskierter Figur) und das Rollenspiel zur Basiskonstante der Lebenswelt. Menschliche Existenz vollzieht sich in einem dramatisierten Rollenspiel.⁸³¹ An die Stelle des persönlichen Menschen tritt die Rollenmaske (persona), die dessen Sein konstituiert. Die Rollenfigur wird austauschbar, sie verlarvt und entlarvt sich in verschiedenen „Persönlichkeitsmasken“. Das *Theatrum Mundi* erweist sich in diesem Zusammenhang mit seinem Spiel von Sein und Schein, Maskerade und Karnevaleske, als Rahmen für neue Dramenentwürfe, in denen allerdings der Rollenspieler nicht mehr von einer göttlichen Instanz gelenkt wird. Diese Funktion übernehmen die Mitspieler.⁸³²

Das Thematisieren von Rollenmasken kann allerdings auch auf andere Art und Weise erfolgen. In der bildenden Kunst zum Beispiel dokumentieren Plastiken von Pablo Gargallo das Beziehungsgefüge von Gesichts- und Rollenmaske. Durch wenige physiognomische Gesichtsmarkmalen kennzeichnet er die Fixpunkte der Diva Greta Garbo, die der Betrachter sofort mit ihr assoziiert. Für die Dargestellte bedeutet dies gleichzeitig, dass sie durch ihr Äußeres auf ihre Rollenmaske begrenzt wird und ihre Persönlichkeit außen vor bleibt. Der Betrachter unterscheidet nicht mehr zwischen angelegter Rolle und dem eigentlichen Träger. Das Rollenbild, das mit der äußeren Erscheinung gedanklich verbunden wird, wird vom Zuschauer auf den Alltag übertragen. Andere Beispiele aus der bildenden Kunst, in welchen die Maske als Objekt präsentiert wird, demonstrieren jedoch, dass Gesichtsmasken oftmals nur auf ihre Gegenständlichkeit und Physiognomie reduziert worden sind und allenfalls auf eine Rollenmaske verweisen können. (Emil Nolde, Hannah Höch, Pierre Hodé und Friedrich Ahlers-Hestermann).

Das Spiel mit den unterschiedlichen Rollen und Maskierungen findet man jedoch nicht nur im Film oder im Theater. Die Künstlerin Claude Cahun isolierte ihre Theaterrollenmasken aus

⁸³⁰ Selbst wenn, wie bei Reinhard Goerings *Seeschlacht*, menschliche Emotionen der Matrosen gezeigt werden, verbleiben diese doch in der Allgemeingültigkeit.

⁸³¹ Winter: 1995. S.170.

⁸³² Ebd. S.171.

dem Theaterkontext und präsentierte sie in ihren Selbstporträts als zurückhaltenden und offensiven Frauentypus. Im Vordergrund stehen folglich geschlechtliche Identitäten, die in Form von verschiedenen *personae* (Rollenmasken) aufgezeigt werden.

Der Zusammenhang von Rolle, Gesichtsmaske und Rollenmaske äußert sich in vielen weiteren Beispielen. Vor allem der Einsatz von Gesichtsmasken ist nicht zu unterschätzen, um eine bestimmte zeitgenössische Problematik zu verdeutlichen wie typische Verhaltensweisen alter Menschen und die Art und Weise, wie sie in Altenheimen behandelt werden (John Arden). Eine positive Umwertung erfährt die Maskierung bei Beckmann, da sie der Lösung des modernen Geschlechterkonflikts dient, während rituelle Masken und Schutzmasken oftmals eine negative Umwertung erfahren wie bei Eugene O'Neill, der eine Mischehe und der daraus resultierenden Problematik thematisiert oder Gasmasken bei Otto Dix, Petrus Alma oder Reinhard Goering, die in Zusammenhang mit dem Krieg oder einer Schlacht zu einer satirischen Schutzmaske werden.

Besonders rituelle Masken wurden ihrem eigentlichen Zweck völlig entfremdet. Ihnen kommt überdies eine dem Rollenspiel entgegenwirkende Funktion zu, die Ideale unserer Gesellschaft demontieren, wie zum Beispiel bei Hannah Höch oder Pablo Picasso, wo das Bild der schönen begehrenswerten Frau aufgebrochen wird. Allerdings fungieren hier rituelle Masken lediglich in ihrer negativen Umwertung als hässliches Gesicht im westlichen Sinn. Ganz nach Lavater entsprechen schlechte Eigenschaften dann einem hässlichem Gesicht, mit dem Unterschied, dass rituelle Masken nicht als zweites Gesicht, das aufgesetzt wird, konzipiert worden sind, sondern als Gegenstand, der eine Verwandlung im Maskentanz herbeiführt, die Maske assimiliert den Träger. Darüber hinaus spiegeln sich in der Auseinandersetzung mit ritueller Plastik physiognomisches Wissen und physiognomische Erfahrungen in der Moderne wider, die sich zum Beispiel in der Analogiebildung von Gesicht und Maske, wie bei Man Ray, äußern. Diesbezüglich sieht Borrmann in der Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst und dessen Maskenwesen eine Sehnsucht nach der Rückkehr zu den Quellen des Bildhaften.⁸³³

Mit dem Rezipieren verschiedener Gesichtsmasken geht auch die Auflösung menschlicher Formen in der Kunst einher, das von Deformationen bis hin zu krassem Antirealismus reicht. Zwar konnten solche Aspekte schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angetroffen werden, wie im Manierismus (zum Beispiel Giuseppe Arcimbaldo), in der Moderne jedoch diente das Zerteilen des Menschen der Selbstanalyse, vor allem im Selbstporträt.⁸³⁴ Fremdbildnisse beleuchten vielmehr Teilaspekte des Dargestellten und zeigen ihn weniger in seiner Ganzheit.

⁸³³ Borrmann: 1995. S.198.

⁸³⁴ Ebd. S.198.

Gerade beim Porträt geht es weniger um das Festhalten physiognomischer Besonderheiten des Dargestellten, sondern vielmehr um den Stil des Künstlers. In diesem Sinn tritt Individualität zugunsten malerischer Prämissen der Form- und Farbgebung zurück (Heinrich Campendonk und Pablo Picasso).⁸³⁵ Dies trifft überdies auch für die Kunstfiguren der Commedia dell'Arte zu, die gemeinhin durch die Gesichtsmaske gekennzeichnet sind. Werden zudem noch die eindeutigen Rollenmerkmale vermischt, die einen bestimmten Typus (Harlekin, Pulcinella, Pierrot etc.) charakterisieren, werden die Figuren austauschbar wie bei Gino Severini, Pablo Picasso oder Heinrich Campendonk.

Gesichtsmasken erweisen sich folglich, je nach Kultur, als wichtiges äußeres Rollenmerkmal, können aber das Rollenspiel demontieren, wenn sie aus ihrem eigentlichen Kontext isoliert und in einen anderen fremden transformiert werden. Allerdings bleibt die Rollenmaske an ein menschliches Wesen gebunden, so dass die Physiognomie der Gesichtsmaske minimale geschlechtsspezifische Merkmale beinhalten sollte, um zumindest von einem männlichen oder weiblichen Typus sprechen zu können. Wird darauf verzichtet, wie in Oskar Schlemmers *Form- und Raumtanz*, steht eine Kunstfigur im Sinne der bildenden Kunst im Vordergrund.

Der Zusammenhang von Gesichts- und Rollenmaske wird nicht nur in den diskutierten Beispielen deutlich, sondern zeigt sich in der Etymologie des Begriffs MASKE. Durch die Bedeutungserweiterung um Rolle in den verschiedenen Sprachen sprach der Begriff mehrere Maskenformen an. Hervorzuheben ist das lateinische PERSONA, das seit der Antike insbesondere als Bezeichnung für die Rollenmaske fungierte und heute vorwiegend in dieser Bedeutung und nicht mehr als Bezeichnung für eine Tragmaske verwendet wird. Folglich bezieht sich ein Terminus auf zwei unterschiedliche Maskenformen.

Über den lateinischen Begriff werden überdies in der Forschung Bezüge zu unserem Wort PERSON hergestellt, das in seiner ursprünglichen Bedeutung eine MASKE bezeichnet.⁸³⁶ Weihe vergleicht das deutsche Wort PERSON mit PERSONA und stellt fest, dass heute PERSON synonym

⁸³⁵ Dieser Prozess hat sich bis 1945 weiter gesteigert. Der Mensch begegnet uns im Bereich der Verrücktheit, der Ängste, des Zweifels und der Verzweiflung. Bormann : 1994. S.196. Die Abstraktionsprozesse durchziehen allerdings nicht nur die Gesichtsmasken, sondern den ganzen Körper, die einer individuellen Darstellung entgegenwirken. Gemeint ist die Aufhebung des harmonischen Körperbaus und einer daraus resultierenden Abwendung vom Realismus, folglich vom Nachahmen der Wirklichkeit. Bereits José Ortega y Gasset und Hans Sedlmayr haben in ihren Ausführungen darauf verwiesen. Sedlmayr : 1998. S.147ff. Ortega y Gasset, José. Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. In: Ortega y Gasset, José. Gesammelte Werke. Bd.2. Stuttgart : 1978. S.229-264. Sedlmayr spricht diesbezüglich bei Picasso von einem Prozess der Zerteilung und Zerbröckelung, der kubistischen Zerschichtung der heilen Menschenformen und deren Auflösung in ihre Bestandteile. Picassos Kunst breche mit den Mustern der Natur und der Antike, die nicht mehr den vollkommenen Gesamtmenschen aufsuche. Sedlmayr : 1998. S.152.

für ein Individuum verwendet wird. Es lässt sich eine Verbindung zwischen Maske und Person herstellen, nach welcher der Maskenträger und die Maske als begriffliche Einheit verstanden werden. Entsprechend ist die Person die Maske.⁸³⁷ Darin liegt nach Eszra Park die Anerkennung der Tatsache, dass jedermann überall und immer mehr oder weniger bewusst eine Rolle spielt. Diese „Maske“ stellt das Bild dar, das wir uns von uns selbst geschaffen haben, die unser wahres Selbst ist, nämlich das, was wir sein möchten. Schließlich wird die Vorstellung von unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit.⁸³⁸

Die Beispiele haben gezeigt, dass dies sicherlich nicht immer zutreffen muss, manchmal nur für einen bestimmten Zeitraum (Karneval), bei anderen wiederum bilden Maske und Träger eine Einheit (Ensor), so dass die Rollenmaske die Figur dominiert. Bei Genet hingegen konstituiert das Rollenbild die Identität der Kunden. In anderen Fällen hingegen, wie bei Greta Garbo, wird das Rollenbild vom Betrachter auf die Diva übertragen, das jedoch nicht mit der Schauspielerpersönlichkeit in Einklang stehen muss. Und im Falle des Clowns ist das Rollenverhalten an die Rollenmaske gebunden, nicht an den Träger darunter. Persönlichkeit und Maske müssen nicht übereinstimmen, ebensowenig Rollenbild und Rollenverhalten. Daraus entstehen allerdings Brüche und die Rollenmaske wird in Frage gestellt.

Besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird in der Kunst mit solchen Kontrasten bewusst gearbeitet. Bruce Naumans *Clown Torture* (1980, Abb.64-Abb.64b) und Cindy Shermans *Clowns* (2004) können diesbezüglich exemplarisch herangezogen werden.

Ausgehend davon, dass die Rollenmaske des Clowns gedanklich mit einem spezifischen Verhaltensrepertoire verbunden wird, ist der Zuschauer um so mehr irritiert, wenn ihm das entsprechende Bild geliefert wird, das aufgezeigte Verhalten jedoch mit den tradierten Verhaltensweisen des Spaßmachers kollidiert. Ähnliches kann für Cindy Shermans Clownserie festgehalten werden. Der Unterschied liegt darin, dass sich die Künstlerin selbst als Clown präsentiert und sie rein äußerlich durch die, teilweise sehr aggressive, Schminke und die Zusammenstellung des Kostüms vom klassischen Rollenvorbild des Clowns abweicht und damit die Rollenmaske aufbricht.⁸³⁹ Dies sind nur einige Beispiele, wie Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Thematik der Maske umgehen. Die Beispiele haben allerdings auch gezeigt, dass sich die Auseinandersetzung mit Gesichts- und Rollenmasken in Kunst und Theater

⁸³⁶ Bormann : 1994, S.27.

⁸³⁷ Weihe : 2004, S.182, S.357ff.

⁸³⁸ Nach Park kommen wir als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen. Goffman : 2003, S.21.

⁸³⁹ Vgl. Bildmaterial in: Ausstellungskatalog Cindy Sherman. Clowns. Hg. Veit Görner. Kestnergesellschaft Hannover, 24. September bis 7. November 2004. München : 2004. Ähnliche Vorgehensweisen konnten bereits bei Hannah Höch und Pablo Picasso in Zusammenhang mit rituellen Masken konstatiert werden.

in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Künste in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als wegweisend erwies und zu neuen Entwicklungen in formaler und thematischer Hinsicht führte. Ein Resultat ist sicherlich die Performance Art, die zwischen Kunst und Theater angesiedelt ist und in Oskar Schlemmer einen Vorläufer sieht.⁸⁴⁰

Wie sich das Phänomen *Maske* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschreiben lässt, welche Gesichtsmasken verwendet werden, ob sie auf traditionelle Gesichtsmasken rekurren, und inwieweit sich das Bedeutungsspektrum der Maske erneut erweitert hat, wäre allerdings an anderer Stelle zu erörtern.

⁸⁴⁰ Scheper: 1988. S.285.

XI. Bibliografie

1. Ausstellungskataloge

ANDRÉ BRETON. La beauté convulsive. Hg. Agnès de Beaumelle. Centre Georges Pompidou, 25. April bis 26. August 1991. Paris : 1991.

ANDY WARHOL PORTRÄTS. München : 1993. S.12. (Erschien anlässlich der Ausstellung "Andy Warhol Portraits of the Seventies and Eighties" im Museum of Contemporary Art Sydney und Anthony d'Offay Gallery London, 1993-1994.)

ANXIOUS VISIONS. Surrealist Art. Hg. Sidra Stich. University Art Museum, University of California at Berkeley, 3. Oktober bis 30. Dezember 1990. New York : 1990.

ANZIEHUNGSKRÄFTE. Variété de la mode 1786-1986. Münchner Stadtmuseum. München : 1986.

ARMAN. Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982. Hg. Bernhard Holeczek. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, 23. Mai bis 25. Juli 1982. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 15. September bis 31. Oktober 1982. Museum Tel Aviv, Januar/Februar 1983. Kunsthalle Tübingen, 12. März bis 15. Mai 1983. Musée Picasso, Château Grimaldi Antibes, Sommer 1983. Hannover : 1982.

ARMAN. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, 2. Mai bis 19. Juli 1998. Galerie Nationale du Jeu de Paume Paris, 27. Januar bis 12. April 1998. Museum of Art Tel Aviv, 15. April bis 13. Juni 1999. Ostfildern-Ruit : 1998.

BENÜTZE FOTO ALS WAFFE. John Heartfield – Fotomontagen. Hg. Bernhard Koßmann. Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main aus Anlass des Jubiläums „150 Jahre Photographie“, 21. September bis 28. Oktober 1989. Frankfurt/Main : 1989.

BESTIE, SANTI, DIVINITÀ. Maschere animali dell'Europea tradizionale. Hg. Piercarlo Grimaldi. Museo Nazionale della Montagna Duca degli Abruzzi Torino, 15. Februar bis 27. April 2003. Turin : 2003.

BRUCE NAUMAN. Hg. Nicholas Serota. Kunsthalle Basel, 13. Juli bis 7. September 1986. ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8. Oktober bis 7. September 1986. Whitechapel Art Gallery London, 16. Januar bis 22. Februar 1987. London : 1986.

BRUCE NAUMAN, SKULPTUREN UND INSTALLATIONEN: 1985-1990. Hg. Jörg Zutter. Museum für Gegenwartskunst Basel, 23. September bis 10. Dezember 1990. Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut Frankfurt/Main, 30. Mai bis 25. August 1991. Köln : 1990.

BRUCE NAUMAN. Hg. Joan Simon. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 30. November 1993 bis 21. Februar 1994. Museum of Modern Art New York, 1. März bis 23. Mai 1995. 1. Auflage. Minneapolis : 1994.

BRUCE NAUMAN: 1985-1996, DRAWINGS, PRINTS AND RELATED WORKS. The Aldrich Museum of Contemporary Art, 4. Mai bis 31. August 1997. The Cleveland Center for Contemporary Art, 27. Februar bis 19. April 1998. Ridgefield : 1997.

BRUCE NAUMAN. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER. Hg. Götz Adriani. ZKM Karlsruhe, 5. Dezember 1999 bis 26. März 2000. Ostfildern-Ruit : 1999.

BRUCE NAUMAN : THEATERS OF EXPERIENCE. Hg. Meghan Dailey. Deutsche Guggenheim Berlin, 31. Oktober 2003 bis 18. Januar 2004. Ostfildern-Ruit : 2003.

CAMILLE BOMBOIS. 03.02.1883 bis 11.06.1970. Museum Charlotte Zander, Schloss Bönningheim, 3. Februar 1883 bis 11. Juni 1970. Bönningheim : 1999.

CHRISTA BIEDERBICK-TEWES. Figuren. Hg. Jens C. Jensen. Kunsthalle zu Kiel, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, 22. Januar 1984. Kiel : 1984.

CINDY SHERMAN. Clowns. Hg. Veit Görner. Kestnergesellschaft Hannover, 24. September bis 7. November 2004. München : 2004.

CLAUDE CAHUN. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997.

CLAUDE CAHUN. Hg. María Casanova. Institut Valencià d'Art Modern, 8. November 2001 bis 20. Januar 2002. Valencia : 2001.

DANIEL SPOERRI : KÜNSTLERPALETTEN / PALETTES D'ARTISTES. Galerie Littmann Basel, Dezember 1989 bis Januar 1990. Galerie Beaubourg, 11. März bis 21. April 1990. Basel : 1989.

DANIEL SPOERRI, WERKE 1960-2001. KunstHalle, Villa Kobe Halle/Saale, 2001-2003. Bielefeld : 2001.

DAS ZWEITE GESICHT. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Müller, Genf, im Haus der Kunst München. Hg. Peter Stepan. Haus der Kunst München, 14. Februar bis 27. April 1997. Fondation Bismarck Paris, Herbst 1998. 1. Auflage. München (u.a.) : 1997.

DAS ZWEITE GESICHT. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002.

DISASTERS OF WAR : CALLOT, GOYA, DIX. Hg. Alexander Boxill. Art Gallery und Museum Kelvingrove Glasgow, 7. März bis 19. April 1998. Oriol Mostyn Llandudno, 25. April bis 30. Mai 1998. Whitworth Art Gallery Manchester, 20. Juni bis 16. August 1998. Brighton Museum and Art Gallery, 17. Oktober bis 15. November 1998. Wolverhampton Art Gallery and Museum, 23. Januar bis 20. März 1999. London : 1998.

EL ULTRAÍSMO Y LAS ARTES PLÁSTICAS. Hg. Manuel Granell. IVAM Centre Julio González, 27. Juni bis 8. September 1996. Valencia : 1996.

EMIL NOLDE. Masken und Figuren. Kunsthalle Bielefeld Richard Kaselowsky- Haus, 7. Januar bis 14. Februar 1971. Bielefeld : 1970.

EMIL NOLDE. Reise in die Südsee. 1913-1914: Aquarelle, Gemälde, Kulturgegenstände und Schmuck aus Neuguinea. 37. Studio-Ausstellung im Alten Museum, 11. April bis 17. Juni 1984. Berlin : 1984.

EMIL NOLDE. Hg. Rudy Chiappini. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, 13. März bis 5. Juni 1994. Mailand : 1994.

EMIL NOLDE. Hg. Emil Nolde. Whitechapel Art Gallery London, 8. Dezember 1995 bis 25. Februar 1996. Museum of Modern Art Copenhagen, 15. März bis 10. Mai 1996. London : 1995.

ENSOR – EIN MALER AUS DEM SPÄTEN 19. JAHRHUNDERT. Württembergischer Kunstverein Stuttgart. 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972.

ERICH HECKEL: IM SCHLESWIG-HOLSTEINISCHEN LANDESMUSEUM. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Schloss Gottorf in Schleswig, 2. November 1980 bis 4. Januar 1981. Schleswig : 1980.

ERICH HECKEL : ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, 16. April bis 12. Juni 1983. Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg, Juli/August 1983. Städtische Galerie Regensburg, 23. September bis 6. November 1983. Jahrhunderthalle Hoechst, 27. November 1983 bis 8. Januar 1984. Stuttgart (u.a.) : 1983.

ESCULTORES Y ORFEBRES : PACO DURRIO, PABLO GARGALLO, JULIO GONZÁLEZ, MANOLO HUGUÉ. Valencia : 1993.

FAHRENDES VOLK. Spielleute, Schausteller, Artisten. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 2. Mai bis 5. Juli 1981. Recklinghausen : 1981.

FELIX LABISSE. Museum Boymans- van Beuningen Rotterdam, 27. Januar bis 11. März 1973. Rotterdam : 1973.

GEORGE GROSZ. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Kunstgebäude am Schlossplatz, 3. Juli bis 7. September 1969. Stuttgart : 1969.

GEORGE GROSZ. Illustrierte Bücher und Mappen. Ausstellung in der Universitätsbibliothek Bremen, April bis Mai 1978. Bremen : 1978.

GERRIT DOU (1613-1675). Master Painter in the Age of Rembrandt. Hg. Arthur K. Wheelock. National Gallery of Art Washington D.C., 16. April bis 6. August 2000. Dulwich Picture Gallery London, 6. September bis 19. November 2000. Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, 9. Dezember 2000 bis 25. Februar 2001. Washington D.C. : 2000.

GINO SEVERINI : ENTRE LES DEUX GUERRES. Hg. Maurizio Fagiolo dell'Arco. Rom : 1980.

GINO SEVERINI (1883-1966). Hg. Renato Barilli. Palazzo Pitti, 25. Juni bis 25. September 1983. Florenz : 1983.

GINO SEVERINI. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941. Hg. Fabio Benzi. Galleria Arco Farnese Rom, 12. Mai bis 30. Juni 1992. Rom : 1992.

GINO SEVERINI. Opere inedite e capolavori ritrovati. Lo Studio Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea Vicenza, 5. Juni bis 24. Juli 1999. Mailand : 1999.

HANNAH HÖCH. Werke und Worte. Hg. Herbert Remmert. Galerie Remmert und Barth, 7. September bis 13. November 1982. Berlin : 1982.

HANNAH HÖCH: GOTHA 1889 – 1978 BERLIN. Museen der Stadt Gotha, Ausstellungshalle auf Schloß Friedenstein, 7. August bis 7. November 1993. Gotha : 1993.

HARALD DUWE. Gemälde und Zeichnungen, 1946 bis 1974. Kunsthalle zu Kiel in Verbindung mit dem Kulturamt der Stadt Kiel, 15. Dezember 1974 bis 9. Februar 1975. Von der Heydt-Museum der Stadt Wuppertal, 22. Februar bis 30. März 1975. Kiel : 1974.

HARLEKIN UND AKROBAT. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus. 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997.

HEINRICH CAMPENDONK – DIE ZWEITE LEBENSHÄLFTE EINES BLAUEN REITERS. Heinrich Campendonk van Düsseldorf naar Amsterdam. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedbug-Hau, 5. August bis 18. November 2001. Cobra Museum voor Moderne Kunst Amstelveen, Dezember 2001 bis Februar 2002. Zwolle : 2001.

IMAGES FROM THE WORLD BETWEEN THE CIRCUS IN THE 20TH CENTURY AMERICAN ART. Wadsworth Atheneum Museum of Art Hartford, Conn., 19. Oktober 2001 bis 6. Januar 2002. John und Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Fla., 1. Februar bis 14. April 2002. Austin Museum of Art, Austin (Tex.), 7. Juni bis 19. August 2002. London : 2001.

IMPRESSIONIST STILL-LIFE. The Phillips Collection Washington D.C., 22. September 2001 bis 13. Januar 2002. Museum of Fine Arts Boston, 17. Februar bis 9. Juni 2002. New York : 2001.

INSIDE THE VISIBLE. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the Feminine. Kanaal Art Foundation, 16. April 1994 bis 28. Mai 1995. ICA, 30. Januar bis 12. Mai 1996. Boston (u.a.) : 1996.

JACQUES CALLOT AND THE THEATRE. Krannert Art Museum Urbana, 25. Januar bis 2. März 1986. Urbana-Champaign : 1986.

JAMES ENSOR. Landesmuseum Münster, 18. August bis 29. September 1963. Basel : 1963.

JAMES ENSOR. Dipinti, disegni, incisioni. Palazzo dei Conservatori, Campidoglio Rom, Juli bis August 1981. Mailand : 1981.

JAMES ENSOR. Hg. Guido Magnaguagno. Kunsthaus Zürich, 20. Mai bis 31. Juli 1983. Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, 20. August bis 30. Oktober 1983. Zürich : 1983.

JAMES ENSOR. Gallerie Civiche d'Arte Moderna, 30. Juni bis 12. Oktober 1986. Rom : 1986.

JAMES ENSOR. Kunstverein in Hamburg, 6. Dezember 1986 bis 8. Februar 1987. Hamburg : 1986.

JAMES ENSOR - BELGIEN UM 1900. Hg. Lydia Schoonbaert. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. 31. März bis 21. Mai 1989. München : 1989.

JAMES ENSOR. Musée du Petit Palais, 27. April bis 22. Juli 1990. Paris : 1990.

JAMES ENSOR, 1860-1949. Theatre of Masks. Hg. Carol Brown. Barbican Art Gallery, Barbican Centre London, 11. September bis 14. Dezember 1997. London : 1997.

JAMES ENSOR. Hg. Gisèle Ollinger-Zinque. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, 24. September 1999 bis 13. Februar 2000. Wommelgem : 1999.

JAMES ENSOR. Hg. Rudy Chiappini. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Villa Malpesta, 12. September bis 7. November 1999. Mailand : 1999.

JAPANISCHES THEATER. Österreichisches Theatermuseum, 28. November 1978 bis 31. Januar 1979. Wien : 1978.

JEDEM SEINE MASKE. Graphische Künstlerbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert. Hg. Richard Hüttel. Diözesanmuseum Trier, 25. Januar bis 24. Februar 2002. Schlossparkmuseum Bad Kreuznach, 15. September bis 17. November 2002. Trier : 2001.

JOAN JONAS - PERFORMANCE, VIDEO, INSTALLATION 1968 – 2000. Galerie der Stadt Stuttgart, 16. November 2000 bis 18. Februar 2001. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin, 31. März bis 6. Mai 2001. Ostfildern-Ruit : 2001.

KARL HOFER. 1878-1955. Akademie der Künste Berlin, 7. November 1965 bis 2. Januar 1966. Kunstmuseum Winterthur, 23. Januar bis 27. Februar 1966. Berlin : 1966.

KARL HOFER. Ausstellung des Kreises Unna. Unna : 1991.

KARL HOFER. Sammlung Rolf Deyhle. Bd.3. Schleswig : 1996.

KARL HOFER (1878-1955). Exemplarische Werke, Sammlung Hartwig Garnerus. Bayrische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie Moderner Kunst München, 29. Oktober 1998 bis 10. Januar 1999. Staatliche Museen Schwerin, 14. März 1999 bis 16. Mai 1999. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 17. Oktober 1999 bis 16. Januar 2001. Heidelberg : 1998.

KARL VALENTIN: VOLKS-SÄNGER? DADAIST? Hg. Wolfgang Till. Katalog der Ausstellung zum 100. Geburtstag von Karl Valentin im Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 3. Oktober 1982. München : 1982.

KEES VAN DONGEN. 1877-1968. Hg. Eric Hild. Musée de L'ANNONCIADE Saint Tropez, 6. Juli bis 30. September 1984. Réfectoire des Jacobins Toulouse, Oktober bis November 1984. Saint-Tropez : 1984.

KLAUS STAECK – RÜCKBLICK IN SACHEN KUNST UND POLITIK. Frankfurter Kunstverein, 31. März bis 7. Mai 1978. Heidelberger Kunstverein, 28. Mai bis 23. Juli 1978. Kunstamt Tiergarten Berlin, 29. Juli bis 20. August 1978. Frankfurt/Main : 1978.

KOPF UND MASKE. Galerie Rothe, 22. Mai bis 11. August 2001. Frankfurt/Main : 2001.

KUNST UND KRIEG 1939 – 1989. Eine Ausstellung der neuen Gesellschaft für bildende Kunst im Haus der Kulturen der Welt, 12. Juni bis 29. Juli 1990. Berlin : 1990.

LA COMMEDIA DELL'ARTE NELLE MASCHERE DEI SARTORI. Mostra didattica e di documentazione. Florenz : 1976.

LA NATURA DELLA NATURA MORTA. Da Manet ai nostri giorni. Galleria d'Arte Moderna Bologna, 1. Dezember 2001 bis 24. Februar 2002. Mailand : 2001.

MAN RAY. L'occhio e il suo doppio: collages, disegni, invenzioni fotografiche, oggetti d'affezione, libri, cinema. Hg. Maurizio Fagiolo dell'Arco. Palazzo delle Esposizioni Rom, Juli bis September 1975. 2. Auflage. Rom : 1975.

MAN RAY 1890-1976. Photographien. Hg. Rudolf Kicken. KunstHaus Wien, 19. September 1996 bis 26. Januar 1997. München : 1996.

MAN RAY - DAS PHOTOGRAPHISCHE WERK. Hg. Emmanuelle de l'Ecotais. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais Paris, 29. April bis 29. Juni 1998. München (u.a.) : 1998.

MASKEN. Gesichter aus anderen Welten. Museum Rietberg Zürich, 6. Dezember 2003 bis 28. März 2004. Zürich : 2003.

MASKS - FACES OF CULTURE. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999.

MAX BECKMANN. Pierrette und Clown, 1925. Kunsthalle Mannheim, 8. November 1980 bis 11. Januar 1981. Mannheim : 1980.

MAX BECKMANN. Retrospektive. Hg. Carla Schulz-Hoffmann. Haus der Kunst München, 25. Februar bis 22. April 1984. Nationalgalerie Berlin, 18. Mai bis 29. Juli 1984. The Saint Louis Art Museum, 7. September bis 4. November 1984. Los Angeles County Museum of Art, 9. Dezember 1984 bis 3. Februar 1985. 2. korrigierte Auflage. München : 1984.

MAX BECKMANN. 11. März bis 14. Mai 1994. New York : 1994.

MAX BECKMANN. Hg. Klaus Gallwitz. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, 14. Februar bis 14. April 1996. Turin (u.a.) : 1996.

MAX BECKMANN. Hg. Sean Rainbird. Centre Georges Pompidou Paris, 10. September 2002 bis 6. Januar 2003. Tate Modern London, 12. Februar bis 5. Mai 2003. Museum of Modern Art QNS New York, 25. Juni bis 30. September 2003. London : 2003.

MIRROR IMAGES. Women, Surrealism and Self-representation. Hg. Whitney Chadwick. MIT List Center Cambridge, Mass., 9. April bis 20. Juni 1998. Miami Art Museum, 18. September bis 28. November 1998. San Francisco Museum of Modern Art California, 8. Januar bis 20. April 1999. Cambridge, Mass. (u.a.) : 1998.

NATURA MORTA IN ITALIA. Antica, moderna e contemporanea. Hg. Carlo Volpe. Galleria Philippe Daverio, November 1981. Mailand : 1981.

OSKAR SCHLEMMER. Der Maler, der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer. Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, 11. August bis 18. September 1977. Stuttgart : 1977.

OSKAR SCHLEMMER. Hg. Arnold L. Lehmann. The Baltimore Museum of Art, 9. Februar bis 6. April 1986. IBM Gallery of Science and Art New York, 13. Mai bis 5. Juli 1986. San Francisco Museum of Modern Art, 7. August bis 5. Oktober 1986. Walker Art Center Minneapolis, 9. November 1986 bis 4. Januar 1987. Baltimore : 1986.

OSKAR SCHLEMMER – TANZ, THEATER, BÜHNE. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994.

OSKAR SCHLEMMER. Hg. Corinne Diserens. Musée Cantini, 7. Mai bis 1. August 1999. Paris : 1999.

OTTO DIX „DER KRIEG“. Ein Radierwerk in 5 Mappen. Kunstmuseum Thun, 29. Juni bis 27. August 1995. Thun : 1995.

PABLO GARGALLO. 3. April bis 10. Juni 2001. Paris : 2001.

PICASSO Y EL TEATRO. Hg. María Teresa Ocana. Museum Picasso Barcelona, 19. November 1996 bis 23. Februar 1997. Barcelona : 1996.

PIERROT - MELANCHOLIE UND MASKE. Haus der Kunst München, 15. September bis 3. Dezember 1995. München : 1995.

PRIMITIVISM IN TWENTIETH CENTURY ART: AFFINITY OF THE TRIBAL AND THE MODERN. Hg. William S. Rubin. Bd.1 und 2. New York : 1984.

PRIMITIVISMUS IN DER KUNST DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS: AFFINITÄT ZWISCHEN STAMMESKUNST UND MODERNE. Hg. William S. Rubin. München : 1984.

PULCINELLA - MASCHERA DEL MONDO. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento. Hg. Franco Carmelo Greco. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes di Napoli, 6. November 1990 bis 6. Januar 1991. Neapel : 1990.

PUPPEN, KÖRPER, AUTOMATEN. Phantasmen der Moderne. Hg. Pia Müller-Tamm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 24. Juli bis 17. Oktober 1999. Köln : 1999.

RALPH EUGENE MEATYARD. An American Visionary. Hg. Barbara Tannenbaum. Akron Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, 6. September bis 10. November 1991. New York : 1991.

REBECCA HORN. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 4. März bis 1. Mai 1994. Musée de Grenoble, Winter 1995. Ostfildern : 1994.

REBECCA HORN: THE INFERNO-PARADISO SWITCH. Guggenheim Museum SoHo, 25. Juni bis 1. Oktober 1993. New York : 1993.

REMBRANDTS SELBSTBILDNISSE. The National Gallery London, 9. Juni bis 5. September 1999. Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 25. September 1999 bis 9. Januar 2000. Stuttgart : 1999.

RHAPSODIES IN BLACK. Art of the Harlem Renaissance. Hg. Joanna Skipwith. Hayward Gallery London, 19. Juni bis 17. August 1997. Corcoran Gallery of Art Washington DC, 11. April bis 22. Juni 1998. London : 1997.

RROSE IS A RROSE IS A RROSE. Gender Performance in Photography. Solomon R. Guggenheim Museum New York, 17. Januar bis 27. April 1997. New York : 1997.

SAMUEL BECKETT / BRUCE NAUMAN. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000.

SPANISH STILL-LIFE PAINTINGS FROM SANCHEZ COTÁN TO GOYA. The Matthiesen Gallery London. London : 1997.

SPEKTAKEL DES LEBENS. Max Beckmann – Arbeiten auf Papier. Hg. Andrea Firmenich. Sinclair-Haus Bad Homburg von der Höhe, 19. Oktober bis 9. Dezember 2001. Museum Volkwang Essen, 1. Februar bis 7. April 2002. Museum Ulm, 27. April bis 30. Juni 2002. Köln : 2001.

STILLE WELT. ITALIENISCHE STILLEBEN: ARCIMBALDO, CARAVAGGIO, STROZZI ... Hg. Mina Gregori. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 6. Dezember 2002 bis 23. Februar 2003. Mailand : 2002.

STILLEBEN. Natura Morta im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig. Köln : 1980.

STILLEBEN AUS DER DEUTSCHEN MALEREI DES XX. JAHUNDERTS. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. 16. Mai bis 13. Juli 1975. Darmstadt : 1975.

STILLEBEN IN EUROPA. Hg. Gerhard Langemeyer. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 25. November 1979 bis 24. Februar 1980. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 15. März bis 15. Juni 1980. Münster : 1979.

THE NOT-SO-STILL LIFE. A Century of California Painting and Sculpture. San Jose Museum of Art, 22. November 2003 bis 15. Februar 2004. Pasadena Museum of California Art, 6. März bis 27. Juni 2004. Berkeley (u.a.) : 2003.

THE PHOTOMONTAGES OF HANNAH HÖCH. Walker Art Center Minneapolis, 20. Oktober 1996 bis 2. Februar 1997. Museum of Modern Art New York, 26. Februar bis 20. Mai 1997. Los Angeles County Museum of Art New York, 20. Juni bis 14. September 1997. Minneapolis : 1996.

THEATRUM MUNDI. Die Welt als Bühne. Hg. Ulf Küster. Haus der Kunst München, 24. Mai bis 21. September 2003. München : 2003.

UNTER DER MASKE DES NARREN. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 3. Mai bis 21. Juni 1981. Heidelberger Kunstverein, 19. Juli bis September 1981. Stuttgart : 1981.

VAN GOGH BIS COBRA. Holländische Malerei 1880-1950. Hg. Geurt Imanse. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 23. November 1980 bis 18. Januar 1981. Stuttgart : 1980.

WELTKULTUREN UND MODERNE KUNST. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst München, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972.

WER ZEIGT SEIN WAHRES GESICHT? Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 4. Mai bis 3. Juli 1983. Recklinghausen : 1983.

WILDE MASKEN. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989.

WITKIN. Castello di Rivoli d'Arte Contemporanea, 5. Juni bis 17. September 1995. Mailand : 1995.

ZIRKUS. Hg. Jörn Merkert. 28. Berliner Festwochen 1978. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 9. September bis 5. November 1978. Frankfurt/Main : 1978.

2. Primärliteratur

ARDEN, John. The Happy Haven. In: Arden, John. Plays/1. London (u.a.) : 1994. S.333-424.

CRAIG, Edward Gordon. A note on Masks. In: The Mask 1,1. März 1908. S.7-12. Neu abgedruckt in: Rood, Arnold. Gordon Craig on Movement and Dance. New York : 1977. S.3-9.

CRAIG, Edward Gordon. The Actor and the Über-Marionette. In: The Mask 1,2. April 1908. Neu abgedruckt in: Rood, Arnold. Gordon Craig on Movement and Dance. New York : 1977. S.37-57.

GENET, Jean. Der Balkon und andere Stücke. Stuttgart (u.a.) : 1980.

GENET, Jean. Le Balcon. Décines : 1962.

GENET, Jean. Les Nègres. Clownerie. 3. Ausgabe. Décines : 1963.

GHELDERODE, Michel de. Masques Ostendais. In: Ghelderode, Michel de. Théâtre IV. Paris : 1997. S.315-324.

GHELDERODE, Michel de. Theater. Neuwied (u.a.) : 1963.

GOERING, Reinhard. Prosa, Dramen, Verse. München : 1961.

O'NEILL, Eugene. A Dramatist's Notebook. In: O'Neill, Eugene. Comments on the Drama and the Theatre. Hg. Ulrich Halfmann. Tübingen : 1987. S.110-111.

O'NEILL, Eugene. All God's Chillun Got Wings. In: O'Neill, Eugene. Complete Plays: 1920-1931. 2. Auflage. New York : 1988. S.279-315.

O'NEILL, Eugene. Memoranda on Masks. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.116-118.

O'NEILL, Eugene. O'Neill's Ideal of a Theatre. A Letter to the Kamerny Theatre. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.123-24.

O'NEILL, Eugene. Second Thoughts. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.118-120.

PIRANDELLO, Luigi. Enrico IV. In: Pirandello, Luigi. Maschere Nude I. Mailand : 1950. S.780-866.

PIRANDELLO, Luigi. La favola del figlio cambiato. In: Pirandello, Luigi. Maschere Nude II. Mailand : 1958. S.1229-1294.

PIRANDELLO, Luigi. L'Umoreismo. Mailand : 1992.

SCHLEMMER, Oskar. Der Mensch und die Kunstfigur. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994.

3. Lexika

BERTELSMANN LEXIKON DER GESCHICHTE. Gütersloh : 1991. S.328.

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE. Bd.12. 17. Auflage. Wiesbaden : 1971. S.220-222.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd.10. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1997. S.484, S.485.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Studienausgabe. Bd.14. 20. Auflage. Leipzig : 2001. S.297-300.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24. Bänden. Bd.16. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.744.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24. Bänden. Bd.18. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.470-472.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24. Bänden. Bd.29. 20. Auflage. Leipzig (u.a.) : 1998. S.2894.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.12. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.238.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.17. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.791.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.21. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.247.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd.25. 21. Auflage. Leipzig (u.a.) : 2006. S.336.

DER NEUE PAULY. Enzyklopädie der Antike. Hg. Hubert Cancik. Bd.7. Stuttgart (u.a.) : 1999.

MEYERS NEUES LEXIKON. Bd.9. 2. Auflage. Leipzig : 1974. S.185.

4. Sekundärliteratur

ABEL, Lionel. Our Man in The Sixteenth Century: Michel de Ghelderode. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.62-71.

ADOLPHS, Volker. In der Maske des Narren. In: Ausstellungskatalog Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus. 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997. S.81-91.

ALBRECHT, Hans Joachim. Die Maske des Zeitgenossen. Diskurs über den „Stil“ in der Moderne. Krefeld : 1999.

ALEWYN, Richard. Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. 2. erweiterte Auflage. München : 1985.

ALEXANDER, Doris. Eugene O'Neill as Social Critic. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.390-407.

ALIAGA, Juan Vicente. Claude Cahun Re-invented. Notes and Comments for a Biographical Cultural Visit. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Hg. María Casanova. Institut Valencià d'Art Modern, 8. November 2001 bis 20. Januar 2002. Valencia : 2001. S.40-46.

ALL GOD'S CHILLUN GOT WINGS. In: http://www.negrospirituals.com/news-song/all_god_s_chillun_got_wings.htm Zugriff: März 2005.

ALLERDISSEN, Rolf. Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn : 1985.

ALONGE, Roberto. La scenotecnica e la scenografia teatrale. In: Pirandello e il teatro. Hg. Enzo Lauretta. Palermo : 1985. S.253-267.

ALONGE, Roberto (Hg.). Storia del teatro moderno e contemporaneo. Bd.1-3. Turin : 2001.

ALPERS, Svetlana. Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln : 1989.

ANGELOGLOU, Maggie. A History of Make-up. London : 1970.

ANZ, Thomas. Literatur des Expressionismus. Stuttgart (u.a.) : 2002.

APMANN, Tim, Christina Körner, Friedemann Schmoll und Bernhard Tschofen. Wilde Masken – Wilde Moden. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.141-158.

ARBUS, Diane. Diane Arbus. An Aperture Monograph. New York : 1973.

ASLAN, Odette (Hg.). Le Masque du rite au théâtre. Paris : 1985.

- BAADER**, Hannah. Anonym: "Sua cuique Persona". Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520). In: Porträt. Hg. Rudolf Preimesberger. Berlin : 1999. S.239-246.
- BABLET**, Denis. Edward Gordon Craig. Köln (u.a.) : 1965.
- BACHTIN**, Michael M. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/Main : 1990.
- BACHTIN**, Michail M. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. 1. Auflage. Frankfurt/Main : 1987.
- BACK-VEGA**, Peter. Totenkopf mit Hüthen. In: Parnass Sonderheft 13. Kopf oder Maske - Das andere Gesicht. 1997. S.18-36.
- BANDMANN**, Günther. Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Stuttgart : 1965.
- BARR**, Alfred H. Jr. Picasso – Fifty Years of His Art. London : 1975.
- BASNETT**, Susan. Henry IV- The Tragic Humorist. In: A Companion to Pirandello Studies. Hg. John Louis DiGaetani. New York : 1991. S.231-243.
- BASSANI**, Ezio. Italian Painting. In: Ausstellungskatalog Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Hg. William S. Rubin. Bd.2. New York : 1984. S.405-415.
- BATTISTINI**, Matilde. Symbole und Allegorien. Bildlexikon der Kunst. Bd.3. Berlin : 2003.
- BAUDRILLARD**, Jean. Das fraktale Subjekt. In: Ästhetik und Kommunikation 67/68. Jahrgang 19. (1987). S.35-38.
- BAUER**, Lydia. Ein italienischer Maskenball. Stendhals Chartreuse de Parme und die Commedia dell'Arte. Frankfurt/Main (u.a.) : 1998.
- BAUMBACH**, Gerda. Die Maske und die Bestie oder Die Primitivität der westlichen Schauspielkunst. Brechts Verwendung von Theatermasken. In: Maske und Kothurn 42,2-4. S.209-240.
- BAUSINGER**, Hermann. Fastnacht und Fastnachtsforschung. In: Fastnacht. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtsforschung. Tübingen : 1964. S.5-14.
- BAUSINGER**, Hermann. Hintergründe der Fastnacht. In: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fasnachtsforschung. Tübingen : 1980. S.13-28.
- BAYERDÖRFER**, Hans-Peter. Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Jahrgang 20. (1976). S.504-538.
- BAYERDÖRFER**, Hans-Peter. Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 16. Jahrgang. Stuttgart : 1972. S.516-575.

- BEAUVOIR**, Simone de. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Neuübersetzung. Reinbek bei Hamburg : 1998.
- BECKERS**, Ann-Marie. Michel de Ghelderode: „Barabbas Escorial“ un Œuvre. Brüssel : 1987.
- BECKS-MALORNY**, Ulrike. James Ensor. 1860-1949. Die Masken, der Tod und das Meer. Köln (u.a.) : 1999.
- BEHNE**, Adolf. Kunst der Gegenwart I. Carl Hofer. Potsdam : 1946.
- BELTING**, Hans. Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München : 2001.
- BELTING**, Hans. Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne. München : 1984.
- BELTING**, Hans. Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München : 2005.
- BELTING**, Hans. Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München : 2001.
- BENTELY**, Eric. The Tragico Imperatore. In: Tulane Drama Review 10,1. Herbst 1965. S.61-75.
- BERGÉ**, Pierre (Hg.). Bernard Buffet. Genève : 1958.
- BERGER**, Renate. Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln : 1982.
- BERGER**, Roland und Dietmar Winkler. Künstler, Clowns und Akrobaten. Der Zirkus in der bildenden Kunst. Stuttgart (u.a.) : 1983.
- BERLIN**, Normand. Eugene O'Neill. New York : 1982.
- BERMEL**, Albert. Society as a Brothel: Genet's Satire in The Balcony. In: Modern Drama 19. 1976. S.265-280.
- BERNABÒ BREA**, Luigi. Le maschere ellenistiche della tragedia greca. Naples : 1998.
- BERSWORDT-WALLRABE**, Cornelia von. Zur Interpretation von Picassos Bild Les Demoiselles d'Avignon. In: Pantheon 43. 1985. S.155-165.
- BERTELLI**, Pino. Della fotografia trasgressiva. Dall'estetica dei „Freaks“ all'etica della ribellione. Saggio su Diane Arbus. Piombino : 1992.
- BEYEN**, Roland. Ghelderode. Présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie. Paris : 1974.
- BEYEN**, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode ovvero la commedia delle apparenze, 24. November bis 13. Dezember 1978. Brüssel : 1978.

BEYEN, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain. Du congrès international de Gênes 22. bis 25. November 1978. Brüssel : 1980.

BEYEN, Roland. Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique. 3. Auflage. Brüssel : 1980.

BIERL, Anton F. Harald. Dionysos und die griechische Tragödie : politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text. Tübingen : 1991.

BIRD, Carol. Eugene O'Neill – The Inner Man. In: O'Neill, Eugene. Comments on the Drama and the Theatre. Hg. Ulrich Halfmann. Tübingen : 1987. S.38-39.

BIRKHAN, Helmut. Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur. 3. Auflage. Wien : 1999.

BIRKHAN, Helmut. Kelten. Bilder ihrer Kultur. Wien : 1999.

BIRNIE DANZKER, Jo-Anne. (Hg.). Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901-1946. Stuttgart : 1993.

BISCHOF, Rita. Der neue Raum in der Malerei – Zum Verhältnis von Abstraktion und Gegenständlichkeit am Beispiel von Hannah Höch. In: Dech, Julia (Hg.). Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch. 1. Auflage. Berlin : 1991. S.140-161.

BISHOP, Thomas. Pirandello and the French Theater. New York : 1960.

BLANK, Richard. Schauspielkunst im Theater und Film. Strasberg, Brecht, Stanislawski. Berlin : 2001.

BOEHM, Gottfried. Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München : 1985.

BOEHM, Gottfried. Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität. In: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hg. Gottfried Boehm. Stuttgart : 1994. S.1-24.

BOGAERT, Elisabeth. Le masque dans le théâtre de Michel de Ghelderode. In: Romanica Gandensia 12. Gent : 1969. S.107-133.

BOGARD, Travis. Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill. New York (u.a.) : 1972.

BÖHRINGER, Hannes (Hg.). Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. München : 2002.

BOLLMANN, Hans. Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime. Hamburg : 1968.

BORNE, Roswitha von dem. Der Clown : die Geschichte einer Gestalt. Stuttgart : 1993.

BORRMANN, Norbert. Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln : 1994.

- BÖRSCH-SUPAN**, Helmut. Antoine Watteau. 1884-1721. Köln : 2000.
- BORSELLINO**, Nino. Tra narrativa e teatro: lo spazio dell'istruzione. In: Pirandello e il teatro. Hg. Enzo Lauletta. Palermo : 1985. S.51-62.
- BORTOLOTTI**, Luca. La natura morta. Storia, Artisti, Opere. Florenz : 2003.
- BOSHOF**, Egon. Heinrich IV. Herrscher an einer Zeitenwende. 2. überarbeitete Auflage. Göttingen (u.a.) : 1990.
- BOSSMANN**, Andreas. Theaterreform – Lebensreform. Ganzheitlichkeit im künstlerischen Schaffen von Oskar Schlemmer. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar 1995 bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994. S.22-30.
- BOTT**, Gerhard. Einführung. In: Ausstellungskatalog Stilleben – Natura Morta im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig. Köln : 1980. S.7-10.
- BOTTONI**, Luciano. Storia del teatro italiano 1900-1945. Bologna : 1999.
- BOUISSAC**, Paul. Circus and Culture. A Semiotic Approach. Bloomington (u.a.) : 1976.
- BRADLEY**, William Steven. The Art of Emil Nolde in the Context of North German Painting and Volkish Ideology. Michigan, Ann Arbor : 1981.
- BRADLEY**, William Steven. Emil Nolde and German Expressionism : a Prophet in His Own Land. Michigan, Ann Arbor : 1986.
- BRANDSTETTER**, Gabriele. Selbst-Beschreibung. Performance im Bild. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.). Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen (u.a.) : 1998. S.92-135.
- BRAUNECK**, Manfred. Theater im 20. Jahrhundert : Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg : 1982.
- BREITLING**, Gisela. Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste. Aufsätze. Frankfurt/Main : 1990.
- BROST**, Harald. Kunst und Mode: eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute. Stuttgart (u.a.) : 1984.
- BROUDE FREEDMAN**, Norma. Picasso: Artist of the Century (Late Nineteenth). In: Arts Magazine 55. Oktober 1980. S.85-86.

- BRÜCKLE**, Wolfgang. Gesichter der Freiheit. Avantgardetechniken im Übergang vom Porträt zum Bildnis 1912-1958. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.19-26.
- BRUCKNER** D. J. R. Kunst gegen den Krieg. 400 Jahre Protest in der Kunst. Basel (u.a.) : 1984.
- BRUGGEN**, Coosje van. Entrance, Entrapment, Exit. In: Artforum 24,10. Sommer 1986. S.88-89.
- BRUGGER**, Ilse. Verwendung und Bedeutung der Maske bei O'Neill. In: Itschert, Hans (Hg.). Das amerikanische Drama von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ars Interpretandi Bd.5. Darmstadt : 1972. S.137-154.
- BÜCHSEL**, Martin. Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres. Berlin : 1995.
- BUCK**, Elmar. Studienbuch. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft : Abhandlungen, Aufsätze, Vorträge aus zwei Jahrzehnten. 1. Auflage. Düsseldorf : 1995.
- BUCK**, Matthias. Max Beckmann – Weltenbilder. 1. Auflage. Höxter : 1999.
- BÜDEL**, Oscar. Pirandello. London : 1966.
- BÜDEL**, Oscar. Pirandellos Wirkung in Deutschland. In: Der Dramatiker Pirandello. 22 Beiträge. Hg. Franz Norbert Mennemeier. Köln : 1965. S.209-239.
- BUEHLER**, George. Bertholt Brecht – Erwin Piscator : ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. Bonn : 1978.
- BUFFET**, Bernard. Bernard Buffet. Paris : 1989.
- BUTLER**, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. 1. Auflage. Frankfurt/Main : 2000.
- BUTZKO**, Ellen. Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik. Frankfurt/Main (u.a.) : 1991.
- BUZZATI**, Dino. Cèvere. In: I sette messaggeri. Mailand : 1942. S.132-136.
- CAESAR HALLAMORE**, Ann. Characters and Authors in Luigi Pirandello. Oxford (u.a.) : 1998.
- CAILLOIS**, Roger. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt/Main (u.a.) : 1982.
- CALVESI**, Maurizio. Le maschere di Ensor. In: Ausstellungskatalog James Ensor. Dipinti, disegni, incisioni. Palazzo dei Conservatori, Campidoglio Rom, Juli bis August 1981. Mailand : 1981. S.11-14.

CANCIK, Hubert und Hildegard Cancik-Lindmaier. Von Masken, Schauspielern und Selbstinszenierung. Zu Friedrich Nietzsches Rezeption des antiken Theaters. In: Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike zur Neuzeit. Hg. Bianca-Jeanette Schröder. München (u.a.) : 2003. S.373-394.

CANETTI, Elias. Die Figur und die Maske. In: Canetti, Elias. Masse und Macht. Frankfurt/Main : 1978. S.430-435.

CANETTI, Elias. Masse und Macht. Frankfurt/Main : 1992.

CANNING, M. Susan. Visionary Politics: The Social Subtext of James Ensor's Religious Imagery. In: Ausstellungskatalog James Ensor, 1860-1949. Theatre of Masks. Hg. Carol Brown. Barbican Art Gallery, Barbican Center London, 11. September bis 14. Dezember 1997. London : 1997.

CAPELL, Gottfried. Die Stellung des Menschen im Werk Reinhard Goerings. Bonn : 1968.

CAPRICIOS – VERBORGENE WAHRHEIT. Stuttgart (u.a.) : 1980.

CARGILL, Oscar. Fusion-Point of Jung and Nietzsche. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.408-414.

CASSOU, Jean. Picasso. Paris : 1975.

CELANT, Germano. The Divine Comedy of Rebecca Horn. In: Ausstellungskatalog Rebecca Horn: The Inferno-Paradiso Switch. Guggenheim Museum SoHo, 25. Juni bis 1. Oktober 1993. New York : 1994. S.33-68.

CETTA, Lewis T. Profane Play, Ritual, and Jean Genet. A Study of His Drama. Alabama : 1974.

CHAI, Sandra Carol. The Mask, the Masklike, and the Faceless in Modern European Art. Syracuse (u.a.) : 1989.

CHAPUIS, Y. To be a Clown: figures de clown dans l'Œuvre de Bruce Nauman. In: Art Press 20. 1999. S.88-91.

CHAVE, Anna C. New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon. Gender, Race and the Origins of Cubism. In: The Art Bulletin 76,1. März 1994. S.597-610.

CHIARAMONTE, Nicola. Pirandello and the Contemporary Theatre. In: ITI World Theatre 16,3. 1967. S.224-237.

CHIARAMONTE, Nicola. Theatre Chronicle: Jean Genet, White and Black. In: Partisan Review 27,5-6. 1961. S. 662-668.

CHIONG, Kathryn. Naumans Beckett Gang. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.89-107.

CLAYSON, Hollis. Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era. New Haven (u.a.) : 1991.

COLIN, Paul. James Ensor. Junge Kunst. Leipzig : 1931.

CONNELLY, Frances S. The Sleep of Reason : Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907. University Park, Pa. : 1995.

CONNOR, Steven. Auf schwankendem Boden. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.81-87.

COOPER, Douglas. Cubism. London : 1966.

COOPER, J. C. (Hg.). Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden : 1986.

CORLETT, Mary Lee. The Prints of Roy Lichtenstein – A Catalogue Raisonné 1948-1997. New York : 2000.

CORSON, Richard. Fashions in Make-up : from Ancient to Modern Times. London : 1972.

COSTA, Gustavo. Self and Presentation in Pirandello's Henry IV. In: Modern Language Studies 11,3. Herbst 1981. S.16-24.

COSTA, Orazio. The Italian Directors Face to Face with Pirandello. In: ITI World Theatre 16,3. 1967. S.248-255.

COTTINGHAM, Laura. Betrachtungen zu Claude Cahun. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. S.XIX-S.XXXI.

COTTINGHAM, Laura. Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art. Amsterdam : 2002.

COX, Neil. 'Putrefying Individuality' : Picasso's Masks. In: Art History 21,1. März 1998. S.129-154.

CRNKOVIC, Valdimir. Camille Bombois. In: Ausstellungskatalog Camille Bombois. Museum Charlotte Zander, Schloss Bönningheim, 3. Februar 1883 bis 11 Juni 1970. Bönningheim : 1999. S.35-38.

CROSS, Susan. Bruce Nauman : Theaters of Experience. In: Ausstellungskatalog Bruce Nauman : Theaters of Experience. Hg. Meghan Dailey. Deutsche Guggenheim Berlin, 31. Oktober 2003 bis 18. Januar 2004. Ostfildern-Ruit : 2003. S.13-21.

D'AFFLITTO, Chiara. Lorenzo Lippi. Florenz : 2002.

DAHRENDORF, Ralf. Homo sociologicus. Köln (u.a.) : 1972.

DAIX, Pierre und Joan Rosselet. *The Cubist Years, 1907-1916. A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works.* London : 1979.

DECH, Jula (Hg.). *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch.* 1. Auflage. Berlin : 1991.

DECH, Jula. „Hannah Höch ist eine durchaus dadaistische Angelegenheit.“ In: *Ausstellungskatalog Hannah Höch : Gotha 1889 – 1978 Berlin.* Museen der Stadt Gotha, Ausstellungshalle auf Schloß Friedenstein, 7. August bis 7. November 1993. Gotha : 1993. S.119-127.

DECH, Jula. *Sieben Blicke auf Hannah Höch.* 1. Auflage. Hamburg : 2002.

DECHAMPS, Christina. *Ghelderode: la mort et la religion.* In: *El teatro y lo sagrado.* De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.471-480.

DELASSALLE, Béatrice. *Gesicht und Maske. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello.* Aachen : 1996.

DELEVOY, Robert L. *Der Symbolismus in Wort und Bild.* Genf : 1979.

DELEVOY, Robert L. *Ensor.* Genf : 1981.

DEMANDT, Alexander. *Die Kelten.* München : 1998.

DEMOLDER, Eugène. *James Ensor.* Brüssel (u.a.) : 1892, 1899.

DEMBSKI, Ulrike (Hg.). *No-Theater : Kostüme und Masken.* Wien : 2003.

DERING, Peter. *Vom Zirkusbild zum Gleichnis des Künstlers August Macke und die Welt der Artisten.* In: *Ausstellungskatalog Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus.* 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997. S.9-80.

DERRÉ, Françoise. *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler.* Paris : 1966.

DERREY-CAPON, Danielle. *James Ensors maskierte Seele.* In: *Ausstellungskatalog James Ensor.* Hg. Gisèle Ollinger-Zinque. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* Brüssel, 24. September 1999 bis 13. Februar 2000. Wommelgem : 1999. S.38-45.

DEWALD, Markus. *Kelten, Kürbis, Kulte. Kleine Kulturgeschichte von Halloween.* 1. Auflage. Stuttgart : 2002.

DIETERICH, Albrecht. *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele.* Leipzig : 1897.

DIETRICH, Margret. *Das Masken- und Spiegeltheater: Pirandello und der Pirandellismo.* In: *Dietrich, Margret. Das Moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive.* 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart : 1963. S.167-201.

DIETRICH, Margret. *Zur Humanisierung des Lebens. Theater und Kunst.* Wien : 2000.

- DIGAETANI**, John Louis (Hg.). A Companion to Pirandello Studies. New York : 1991.
- DOBIE**, Gregory (Hg.). Man Ray. Photographs from the J. Paul Getty Museum. Los Angeles : 1998.
- DOLEZAL**, Georg J. Zur Ausstellung. In: Ausstellungskatalog Otto Dix „Der Krieg“. Ein Radierwerk in 5 Mappen. Kunstmuseum Thun, 29. Juni bis 27. August 1995. Keine Seitenangabe.
- DORE**, Ashton. On an Epoch of Paradox: 'Primitivism' at the Museum of Modern Art. In: Arts Magazine 59,1-5. November 1984. S.19-22.
- DRAGUET**, Michel. Die Blicke von „Pietje de Dood“. In: Ausstellungskatalog James Ensor. Hg. Gisèle Ollinger-Zinque. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, 24. September 1999 bis 13. Februar 2000. Brüssel : 2000. S.46-53.
- DRANSFELD**, Gerhard. Die Schöpfung. Ein Versuch über Immanenz und Transzendenz. In: Beihefte zur Zeitschrift für philosophische Forschung 6. 1952. S.3-80.
- DRAPER**, Samuel (a). An Interview with Michel de Ghelderode. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.39-51.
- DRAPER**, Samuel (b). Michel de Ghelderode: A Personal Statement. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.33-39.
- DUCHARTRE**, Pierre Louis. The Italian Commedy. The Improvisation Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Charactors of the Commedia dell'Arte. New York : 1966.
- DÜCHTING**, Susanne. Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen : 2001.
- DUNCON**, Carol. The MoMA's Hot Mamas. In: Art Journal 48. Sommer 1988. S.171-178.
- DUWE**, Harald. In Memoriam Harald Duwe. Hg. Hamburger Kunsthalle. Gifkendorf : 1984.
- EBELING**, Ingelore. Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart. Köln : 1984.
- EDEBAU**, F. James Ensor und der Tod. In: Jansen, Hans Helmut (Hg.). Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt : 1978. S.133-143.
- EINSTEIN**, Carl. Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. Uwe Fleckner. Berlin : 1996.
- EINSTEIN**, Carl. Negerplastik. In: Einstein, Carl. Werke 1: 1908-1918. Hg. Rolf-Peter Baacke. Berlin: 1980. S.245-263.
- EISERMANN**, Gottfried. Rolle und Maske. Tübingen : 1991.
- ELCHINGER**, Christa. Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk von Arthur Schnitzler. Heidelberg : 1968.

ELIAS, Norbert. Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Neuwied (u.a.) : 1969.

ELIOT, T.S. All God's Chillun Got Wings. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.168-169.

EMIG, Rainer. Krieg als Metapher im zwanzigsten Jahrhundert. Darmstadt : 2001.

EMIGH, John (u.a.). Theatre. In: Ausstellungskatalog Masks - Faces of Culture. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar 2000 bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.178-250.

ENGERS, Rudolf. Het kleurrijke leven van Kees van Dongen. Schiedam : 2002.

ENSOR, HODLER, KRUYDER, MUNCH – WEGBEREIDERS VAN HET MODERNISME. Museum Boymans – van Beuningen. Rotterdam : 1988.

EPPRECHT, Katharina. Das Sichtbarwerden der Dinge durch die Verhüllung: Die Masken des No-Theaters. In: Ausstellungskatalog Masken. Gesichter aus anderen Welten. Museum Rietberg Zürich, 6. Dezember 2003 bis 28. März 2004. Zürich : 2004. S.18-23.

ERPEL, Fritz. Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. München : 1985.

ERULI, Brunella. La Marionette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode. In: Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : actes du congrès de Genes, 22. bis 25. November 1978. Brüssel : 1980. S.103-115.

ESCHBACH, Achim. Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse. Tübingen : 1979.

ESKIN, G. Stanley. Theatricality in the Avant-Garde Drama: A Reconsideration of the Theme in the Light of the Balcony and the Connection. In: Modern Drama 12. 1964. S.212-222.

ESPOSITO, Tommaso (Hg.). I mille volti di una maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo. Neapel : 2001.

ESRIG, David (Hg.). Commedia dell'Arte. Ein Bildgeschichte der Kunst des Spektakels. Nördlingen : 1985.

ESSLIN, Martin. Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main (u.a.) : 1964.

ESSLIN, Martin (a). Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama. Wien : 1972.

ESSLIN, Martin (b). Theatre of the Absurd. Erneuerte und erweiterte Auflage. Harmondsworth (u.a.) : 1972.

- ESSLIN**, Martin. Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek bei Hamburg : 1985.
- ETTLINGER**, L.D. German Expressionism and Primitive Art. In: The Burlington Magazine CX, 778-789. Januar bis Dezember 1968. S.191-201.
- F.H.** Gründgens spielt Pirandello. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.04.1952.
- FARESE**, Giuseppe. Untergang des Ich und Bewußtsein des Endes bei A. Schnitzler. In: Literatur und Kritik 161/162. 1982. S.25-32.
- FARMER**, John-David. Ensor. New York : 1976.
- FAZIA**, A.M. della. Pirandello and His French Echo Anouilh. In: Modern Drama 6. 1964. S.346-367.
- FEIST**, Ursula (Hg.). Karl Hofer. 27 Bilder im Schloßmuseum Ettlingen. Berlin : 1983.
- FELIX LABISSE**. 1927-1979. Catalogue de l'Œuvre peint. Brüssel : 1979.
- FÉRAL**, Josette (Hg.). Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil. Berlin : 2003.
- FERNÁNDEZ**, Rafael Ordóñez. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza : 1994.
- FIEBACH**, Joachim (Hg.). Manifeste europäischen Theaters : Grotowski bis Schleeß. Theater der Zeit. Eggersdorf : 2003.
- FIEBACH**, Joachim. Von Craig bis Brecht : Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 3. Auflage. Berlin : 1975.
- FIERENS**, Paul. James Ensor. Paris : Ohne Jahresangabe.
- FINK**, Eugen. Grundphänomene des menschlichen Daseins. Freiburg (u.a.) : 1979.
- FINK**, Eugen. Spiel als Weltymbol. Stuttgart : 1960.
- FINKE**, Ulrich (Hg.). French 19th Century Painting and Literature : with special Reference to the Relevance of literary Subject-matter to French Painting. Manchester : 1972.
- FISCHER**, Friedhelm W. Der Maler Max Beckmann. Köln : 1990.
- FISCHER-LICHTE**, Erika (Hg.). Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen : 1991.
- FISCHER-LICHTE**, Erika. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen (u.a.) : 1993.
- FISCHER-LICHTE**, Erika. Semiotik des Theaters. Das System des theatralischen Zeichens. Bd.1. 3. Auflage. Tübingen (u.a.) : 1994.

FISCHER-LICHTE, Erika. Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. Bd.3. Tübingen (u.a.) : 1995.

FISCHER-LICHTE, Erika. Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmawechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen (u.a.) : 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika. Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.). Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge Neo-Avantgarde. Tübingen (u.a.) : 1998. S.21-91.

FISCHER-LICHTE, Erika (a). Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2. Auflage. Tübingen (u.a.) : 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika (b). Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Tübingen (u.a.): 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika (c). Das eigene und das fremde Theater. Tübingen (u.a.) : 1999.

FLAM, Jack D. Matisse und die Fauvisten. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. William S. Rubin. Museum of Modern Art New York. München : 1984. S.218-247.

FLESCHER, Sharon. More on a Name: Manet's „Olympia“ and the Defiant Heroine in Mid-Nineteenth-Century France. In: Art Journal 45. 1985. S.27-34.

FOLTKIN, Lore. The Meaning of Death in Schnitzler's Work. In: Studies in Arthur Schnitzler. Hg. Herbert William Reichert. North Carolina : 1963. S.35-44.

FOSTER, Hal. The Primitive Unconscious of Modern Art. In: October 33-36. 1985-1986. S.45-55.

FRAENGER, Wilhelm. Die Kathedrale. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.142-158.

FRAENGER, Wilhelm. Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921. Hg. Michael Glasmeier. Dresden : 1995.

FRANCIS, Anne F. Hieronimus Bosch. The Temptation of St. Anthony. Smithtown, New York : 1980.

FRANSEN, Theo. Die Entwicklung des Karnevals in den Niederlanden und Flandern. Eine historisch-soziologische Betrachtung in drei Teilen: Geschichte, Gegenwart und Zukunftsaussichten. In: Matheus, Michael (Hg.). Fastnacht / Karneval im europäischen Vergleich. Stuttgart : 1999. S.31-50.

FRANZEN, Erich. Gründgens als Heinrich IV. In: Die neue Zeitung. 22.04.1952. Gastspiel Pirandello im Deutschen Schauspielhaus. Enrico IV. Sammlung Wilhelm Werber. 3.11.1925.

FRASCINA, Francis. Realism and Ideology. Introduction to Semiotics and Cubism. In: Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century. New Haven (u.a.) : 1993. S.87-178.

FRASER, F. Douglas. The Discovery of Primitive Art. In: Arts Yearbook 1, The Turn of the Century. 1957.

FREEDMAN, Morris. Moral Aspects in Pirandello. In Modern Drama 6,4. 1964. S.368-377.

FRIELING, Rudolf. Ich und Nicht-Ich. Zu ikonographischen Prozessen in der Medienkunst. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts im deutschen Museum München. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.37-41.

FRY, Edward. Cubism 1907-1908. An early Eyewitness Account. In: The Art Bulletin 48,1. März 1966. S.70-73.

FRY, Edward. Cubism. London : 1966.

FUCHS, Eduard. Karikatur der europäischen Völker. Bd.1 und 2. Berlin : 1901, 1903.

FUHRMANN, Manfred. Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: Marquard, Odo (Hg.). Identität. München : 1979. S.83-106.

GABRIEL, Gilbert W. The Great God Brown. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.175-177.

GAGEL, Hanna. Hannah Höch und die starke "Neue Frau" der zwanziger Jahre Weibliches Ideal – männliche Phantasie? In: Dech, Julia (Hg.). Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch. 1. Auflage. Berlin : 1991. S.108-114.

GALASSI, Susan Grace. Picasso's Variations on the Masters. Confrontations with the Past. New York : 1996.

GARGALLO-ANGUERA, Pierrette. Pablo Gargallo. Catalogue Raisonne. Paris : 1998.

GASKILL, William. Comic Masks and The Happy Haven. In: Encore 7. November-Dezember 1960. S.15-19.

GASMAN, Lydia. Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and The Surrealist Poets. Bd.2. 1981.

GASPARRO, Rosalba. Ghelderode, Arrabal, Genet: Les "Mesures" Du Rituel. In: Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : actes du congrès international de Genes, 22. bis 25. November 1978. Brüssel : 1980. S.73.-91.

GAUTHIER, Xavière. Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit. Berlin : 1980.

- GAUVIN**, Lise. Masque et marionette dans le theatre de Ghelderode ou la radicalisation de l'apparence. In: Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : actes du congrès international de Genes, 22. bis 25. November 1978. Brüssel : 1980. S.116-125.
- GEDO**, Mary M. Art as Autobiography. Chicago (u.a.) : 1980.
- GEDO**, Mary M. Art as Exorcism: Picasso's Demoiselles d'Avignon. In : Arts Magazine 55,2. 15. Oktober 1980. S.70-83.
- GENCO**, Giuseppe. Pirandello. La morte della persona e la nascita del personaggio. Manduria : 1993.
- GIHR**. Das heilige Messopfer. Freiburg : 1902.
- GINO SEVERINI : DAL 1916 AL 1936**. Piemont : 1987.
- GINO SEVERINI**. La regola, la maschera, il sacro. Hg. Marisa Vescovo. Bologna : 1993.
- GLASER**, Kurt. Karl Hofer. In: Velhagen und Klasings Monatsheft 44. Februar 1930. S.590ff.
- GLASMEIER**, Michael. Karl Valentin : der Komiker und die Künste. München (u.a.) : 1987.
- GLIMCHER**, Arnold (Hg.). Die Skizzenbücher Pablo Picassos. Reinbek bei Hamburg : 1986.
- GOFFMAN**, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. New York : 1959.
- GOFFMAN**, Erving. Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München : 1969.
- GOLDBERG**, RoseLee. Performance. Live Art 1909 to the Present. London : 1979.
- GOLDBERG**, RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London : 1988.
- GOLDBERG**, RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. Revidierte und erweiterte Auflage. London : 2001.
- GOLDING**, John. The Demoiselles d'Avignon. In: The Burlington Magazine 100,662. Mai 1958. S.155-163.
- GOLDING**, John. Cubism – A History and an Analysis, 1907-1914. New York : 1959.
- GOLDMAN**, Lucien. „Genet's The Balcony: A Realist Play“. In: Praxis 4,2. 1978. S.123-131.
- GOLDMAN**, Lucien. Une pièce réaliste: Le Balcon de Genet. In: Les Temps Modernes 15. S.1885-1896.
- GOLDWATER**, Robert. Primitivism in Modern Art. Überarbeitete Ausgabe. New York : 1967.

GOLDWATER, Robert. Primitivismus in der modernen Kunst. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.19-22.

GOLTSCHNIGG, Dietmar. Zur Identitätsproblematik in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende. In: Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich. Festschrift für Alfred Doppler zum 60. Geburtstag. Hg. Johann Holzner. Innsbruck : 1981. S.89-93.

GOMBRICH, Ernst H. Maske und Gesicht. In: Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg und Max Black. Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt/Main : 1977. S.10-60.

GONNARD, Catherine und Elisabeth Lebovici. 'How could I say?' In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Hg. María Casanova. Institut Valencià d'Art Modern, 8. November 2001 bis 20. Januar 2002. Valencia : 2001. S.72-77.

GORDON, Donald E. (a). German Expressionism. In: Ausstellungskatalog Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Hg. William S. Rubin. Bd.2. New York : 1984. S.369-403.

GORDON, Donald E. (b). Deutscher Expressionismus. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984. S.378-415.

GORSEN, Peter. Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte. In: Nabakowski, Gisind (Hg.). Frauen in der Kunst. Bd.2. Frankfurt/Main : 1980. S.13-161.

GRAHAM WHITE, Anthony. Jean Genet and the Psychology of Colonialism. In: Comparative Drama 4,3. 1970. S.208-216.

GRAUPNER, Stefan. Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozeß als ein Modell ästhetischer Bildung : Peter Greenaway, Rebecca Horn, Robert Wilson. Würzburg : 1995.

GRAY, Frances. John Arden. London : 1982.

GREEN, Martin und John Swan. The Triumph of Pierrot : the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. New York : 1986.

GRIESHOFER, Franz. Die Percht. Das unbekannte Wesen im Widerschein wissenschaftlicher Deutung. In: Parnass Sonderheft 13. Kopf oder Maske - Das andere Gesicht. 1997. S.130-135.

GRIMM, Jürgen (Hg.). Französische Literaturgeschichte. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart (u.a.) : 1999.

GROBE, Jürgen. Typus und Geschichte. Eine Jacob-Burckhardt-Interpretation. Köln (u.a.) : 1997.

- GROSSMAN**, Wendy. Das Faszinosum Afrika in den Photographien Man Rays. In: Ausstellungskatalog Man Ray 1890-1976. Photographien. Hg. Rudolf Kicken. KunstHaus Wien, 19. September 1996 bis 26. Januar 1997. München : 1996. S.15-28.
- GRUND**, Uta. Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Berlin : 2002.
- GUARDI**, Francesco. L'opera completa di Francesco Guardi. Mailand : 1974.
- GUGLIEMINO**, Salvatore. Retroterra e implicazioni del saggio su „L'umorismo“. In: Pirandello e la cultura del suo tempo. Hg. Stefano Milioto. Mailand : 1984.
- HAESAERTS**, Paul. James Ensor. Stuttgart : 1959.
- HAESAERTS**, Paul. James Ensor. Brüssel : 1973.
- HAFNER**, Iris. Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis. Würzburg : 1994.
- HAFTMANN**, Werner. Emil Nolde. Köln : 1958.
- HAFTMANN**, Werner. Malerei im 20. Jahrhundert. Erweiterte Auflage. München : 1962.
- HAHNLOSER-INGOLD**, Margrit. Das englische Theater und Bert Brecht. Die Dramen von W.H. Auden, John Osbourne, John Arden in ihrer Beziehung zum epischen Theater von Bert Brecht und den gemeinsamen elisabethanischen Quellen. Bern : 1970.
- HAMDORF**, Friedrich Wilhelm. Dionysos - Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes. München : 1986.
- HAMANN-MACLEAN**, Richard und Schüssler, Ise. Die Kathedrale von Reims. Teil II. Bd.5: Die Skulpturen. Stuttgart : 1996.
- HAMMACHER**, A. M. Der Mythos James Ensor in heutiger Sicht. In: Ausstellungskatalog James Ensor - Belgien um 1900. Hg. Lydia Schoonbaert. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 31. März bis 21. Mai 1989. München : 1989. S.21-34.
- HANDELMAN**, Don. Symbolic Types, the Body and Circus. In: Semiotica 85,3-4. 1991. S.205-225.
- HARRISON**, Thomas. Essayism. Conrad, Musil & Pirandello. Baltimore (u.a.) : 1992.
- HARRIS-SMITH**, Susan Valeria. Masks in modern Drama. Berkeley (u.a.) : 1984.
- HARTEL**, Gaby und Michael Glasmeier. Das Auge und der Clown. Ein Gespräch. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.109-113.
- HARTLEB**, Renate. Karl Hofer. Leipzig : 1970.

HARTLEB, Renate. Karl Hofer. Leipzig : 1987.

HASKELL, Francis. The Sad Clown : Some Notes on a 19th Century Myth. In: Finke, Ulrich (Hg.). French 19th Century Painting and Literature : with special Reference to the Relevance of literary Subject-matter to French Painting. Manchester : 1972. S.2-16.

HAUER, Karl. Vom Unzüchtigen im Sittlichen : Essays zu Kultur und Erotik. Tübingen : 1987.

HAUGER, George (a). Notes on the Plays of Ghelderode. In: Tulane Drama Review 4. September 1959. S.19-31.

HAUGER, George (b). The Ostend Interviews. In: Tulane Drama Review 3,3. März 1959. S.3-23.

HAUGER, George. Dispatches From The Prince of Ostrelande. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.24-33.

HAUSENSTEIN, Wilhelm. Die Masken des Münchner Komikers Karl Valentin. München : 1948.

HAUSNER, Henry H. Die Beziehungen zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud. In: Modern Australian Literature 3,2. 1970. S.48-61.

HAXTHAUSEN, Charles Werner. Primitivism in Twentieth Century. Burlington Magazine 127. Mai 1985. S.325-326.

HAYMAN, Ronald. John Arden. London : 1969.

HEIDER, Ellen. Clown und Maskerade. Von der Körperkunst zur Kunstfigur. In: Ausstellungskatalog Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER. Hg. Götz Adriani. ZKM Karlsruhe, 5. Dezember 1999 bis 26. März 2000. Ostfildern-Ruit : 1999. S.39-46.

HEIMANN, Ulrich. Picassos Kubismus und die Ironie. München : 1998.

HEINZ, E.R. Martin. Masken. München : 1983.

HENSEL, Georg. Arthur Schnitzlers Dramen: von Gestern und Heute. In: Scheible, Hartmut (Hg.). Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München : 1981. S.292-309.

HERDING, Klaus. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt/Main : 1992.

HERZ, Micheline. Tragedy, Poetry and the Burlesque in Ghelderode's Theatre. In: Yale French Studies. The New Dramatists 29. 1962. S.92-101.

HEß, Hans. George Grosz. Dresden : 1982.

HEUSINGER VON WALDEGG, Joachim. James Ensor. Legende vom Ich. Köln : 1991.

- HILDENBROCK**, Aglaja. Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen : 1986.
- HILL**, Claude. The Stature of Arthur Schnitzler. In: Modern Drama 4,1-4. 1961/62. S.81-91.
- HILLER**, Susan (Hg.). The Myth of Primitivism. Perspectives on Art. 1. Auflage. London (u.a.) : 1991.
- HILMES**, Carola. Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart : 1990.
- HIRDT**, Willi. Luigi Pirandello. Auf dem Weg zu einem neuen Theater. In: Hirdt, Willi (Hg.). Europas Weg in die Moderne. Bonn (u.a.) : 1991. S.93-109.
- HOELTERHOFF**, Manuela. Heartfield's Contempt. In: Artforum 15,3. November 1976. S.48-66.
- HOFER**, Karl. Karl Hofer. Aus Leben und Kunst. Berlin : 1952.
- HOFFMANN**, Christine (Hg.). Bruce Naumann. Interviews 1967-1988. 1. Auflage. Amsterdam (u.a.) : 1996.
- HOFFMANN**, Christine. ...ohne hier, ohne da. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.70-79.
- HOFMANN**, Werner. Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917. Köln : 1970.
- HOFSTÄTTER**, Hans H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. 2. Auflage. Köln : 1973.
- HÖLZ**, Karl. Pirandello und die literarische Tradition der Lüge – Zur Metamorphose eines Motivs. In: Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29. bis 31. Mai 1986. Hg. Michael Rössner. Bonn : 1988. S.48-83.
- HOLZAPFEL**, Otto. Lexikon der abendländischen Mythologie. Freiburg (u.a.) : 1993.
- HOMAN**, Sidney. The Audience as Actor and Character. The Modern Theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, Stoppard and Williams. Lewisburg (u.a.) : 1989.
- HOOZEE**, Robert. Die Malerei. Das 19. und 20. Jahrhundert. In: Flämische Kunst. Von den Ursprüngen bis zur Gegenwart. Hg. Hermann Liebaers. Antwerpen (u.a.) : 1985. S.535-546.
- HTTP://WEB-JAPAN.org/factsheet/kabuki/costume.html**. Zugriff: April 2006.
- HÜLSMANN**, Heinz. Die Maske. Essay zur technologischen Formierung der Gesellschaft. Münster : 1985.

HUMPERS, Jean-Paul. Ghelderode-Arrabal: du roi à l'empereur dément. In: El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.459-470.

HÜNEKE, Andreas (a). Der Tänzmensch Oskar Schlemmer. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar 1995 bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994. S.9-21.

HÜNEKE, Andreas (b). Entfesselung durch Fesselung. Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und in seinem Umkreis. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar 1995 bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994. S.41-45.

HUNTER, G. Hannum. Merely Players: The Theatrical Worlds of Arthur Schnitzler and Jean Genet. In: Festschrift für Gerhard Blume. Hg. Egon Schwarz. Göttingen: 1967. S.367-384.

HÜTTEL, Richard. Jedem seine Maske. Die Kunst, sich zu verwandeln. In: Ausstellungskatalog Jedem seine Maske. Graphische Künstlerbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert. Hg. Richard Hüttel. Diözesanmuseum Trier, 25. Januar bis 25. Februar 2002. Schlossparkmuseum Bad Kreuznach, 15. September bis 17. November 2002. Trier : 2002. S.6-10.

HYMAN, Timothy. James Ensor: A Carnival Sense of the World. In: Ausstellungskatalog James Ensor, 1860-1949. Theatre of Masks. Hg. Carol Brown. Barbican Art Gallery, Barbican Centre London, 11. September bis 14. Dezember 1997. London : 1997.

I DIZIONARI SANSONI. Sansoni Wörterbücher. Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch. 8. Auflage. Florenz : 1987.

INGENSCHAY, Dieter. Die Nackte Maske. Zur Modernität der modernistischen Figur bei Pirandello. In: Thomas, Johannes (Hg.). Pirandello-Studien. Akten des 1. Paderborner-Symposiums. Paderborn (u.a.) : 1984. S.45-55.

INNES, Christopher. Edward Gordon Craig. Cambridge (u.a.) : 1983.

IRMSCHER, Christoph. Masken der Moderne. Literarische Selbststilisierung bei T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens und William Carlos Williams. Würzburg : 1992.

JAHN, Andrea. Die Begegnung mit dem Blick hinter der Maske. In: Ausstellungskatalog Joan Jonas - Performance, Video, Installation 1968-2000. Galerie der Stadt Stuttgart, 16. November 2000 bis 18. Februar 2001. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin, 31. März bis 6. Mai 2001. Ostfildern-Ruit : 2001. S.48-67.

JAIN, Elenor. Weltanschauung und Menschenbild in der Kunst der Gegenwart. Frankfurt/Main (u.a.) : 1998.

JANNASCH, Adolf. Karl Hofer. Potsdam : 1965.

JANSEN, Hans Helmut (Hg.). Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt : 1978.

JANSSENS, Jaques. Ensor. Paris : 1990.

JANUS (Hg.). Man Ray - On Art and Photography. London : 1980.

JOAS, Hans. Die gegenwärtige Lage der soziologischen Rollentheorie. 3. Auflage. Wiesbaden : 1978.

JOCKEL, Nils. Commedia dell'Arte zwischen Straßen und Palästen. Hg. Museumspädagogischer Dienst Hamburg. Hamburg : 1983.

JOHN, Barbara. Stilleben in Italien. Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert. Frankfurt/Main (u.a.) : 1991.

JOHNSON, Ron (a). Demoiselles d'Avignon and Dionysion Destruction. In: Arts Magazine 55,2. Oktober 1980. S.94-102.

JOHNSON, Ron (b). Demoiselles d'Avignon and the Theatre of the Absurd. In: Arts Magazine 55,2. Oktober 1980. S.103-113.

JOHNSON, Ron. The Early Sculpture of Picasso, 1901-1914. New York (u.a.) : 1976.

JONES, Robert A. Art and Entertainment : German Literature and the Circus. 1890-1933. Heidelberg : 1985.

JORDAN, William B. Spanish Still-life in the Golden Age, 1600-1650. Fort Worth : 1985.

JOST, M. La vision du monde medieval dans le théâtre de Michel de Ghelderode. London : 1973.

JUNG, Uli (Hg.). Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier : 1993.

JÜNGER, Ernst. Typus, Name, Gestalt. Stuttgart : 1963.

JÜNGER, Ernst. Der Arbeiter. In: Jünger, Ernst. Sämtliche Werke. Bd.8. Essays 2. Stuttgart : 1981. S.11-312.

JÜRGENS-KIRCHHOFF, Annegret. 'Fremde Schönheit' – zu Hannah Höchs Fotomontagen. In: Dech, Julia (Hg.). Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch. 1. Auflage. Berlin : 1991. S.127-139.

JÜRGENS-KIRCHHOFF, Annegret. Schreckensbilder : Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Berlin : 1993.

JUST, Gottfried. Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers. Berlin : 1968.

KAHMEN, Volker (Hg.). Fotografie als Kunst. Tübingen : 1976.

KAHNWEILER, Henry. Der Kubismus. In: Die weissen Blätter 3,9. 23. September 1916. S.209-222.

KAHNWEILER, Henry. Der Weg zum Kubismus. München : 1920.

KAHNWEILER, Henry. Cubism : The Creative Years. In: Art News Annual 24. 1955. S.107-116, S.180-181.

KANTOR, Louis. O'Neill defends His Play of Negro (All God's Chillun Got Wings). In: O'Neill, Eugene. Comments on the Drama and the Theatre. Hg. Ulrich Halfmann. Tübingen : 1987. S.33-37.

KAPP, Volker (Hg.). Italienische Literaturgeschichte. 2. verbesserte Auflage. Stuttgart (u.a.) : 1994.

KAPP, Volker. Seicento. In: Kapp, Volker (Hg.). Italienische Literaturgeschichte. 2. verbesserte Auflage. Stuttgart : 1994. S.174-212.

KARCHER, Eva. Ein paar Minuten unbeschwerten Glücks. In: Ausstellungskatalog Camille Bombois. Museum Charlotte Zander, Schloss Böttigheim, 3. Februar 1883 bis 11. Juni 1970. Böttigheim : 1999. S.16-18.

KARNICK, Manfred. Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München : 1980.

KAWATAKE, Toshio. Die Entwicklung des japanischen Theaters. In: Ausstellungskatalog Japanisches Theater. Österreichisches Theatermuseum, 28. November 1978 bis 31. Januar 1979. Wien : 1978. S.18-24.

KAYE, Nick. Mask, Role and Narrative. An Interview with Joan Jonas. In: Performance 63. 1991. S.49-59.

KEHR, Alfred. Junges Deutschland. In: Die neue Rundschau 29. Juli 1918. S.976-983.

KEMP, Cornelia. Das zweite Gesicht. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts im deutschen Museum München. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.8-14.

KEMP, Wolfgang. Der Über-Stil: Zu Worringers Gotik. In: Böhringer, Hannes (Hg.). Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. München : 2002. S.9-22.

KERNÉNYI, Karl. Mensch und Maske. In: Eranos Jahrbuch 16. 1948. Zürich : 1949. S.183-208.

KIEFER, Theodor. James Ensor. Recklinghausen : 1976.

KIES, Werner. Genet. Velben bei Hannover : 1967.

KIMMINICH, Eva. Des Teufels Werber : mittelalterliche Lasterdarstellungen und Gestaltungsformen der Fastnacht. Frankfurt/Main (u.a.) : 1986.

KINDERMANN, Heinz. Das Theaterpublikum der Antike. Salzburg : 1979.

- KINDERMANN**, Heinz (Hg.). Einführung in das ostasiatische Theater. 2. Auflage. Wien (u.a.) : 1985.
- KLEMM**, Harald und Reinhard Winkler. Masken – Gesichter hinter dem Gesicht. Persönlichkeitsentfaltung und Therapie in der Arbeit mit Masken. Bern : 1995.
- KLINE**, Katy. In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman. In: Fichtner, Ingrid (Hg.). Doppelgänger: Von endlosen Spielarten eines Phänomens. Bern (u.a.) : 1999. S.247-264.
- KLOTZ**, Günther. Britische Dramatiker der Gegenwart. Berlin : 1982.
- KNAPP**, Gerhard P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München : 1979.
- KOFLER**, Leo. Abstrakte Kunst und Literatur. Ästhetische Marginalien, Europäische Perspektiven. Wien (u.a.) : 1970.
- KÖHLER**, Michael (Hg.). Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert. Schaffhausen (u.a.) : 1989.
- KOKOTT**, Jörg Henning. Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit. Eine Untersuchung über die Darstellung der theatralischen Aufführung durch das Theater auf dem Theater in ausgewählten Dramen von Shakespeare, Tieck, Pirandello, Ionesco und Beckett. Köln : 1968.
- KONERSMANN**, Ralf. Der Philosoph mit der Maske. In: Foucault, Michel. Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/Main : 1991. S.51-94.
- KOPPENWALLNER**, Anna Maria. Was ich bin und was ich sein sollt. Gedanken zur Maske als Metapher. In: Parnass Sonderheft 13. Kopf oder Maske - Das andere Gesicht. 1997. S.10-14.
- KORFF**, Gottfried. Gas – Maske – Angst. In: Ästhetik und Kommunikation 75. Jahrgang 19. (1989/90). S.71-77.
- KORFF**, Gottfried. Halloween in Europa. Stichworte zu einer Umfrage. In: Zeitschrift für Volkskunde. Jahrgang 97. (2001). S.177-189.
- KORFF**, Gottfried. Wilde Masken. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.11-26.
- KÖSTLER**, Andreas. Das Portrait. Individuum und Image. In: Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Hg. Andreas Köstler. Köln (u.a.) : 1998. S.9-15.
- KRAUS**, Jörg. Der Weg der Hexe in die Fastnacht. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.57-76.

KRAUS, Jörg. Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten. Würzburg : 1998.

KRÖMER, Wolfgang. Die italienische Commedia dell'Arte. 2. Auflage. Darmstadt : 1987.

KRYSTOF, Doris. Zur Rezeption von Schlemmers Bühnenwerk. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994. S.60.

KRYSTOF, Doris. Die Schlemmerkostüme nehmen die Verpackung der Kosmonauten vorweg. Zur Rezeption von Schlemmers Bühnenwerk. In: Ausstellungskatalog Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, 30. Juli bis 16. Oktober 1994. Kunsthalle Wien, 11. November 1994 bis 29. Januar 1995. Sprengel-Museum Hannover, 19. Februar bis 21. Mai 1995. Ostfildern-Ruit : 1994. S.50-62.

KUCH, Heinrich (Hg.). Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion. Berlin : 1983.

KUNI, Verena. Variationen auf den Magier-Alchimisten. Rebecca Horns Mythenbildung in Produktion und Rezeption. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin. Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung. Marburg : 1997. S.160-169.

LACKNER, Stephan. Max Beckmann, 1894-1950. Berlin : 1962.

LANGER, Günter. Die Rolle in Gesellschaft und Theater. 2. Auflage. Tübingen, Basel : 1996.

LASALLE, Honor und Abigail Solomon-Godeau. Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages. In: Afterimage 19. März 1992. S.10-13.

LATACZ, Joachim. Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen : 1993.

LATIMER, Tirza True. Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay1.html>. Zugriff: März 2005.

LAUDE, Jean. Französische Malerei und die Negerkunst. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.475-484.

LAUE, Monika. Wahre Weibeskünste? Zur Problematik einer femininen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst: Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn. München : 1996.

LAURETTA, Enzo (Hg.). Pirandello: teatro e musica. Palermo : 1995.

LAVIN, Maud. Aus einem ethnographischen Museum: Allegorien moderner Weiblichkeit. In: Dech, Julia (Hg.). Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch. 1. Auflage. Berlin : 1991. S.115-126.

LAVIN, Maud. Cut with the Kitchen Knife. Weimar Photomontages of Hannah Höch. New Haven (u.a.) : 1993.

LAVIN, Maud. The Mess of History or the Unclean Hannah Höch. In: Ausstellungskatalog Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the Feminine. Kanaal Art Foundation, 16. April 1994 bis 28. Mai 1995. ICA, 30. Januar bis 12. Mai 1996. Boston (u.a.) : 1996. S.117-123.

LAZZARINI-DOSSIN, Muriel. Pirandello e il teatro contemporaneo. La dimostrazione di un errore. Rom : 1998.

LEE, Sang-Kyong. Japan und die amerikanische Theaterwelt. Der Einfluss der japanischen Theatertradition auf die dramatische Dichtung und Theaterwelt Amerikas. In: Maske und Kothurn 1. Jahrgang 37 (1991). S.227-235.

LEEMING, Glenda. John Arden. Harlow (u.a.) : 1974.

LEGRAND, Francine-Claire. Symbolism in Belgium. Brüssel : 1972.

LEGRAND, Francine-Claire. Ensor. Brüssel : 1990.

LEGRAND, Francine-Claire. Ensor, la mort et le charme. Un autre Ensor. Antwerpen : 1993.

LEGRAND, Francine-Claire. James Ensor. Tournai : 1999.

LEHMANN, Hans-Thiess. Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main : 1999.

LEHMANN, Hans-Thiess. Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart : 1991.

LEHNERT, Gertrud (Hg.). Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund : 1998.

LEHNERT, Gertrud. „Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist“ – Von modischen Körpern, Frauen und Puppen. In: Lehnert, Gertrud (Hg.). Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund : 1998. S.86-106.

LEHNERT, Herbert. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus. Stuttgart : 1978.

LEIBBRAND, Jürgen. Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese. München : 1988.

LEICHER, Hans. Der Patient als Typus, als Individuum, als Person. Mainz : 1965.

LEIGHTEN, Patricia D. Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914. Princeton (u.a.) : 1989.

LEIGHTEN, Patricia D. The white Peril and L'Art Nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism. In: The Art Bulletin 72,4. Dezember 1990. S.609-630.

- LEIJA**, Michael. Le vieux marcheur and les deux risques: Picasso, Prostitution, Venereal Disease, and Maternity, 1899-1907. In: *Art History* 8,1. März 1985. S.67-81.
- LEMKE**, Sieglinde. *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford (u.a.) : 1998.
- LENZ**, Christian. *Ewig wechselndes Welttheater*. Esslingen/Neckar : 1984.
- LEPERLIER**, Francois. *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*. Paris : 1992.
- LEPERLIER**, Francois. Der innere Exotismus. In: *Ausstellungskatalog Claude Cahun - Bilder*. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Folkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. München : 1997. S.XI-S.XIX.
- LESKO**, Diane. *James Ensor. The Creative Years*. Princeton : 1985.
- LESLIE**, Richard. *Pablo Picasso. A Modern Master*. New York : 1996.
- LEUSCHNER**, Eckhard. *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main (u.a.) : 1997.
- LEUWERS**, Daniel. *Trois acteurs, un drame, Michel de Ghelderode, ou la désacralisation de l'auteur*. In: *El teatro y lo sagrado*. De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.481-486.
- LEWIS**, Ward B. *Eugene O'Neill. The German Reception of America's First Dramatist*. New York (u.a.) : 1984.
- LICCIOLI**, Edi. *La recuperación del mimo fúnebre en Genet*. In: *El teatro y lo sagrado*. De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.431-440.
- LICHTENSTEIN**, Therese. *A Mutable Mirror: Claude Cahun*. In: *Artforum* 8. 1992. S.64-67.
- LINDNER**, Ines. *Beobachtungen zum Hannah-Höch-Symposium vom 16. bis 19. November 1989 in Berlin*. In: *Kritische Berichte* 1. 1990. S.92-96.
- LINK**, Franz (Hg.). *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Berlin : 1981.
- LLOYD**, Jill (a), (Hg.). *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven (u.a.) : 1991.
- LLOYD**, Jill (b). *Emil Nolde's Ethnologic Still-lives: Primitivism, Tradition and Modernity*. In: *Hiller, Susan (Hg.) The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. 1. Auflage. London : 1991.
- LLOYD**, Jill. *Emil Node's Drawings from the Museum Völkerkunde Berlin and the Maskenstilleben 1-4, 1911*. In: *Burlington Magazine* 127. 1985. S.381-385.

- LÖFFLER**, Fritz. Otto Dix und der Krieg. Leipzig : 1986.
- LOMAS**, David. A Canon of Deformity: Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology. In: Art History 16,3-4. September 1993. S.424-445.
- LONGHI**, Pietro. L'opera completa di Pietro Longhi. Mailand : 1974.
- LORENZELLI**, Jacopo (Hg.). The Lure of Still-life. Bergamo : 1995.
- LUCIE-SMITH**, Edward. Die Kunst der Karikatur. Weingarten : 1981.
- LUCKMANN**, Thomas. Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz. In: Marquard, Odo (Hg.). Identität. München : 1979. S.293-314.
- LUNIN**, Vincent. Kleid und Verkleidung. Untersuchungen zum Verkleidungsmotiv unter besonderer Berücksichtigung der altfranzösischen Literatur. Schlieren-Zürich : 1968.
- LURKER**, Manfred. Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. 2. Auflage. Baden-Baden (u.a.): 1974.
- LURKER**, Manfred (Hg.). Das Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart : 1983.
- LUST BERGUT**, Annette. From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond Mimes, Actors, Pierrots and Clowns. A Chronicle of the many Visages of Mime in the Theatre. Lanham (u.a.) : 2000.
- MACK**, John (Hg.). Masks – The Art of Expression. London : 1994.
- MAEYER**, Marcel de. De genese van masken-, travestie- en skeletmotieven in het Œuvre van James Ensor. In: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts Belgique 10. 1963. S.69-88.
- MAGLI**, Patrizia. Make-up. In: Ausstellungskatalog Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986. Münchner Stadtmuseum. München : 1986. S.341-351.
- MAGRIS**, Claudio. Der grüne Kakadu und Komtesse Mizzi. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hg. Hartmut Scheible. München : 1981. S.76-80.
- MAIER SCHOEN**, Petra Renée. Giorgio Strehlers Theater – analysiert am Beispiel seiner Inszenierung von Genets 'Le Balcon'. München : 1980.
- MAKELA**, Maria (a). By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context. In: Ausstellungskatalog The Photomontages of Hannah Höch. Walker Art Center Minneapolis, 20. Oktober 1996 bis 2. Februar 1997. Museum of Modern Art New York, 26. Februar bis 20. Mai 1997. Los Angeles County Museum of Art, 20. Juni bis 14. September 1997. Minneapolis : 1996. S.49-55.

MAKELA, Maria (b). From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany. In: Ausstellungskatalog The Photomontages of Hannah Höch. Walker Art Center Minneapolis, 20. Oktober 1996 bis 2. Februar 1997. Museum of Modern Art New York, 26. Februar bis 20. Mai 1997. Los Angeles County Museum of Art, 20. Juni bis 14. September 1997. Minneapolis : 1996. S.70-79.

MALLÉ, Luigi (Hg.). Julio Gonzalez. Turin : 1967.

MARKOVIKOVA, Blanka. Pirandello fascista!? In: Pirandello e la Politica. Atti del 38 Convegno Internazionale. Agrigent : 1991. S.307-311.

MARTENSEN-LARSEN, Britta. Primitive Kunst als Inspirationsquelle der Brücke. In: Hafnia 7. 1980. S.91-118.

MARTIN, Kurt. Rede auf Karl Hofer. Karlsruhe : 1957.

MASQUE ET CARNAVAL DANS LA LITTERATURE EUROPEENE. Actes du colloque de Ljubljana, Université de Ljubljana, 9. bis 11. Juli 2000. Paris (u.a.) : 2000.

MÄRZ, Roland (Hg.). Heartfield montiert. 1930-1938. Leipzig : 1993.

MATTHIAS, Bettina. Masken des Lebens, Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk von Arthur Schnitzler. Würzburg : 1999.

MAURER, Ellen. Hannah Höch: jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945. Berlin : 1995.

MAURER, Ellen. Schlachtruf der Moderne. Primitivismus und Europäische Avantgarde. <http://www.mvblind.uni-linz.ac.at/AFRIKA/katalog/nodel12.htm>. Zugriff: Juni 2003.

MAURER, Ellen. Symbolische Gemälde von Hannah Höch zwischen Tradition und Avantgarde. In: Ausstellungskatalog Hannah Höch: Gotha 1889 – 1978 Berlin. Museen der Stadt Gotha, Ausstellungshalle auf Schloß Friedenstein, 7. August bis 7. November 1993. Gotha : 1993. S.153-180.

MAURER, Evan. Dada und Surrealismus. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984. S.547-607.

MAY, F. Three Major Symbols in Four Plays by Pirandello. In: Modern Drama 6,4. 1964. S.78-96.

MAX BECKMANN. New York (u.a.) : 1996.

MCCARTY, Cara (u.a.). Theater. In: Ausstellungskatalog Masks - Faces of Culture. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.178-249.

MCCARTY, Cara. Offense/Defense. In: Ausstellungskatalog Masks - Faces of Culture. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.250-301.

MCGREEVY, Linda F. Bitter Witness. Otto Dix and the Great War. New York (u.a.) : 2001.

MEAD, G. H. Mind, Self, and Society : from the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago (u.a.) : 1967.

MELCHINGER, Siegfried. Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München : 1974.

MELONI, Francesco. Gino Severini. Tutta l'opera grafica. Mailand : 1982.

MENNEMEIER, Franz Norbert. Das Moderne Drama des Auslands. Düsseldorf : 1961.

MENNEMEIER, Franz Norbert. Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd.1: 1910-1933. 2. Auflage. München : 1979.

MENNEMEIER, Franz Norbert (Hg.). Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Tübingen : 1994.

MENNEMEIER, Franz Norbert. Das moderne Drama des Auslands. 4. verbesserte und erweiterte Auflage. Berlin : 2003.

MERKERT, Jörn. Circusclowns. In: Ausstellungskatalog Zirkus. Hg. Jörn Merkert. 28. Berliner Festwochen 1978. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 9. September bis 5. November 1978. Frankfurt/Main : 1978. S.96-117.

METKEN, Günter (a). Ensor in seiner Zeit. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.13-24.

METKEN, Sigrid (b). Masken und Dämonen. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.97-107.

MEYER, Franz Sales (Hg.). Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik. 12. Auflage. München : 1983.

MEZGER, Werner. Fasnacht, Fasching und Karneval als soziales Rollenexperiment. In: Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung. Tübingen : 1980. S.203-226.

MEZGER, Werner. Fastnacht – vitaler Brauch oder Pflegefall. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.27-34.

MEZGER, Werner. Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz : 1991.

MEZGER, Werner. Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage. In: Schäfer, Alfred und Michael Wimmer (Hg.). Masken und Maskierungen. Opladen : 2000. S.109-134.

MILLETT, Kate. Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft. 2. Auflage. München : 1971.

MOELLER, Magdalena, M. Picasso. Druckgraphik, illustrierte Bücher, Zeichnungen, Collagen und Gemälde Sprengel Museum Hannover. Frankfurt/Main : 1986.

MONAHAN, Laurie J. Claude Cahuns radikale Transformationen. In: Texte zur Kunst 11. 3. Jahrgang. (1993). S.101-109.

MONAHAN, Laurie J. Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womenliness. In: Ausstellungskatalog Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art, in, of, and from the Feminine. Kanaal Art Foundation, 16. April 1994 bis 28. Mai 1995. ICA, 30. Januar bis 12. Mai 1996. Boston (u.a.) : 1996. S.125-133.

MOORE, John. Halloween in den vereinigten Staaten. In: Scheinost, Marina. (Hg.). Haube, Hausfrau, Halloween. Hildenburghausen : 1996. S.85-91.

MOR, Antonio. Ghelderode et le theme du grotesque tragique dans la litterature belge. In: Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain. Brüssel : 1980. S.171-175.

MORATH, Inge. The Saul Steinberg Masquerade. New York : 2000.

MOSELE, Franz. Die kubistische Bildsprache von Georges Braque, Pablo Picasso und Juan Gris unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Farbe. Zürich : 1973.

MOSER, Dietz-Rüdiger. Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „verkehrten Welt“. Graz (u.a.) : 1986.

MOSER, Hans. Die Geschichte der Fastnacht im Spiegel von Archivforschungen. Zur Bearbeitung bayrischer Quellen. In: Fastnacht. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtsforschung. Tübingen : 1964. S.15-41.

MUGNAINI, Fabio. Hallowitaly: Vom Kult der Toten zur Karnevalisierung des Todes. In: Zeitschrift für Volkskunde. Jahrgang 97. (2001). S.216-227.

MULVEY, Laura. Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gisind (Hg.). Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt/Main : 1980. S.30-45.

MUNAFÒ, Gaetano. Conoscere Pirandello. Florenz : 1981.

MÜNZ, Rudolf. Das Harlekin-Prinzip. In: Münz, Rudolf. Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hg. Gisbert Amm. Berlin : 1998. S.60-65.

- MÜNZ**, Rudolf. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Hg. Gisbert Amm. Berlin : 1998.
- N'GUESSAN**, Bechié Paul. *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*. Frankfurt/Main (u.a.) : 2002.
- NABAKOWSKI**, Gislind. *Frauen in der Kunst*. In: Nabakowski, Gislind (Hg.). *Frauen in der Kunst*. Bd.1. Frankfurt/Main : 1980. S.211-223.
- NADELMAN**, Cynthia. *Broken Premises: Primitivism at MoMA*. In: *Art News* 85. Februar 1985. S.88-91.
- NARR**, Dieter. *Geistliche Äußerungen zur Fastnacht besonders aus dem 18. Jahrhundert*. In: *Masken zwischen Spiel und Ernst. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtforschung*. Tübingen : 1967. S.15-33.
- NELSON**, Benjamin. *The Balcony and Parisian Extentionalism*. In: *Tulane Drama Review* 7. 1962-1963. S.60-92.
- NEUGEBAUER**, Rosamunde. *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen „Gott mit uns“, „Ecce homo“ und „Hintergrund“*. Berlin : 1993.
- NICOLL**, Allardyce. *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*. London : 1963.
- NICOLL**, Allardyce. *The Development of the Theatre*. London : 1966.
- NOLLER**, Joachim. *La favola del figlio cambiato. Pirandello und G.F. Malipiero. Quaderni 41*. Hg. Centro tedesco di Studi Venezia. Venedig (u.a.) : 1991. S.3-27.
- NOLLER**, Joachim. *“Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben?” Zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts*. Hamburg : 1997.
- NUNLEY**, John W. *Festivals of Renewal*. In: *Ausstellungskatalog Masks - Faces of Culture*. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.84-143.
- NUNLEY**, John W. *Prehistory and Origins*. In: *Ausstellungskatalog Masks - Faces of Culture*. The Saint Louis Art Museum, 9. Oktober 1999 bis 2. Januar 2000. The Field Museum Chicago, 19. Februar bis 14. Mai 2000. Museum of Fine Arts Houston, 25. Juni bis 1. Oktober 2000. New York : 1999. S.21-39.
- O'KEEFE BAZZONI**, Jana. *The Carnival Motif in Pirandello's Drama*. In: *Modern Drama* 20,1. März. 1987. S.415-424.
- OBICI**, Margeritha (Hg.). *Maschere e travestimenti nella tradizione del Carnevale di Venezia*. Venedig : 1981.

- OBIGENIN**, B. L. Mask in the Light of Semiotics – A Functional Approach. In: *Semiotica* 13. 1975. S.1-9.
- OLIVER**, Roger W. *Dreams of Passion : the Theater of Luigi Pirandello*. New York (u.a.) : 1979.
- OLSCHANSKI**, Reinhard. *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*. Göttingen : 2001.
- ORLOFF**, Alexander. *Karneval, Mythos und Kult*. 2. Auflage. Wörgel/Österreich : 1984.
- ORTEGA Y GASSET**, José. Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. In: Ortega y Gasset, José. *Gesammelte Werke*. Bd.2. Stuttgart : 1978. S.229-264.
- ORTOLANI**, Benito. Das japanische Theater. In: Kindermann, Heinz (Hg.). *Einführung in das ostasiatische Theater*. Wien (u.a.) : 1985. S.317-421.
- OSSWALD**, Anja. „Sexy Lies in Videotapes”. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin : 2003.
- OTTO**, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*. 5. Auflage. Frankfurt/Main : 1989.
- PAGLIA**, Camille. Pablo Picasso, Girl before a Mirror. In: *Art News* 95. Januar 1996. S.93-94.
- PALAU I FABRE**, Josep. *Picasso. The Early Years 1881-1907*. Barcelona : 1985.
- PANNENBERG**, Wohlfhart. Person und Subjekt. In: Marquard, Odo (Hg.). *Identität*. München : 1979. S.407-422.
- PAOLUCCI**, Anne. Comedy and Paradox in Pirandello's Plays. In: *Modern Drama* 20,4. Dezember 1977. S.321-339.
- PARSELL**, David. B. *Michel de Ghelderode*. New York : 1993.
- PAUDRAT**, Jean Louis. Negative Rezeption traditioneller afrikanischer Kunst. In: *Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika*. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.433-435.
- PAUDRAT**, Jean Louis. Die Ankunft primitiver Kunst im Westen. In: *Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne*. Hg. William S. Rubin. München : 1985. S.134-185.
- PAULSEN**, Wolfgang. *Deutsche Literatur des Expressionismus*. Hg. Hans-Gert Roloff. 2. überarbeitete Auflage. Berlin (u.a.) : 1983.
- PEMSEL**, Klaus. *Karl Valentin im Umfeld der Münchner Volksbühnen und Varietés*. München : 1981.

- PÈREZ CAVANA**, Maria Luisa. Der Konflikt zwischen dem Begriff des Individuums und der Geschlechtertheorie bei Georg Simmel und José Ortega y Gasset. Pfaffenweiler : 1991.
- PERLMANN**, Michaela L. Arthur Schnitzler. Stuttgart : 1987.
- PERNET**, Henry. Ritual Masks: Deceptions and Revelations. South Carolina/Columbia : 1992.
- PERRAUD**, Robert. Il gioco dei colori nelle didascalie teatrali di Pirandello. In: Rivista di Studi Pirandelliani. März 1984. Agrigent : 1984. S.9-33.
- PERRY**, Gillian. Primitivism and the „Modern“. In: Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century. New Haven (u.a.) : 1993. S.3-83.
- PHILIPP**, Claudia Gabriele. Out of Focus: Von Julia Margaret Cameron zum Piktorialismus. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts im deutschen Museum München. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.14-19.
- PIERRE**, José. DuMont's kleines Lexikon der Pop-Art. Köln : 1978.
- PIZZI**, Paola (Hg.). Rito e mito della maschera. L'opera dei Sartori. Florenz : 1984.
- PILLEMENT**, Claude. Pierre Hodé. Paris : 1985.
- PLESSNER**, Helmuth. Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie. Frankfurt/Main : 1974.
- PLESSNER**, Helmuth. Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924). In: Plessner, Helmuth. Gesammelte Schriften V. Frankfurt/Main : 1981. S.11-133.
- PLESSNER**, Helmuth. Soziale Rolle und menschliche Natur. In: Gesammelte Schriften, Bd.10 (Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie). Frankfurt/Main : 1985. S.230ff.
- POESCHKE**, Joachim. Max Beckmann in Selbstbildnissen. Esslingen am Neckar : 1984.
- POLGAR**, Alfred. Henry IV. In: Der Dramatiker Pirandello. 22 Beiträge. Hg. Franz Norbert Mennemeier. Köln: 1965. S.250-251.
- POLLOCK**, Griselda. Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art. London (u.a.) : 1988.
- POMMER**, Christoph. Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d'Arte di Roma. München : 1973.
- PROFESSION OBSESSION : ARCHIV DANIEL SPOERRI**. Graphische Sammlung, Schweizerische Landesbibliothek. Baden : 1997.

- PRONKO**, Leonard Cabell. *Avant-garde: The Experimental Theater in France*. Berkeley (u.a.) : 1962.
- PULLINI**, Giorgio. *Pirandello e il teatro del Novecento*. Modena : 1990.
- PURIN**, Bernhard. *Fastnachtsrequisit Gasmasken*. In: *Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht*. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.171-180.
- RABENALT**, Arthur Maria. *Mimus ohne Maske. Über die Schauspielkunst im Film*. Düsseldorf : 1945.
- RADICE**, Paul. *Ups and Downs of Pirandello's Theatre in Italy*. In: *ITI World Theatre* 16,3. 1967. S.239-248.
- RAUHUT**, Franz. *Der junge Pirandello*. München : 1964.
- RAY**, Man. *Man Ray*. Köln : 1997.
- RAY**, Man. *Man Ray. Photographien Paris 1920-1934*. Neuauflage. München: 1980.
- RECK**, Rima D. *Appearance and Reality in Genet's Le Balcon*. In: *Yale French Studies* 29. Frühling/Sommer 1962. S.20-25.
- REFF**, Theodore. *The Meaning of Manet's Olympia*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 106,1. 1964. S.111-122.
- REINER**, Otto. "Die Lebende Maske" von Pirandello. Uraufführung im Hamburger Thalia-Theater. *Frankfurter Zeitung* 6.5.1925.
- RHODES**, Colin. *Primitivism and Modern Art*. London : 1994.
- RICHARDS**, Kenneth and Laura. *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*. 1. Auflage. Oxford : 1990.
- RICHARDSON**, John. *Picasso – Leben und Werk. 1907-1917*. Bd.2. München : 1997.
- RIGBY**, Ida Katherine. *Karl Hofer*. New York (u.a.) : 1976.
- RIVIERE**, Joan. *Womanliness as a Masquerade*. In: *Burgin, Victor (Hg.). Formations of Fantasy*. London (u.a.) : 1989. S.35-44.
- ROOD**, Arnold (Hg.). *Gordon Craig on Movement and Dance*. New York : 1977.
- ROSATI**, Manuela und Andreas Wittel. *Zorro und der Arzt vom ZDF*. In: *Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht*. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.109-124.
- ROSENBERG**, Marvin. *Pirandello's Mirror*. In: *Modern Drama* 6,1. 1963. S.331-345.

- ROSENBLUM**, Robert. Cubism and Twentieth-Century Art. London : 1960.
- ROSENBLUM**, Robert. The Demoiselles d'Avignon Revisited. In: Art News 72,5. April 1973. S.45-50.
- ROSENTHAL**, Mark. The Nietzschean Character of Picasso's Early Development. In: Arts Magazine 55. Oktober 1980. S.87-91.
- RÖSSNER**, Michael (Hg.). Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne. Wilhelmsfeld : 1997.
- ROUSIER**, Claire. Oskar Schlemmer: l'homme et la figure d'art. Pantin : 2001.
- ROWELL**, Margit. Julio Gonzales. A Retrospective. New York : 1983.
- ROWELL**, Margit. Julio Gonzalez: The Birth of Modern Iron Sculpture. In: Ausstellungskatalog El ultraísmo y las artes plásticas. Hg. Manuel Granell. IVAM centre Julio Gonzalez, 27. Juni bis 8. September 1996. Valencia : 1996.
- RUBIN**, William S. (Hg.). Pablo Picasso: A Retrospective. Art. New York : 1980.
- RUBIN**, William S. From Narrative to Iconic in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Demoiselles d'Avignon. In: The Art Bulletin 65,4. Dezember 1983. S.615-649.
- RUBIN**, William S. (a). Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984. S.9-82.
- RUBIN**, William S. (b). Picasso. In: Ausstellungskatalog Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Affinität zwischen Stammeskunst und Moderne. Hg. William S. Rubin. München : 1984. S.249-252.
- RUBIN**, William S. The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon. In: William S. Rubin, Hélène Seckel und Judith Cousins. Les Demoiselles d'Avignon. Hg. John Elderfield. New York : 1994. S.13-144.
- RUDLIN**, John. Commedia dell'Arte. An Actor's Handbook. London (u.a.) : 1994.
- RUSSO**, Luigi. Pirandello e la psicoanalisi. In: Pirandello e la cultura del suo tempo. Hg. Stefano Milioto. Mailand : 1984. S.31-54.
- SALERNO**, Luigi. Still-life Painting in Italy. 1560-1805. La natura morta italiana. Rom : 1984.
- SALMON**, André. Histoire anecdotique du cubisme. In: La Jeune Peinture française. Paris : 1912. S.212-219.
- SAND**, Maurice. Masques et Buffons. Comédie Italienne, I. Paris : 1860.

- SAPRIKINA**, Elena. Les Traditions Nationales dans le théâtre de Ghelderode et de Pirandello. In: Beyen, Roland (Hg.). Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : actes du congrès international de Genes, 22. November bis 25. November 1978. Brüssel : 1980. S.93-101.
- SARTORI**, Donato (Hg.). Arte della maschera nella Commedia dell'Arte. Florenz : 1983.
- SARTORI**, Donato und Bruno Lanata. Maschera e maschere. Storia, morfologia, tecnica. Florenz : 1984.
- SARTORI**, Donato (Hg.). Maschere e mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro. Padua : 1996.
- SAUERLÄNDER**, Willibald. Cathedrals and Sculpture. Bd.2. London : 2000.
- SAUTER**, Willmar. Die optimistische Revolte der sechziger Jahre. Eine Etappe der Avantgarde. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.). Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen (u.a.) : 1998. S.196-234.
- SAVAGE**, E.B. Masks and Mummeries in Enrico IV and Caligula. In: Modern Drama 6,4. 1964. S.397-401.
- SAVONA**, Jeanette L. Jean Genet. London : 1983.
- SCHABERT**, Tilo (Hg.). Die Sprache der Masken. Würzburg : 2002.
- SCHAEDLER**, Karl-Ferdinand. Masken der Welt. Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden. München : 1999.
- SCHAFFNER**, Ingrid. Circling Oblivion. Bruce Nauman through Samuel Beckett. In: Ausstellungskatalog Bruce Nauman: 1985 – 1996, Drawings, Prints and Related Works. The Aldrich Museum of Contemporary Art, 4. Mai bis 31. August 1997. The Cleveland Center for Contemporary Art, 27. Februar bis 19. April 1998. Ridgefield : 1997. S.15-31.
- SCHAIBLE**, Gunter und Simone Wörner. Verkehrte Welt im Wiegeschritt. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.43-56.
- SCHECHNER**, Richard. Genet's The Balcony: A 1981 Perspective on a 1979/80 Production. In: Modern Drama 25,1. März 1982. S.82-104.
- SCHEPER**, Dirk. Oskar Schlemmer, das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin : 1988.
- SCHEUGL**, Hans und Ernst Schmidt. Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Bd.1. 1. Auflage. Frankfurt/Main : 1974.
- SCHIEB**, Roswitha. Das teilbare Individuum: Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart : 1997.

SCHILLING, Heinz. Komet Halloween. In: Zeitschrift für Volkskunde. Jahrgang 97. (2001). S.273-280.

SCHILLING, Jürgen. Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Luzern (u.a.) : 1978.

SCHINGS, Dietmar. Über die Bedeutung der Rolle als Medium der Entpersonalisierung im Theater des XX. Jahrhunderts. Strindberg-Pirandello-Brecht-Ionesco. München : 1969.

SCHLICHT, Christiane. Die „lustige Person“. Gestalten und Wandlungen des Spaßmachers in Theater, Musik und Zirkus. In: Ausstellungskatalog Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus. 23. Februar bis 27. April 1997. Bonn : 1997. S.92-111.

SCHLUETER, June. Metafictional Characters in Modern Drama. New York : 1979.

SCHLÜNDER, Susanne. Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der „Caprichos“. Tübingen : 2002.

SCHMALENBACH, Werner. Grundsätzliches zur primitiven Kunst der Naturvölker. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.428-432.

SCHMALENBACH, Werner. Kraft und Maß – Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Müller, Genf, im Haus der Kunst München. Hg. Peter Stepan. Haus der Kunst München, 14. Februar bis 27. April 1997. Fondation Bismarck Paris, 1998. 1. Auflage. München (u.a.) : 1997. S.9-27.

SCHMELING, Manfred. Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik. Rheinfelden (u.a.) : 1977.

SCHMID, Hans. Masken und Ängste. In: Ausstellungskatalog Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fastnacht. Hg. Gottfried Korff. Haspelturm im Schloss Tübingen, 26. Januar bis 5. März 1989. Tübingen : 1989. S.159-170.

SCHMIDT, Katharina. A Different World. In: Ausstellungskatalog Rebecca Horn: The Inferno-Paradiso Switch. Guggenheim Museum SoHo, 25. Juni bis 1. Oktober 1993. New York : 1994. S.69-77.

SCHMIED, Wieland. Zweihundert Jahre phantastische Malerei. Bd.1. Von Piranesi bis de Chirico. Berlin : 1973.

SCHMITT, Evmarie. Abstrakte Dada-Kunst. Versuch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde. Münster (u.a.) : 1992.

SCHNECKENBURGER, Manfred (a). Bemerkungen zur Brücke und zur primitiven Kunst. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.456-460.

SCHNECKENBURGER, Manfred (b). Exotik-Stilleben und Noldes Zitate-Bilder. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.463-468.

SCHNECKENBURGER, Manfred (c). Masken der Stammeskunst, Masken der Moderne. In: Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika. Hg. Siegfried Wichmann. Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972. München : 1972. S.495-510.

SCHNEEDE, Uwe M. Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.7-10.

SCHNITZER, Claudia. Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit. Tübingen : 1999.

SCHOONBAERT, Lydia. James Ensor. In: Ausstellungskatalog James Ensor - Belgien um 1900. Hg. Lydia Schoonbaert. Kunsthalle der Hypokulturstiftung, München. 31. März bis 21. Mai 1989. München : 1989. S.11-19.

SCHUBERT, Dietrich. Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg : 1980.

SCHUBERT, Dietrich (Hg.). Otto Dix. Der Krieg. 50 Radierungen von 1924. Marburg : 2002.

SCHULTE, Michael (Hg.). Karl Valentins Filme. 2. Auflage. Neuausgabe 1989. München (u.a.) : 1989.

SCHULZE VELLINGHAUSEN, Albert. Wissen wer wir sind. Pirandellos Heinrich IV. in Bochum. In: Der Dramatiker Pirandello. 22 Beiträge. Hg. Franz Norbert Mennemeier. Köln: 1965. S.252-255.

SCHWEDT, Herbert, Elke Schwedt und Martin Blümcke. Masken und Maskenschnitzer der schwäbisch-alemannischen Fasnacht. Stuttgart : 1984.

SCOTT-CHANDLER, Mary Patricia. The Dance of Death in the Works of Strindberg, Ensor, and Mann: A Study in the Grotesque. Ann Arbor, Mich. : 1984.

SEDLMAYR, Hans. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg : 1955.

SEDLMAYR, Hans. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 11. Auflage. Salzburg (u.a.) : 1998.

SEEGERES, Armgard. Komik bei Karl Valentin: die sozialen Mißverhältnisse des Kleinbürgers. Köln : 1983.

SELLING, Gunter. Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam : 1975.

- SEMBACH**, Klaus-Jürgen (Hg.). Greta Garbo. Porträts 1920-1951. München : 1985.
- SHETSOVA**, Maria. The Consumption of Empty Signs: Jean Genet's The Balcony. In: Modern Drama 30,1. März 1987. S.35-45.
- SIMHANDL**, Peter. Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin : 1993.
- SIMHANDL**, Peter (a). Theatergeschichte in einem Band. 2. überarbeitete Auflage. Berlin : 2001.
- SIMHANDL**, Peter (b). Expressionistisches Theater. In: Brauneck, Manfred (Hg.). Theaterlexikon 1. Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg : 2001. S.361-363.
- SIMON**, Joan. Sound Problems: Beckett, Nauman. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.16-37.
- SINICROPI**, Giovanni. The Metaphysical Dimension and Pirandello's Theatre. In: Modern Drama 20,4. Dezember 1977. S.353-380.
- SINISI**, Silvana (a). Il linguaggio della maschera nel teatro di Pirandello. In: Sinisi, Silvana. Cambi di Scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento. Rom : 1995. S.71-95.
- SINISI**, Silvana (b). La costumistica teatrale nell'epoca di Pirandello. In: Sinisi, Silvana. Cambi di Scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento. Rom : 1995. S.49-63.
- SOLOMON**, Janis Little. Die Kriegsdramen Reinhard Goerings. Bern : 1985.
- SORELL**, Walter. The Other Face. The Mask in the Arts. Indianapolis (u.a.) : 1973.
- SPECKENS**, Rose-Marie. Trilingüismo y plegaria en el teatro de Ghelderode. In: El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.487-494.
- SPIES**, Werner. Der Betrachter macht das Bild. Die Wirklichkeit der Dinge und die Phantome der Kunst: Cervantes und alle anderen von Duchamp bis Beckett. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.138-147.
- SPIES**, Werner. Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus 2 Jahrzehnten. München : 1988.
- SPIES**, Werner. Picasso. Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle. Stuttgart : 1986.
- STEINBERG**, Leo. Other Criteria: Confrontations with Twentieth – Century Art. New York : 1972.
- STEINBERG**, Leo. The Philosophical Brothel. Teil 1 in: Art News 5. September 1972. S.22-29. Teil 2 in: Art News 6. Oktober 1972. S.38-47.

STEINEN, Wolfram von den. Canossa. Heinrich IV. und die Kirche. Bd.5. München : 1957.

STELLA, Vittorio. Pirandello e la filosofia Italiana. In: Pirandello e la cultura del suo tempo. Mailand : 1984. S.5-28.

STEWART, James Christen (Hg.). The Mask of Venice. Masking, Theater & Identity in the Art of Tiepolo & His Time. Seattle : 1994.

STEWART, Jeffrey C. Paul Robeson and the Problem of Modernism. In: Ausstellungskatalog Rhapsodies in Black. Art of the Harlem Renaissance. Hg. Joanna Skipwith. Hayward Gallery London, 19. Juni bis 17. August 1997. Corcoran Gallery of Art Washington DC, 11. April bis 22. Juni 1998. London : 1997. S.92-100.

STILLEBEN. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln (u.a.) : 1999.

STOREY, Robert F. Pierrot. A Critical History of a Mask. Princeton (u.a.) : 1978.

STRAUSS, Amseln. Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität. Frankfurt/Main : 1974.

STROHLER, Peter. Feminin, Maskulin, Androgyn. Geschlechter-Maskeraden bei Cindy Sherman. http://www.roentgenradar.ch_trans_cindy_sherman.html. Zugriff: März 2005.

SWEENY, James Johnson. Picasso and Iberian Sculpture. In: The Art Bulletin 23,1. März 1941. S.191-198.

SZONDI, Peter. Die Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. Frankfurt/Main : 1956.

TANNENBAUM, Barbara. Fiction as a Higher Truth. In: Ausstellungskatalog Ralph Eugene Meatyard. An American Visionary. Hg. Barbara Tannenbaum. Akron Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, 6. September bis 10. November 1991. New York : 1991. S.13-53.

TANNENBAUM, Libby. James Ensor : Prophet of Modern Fantastic Art. In: Magazine of Art 36. Mai 1943. S.244-249.

TANNENBAUM, Libby. James Ensor. New York : 1966.

TESSARI, Roberto. La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "Arte giocosa" della civiltà barocca. Florenz : 1969.

THE SENSE OF PLEASURE. A Collection of Still-life Paintings. Mailand : 2002.

THE THEATRE OF THE BAUHAUS. Hg. Walter Gropius. London : 1998.

THIEM, Willy H. Seltener Pirandello in Düsseldorf. Gustaf Gründgens spielt den einsamen Wahn des "Königs". In: Abendpost Frankfurt. 22.04.1952.

THODY, Philip. Jean Genet: A study of His Novels and Plays. London : 1968.

- TODT**, Herwig. Einige Gedanken zu Belgien und seiner Malerei im 19. Jahrhundert. In: Ausstellungskatalog James Ensor - Belgien um 1900. Hg. Lydia Schoonbaert. Kunsthalle der Hypokulturstiftung München, 31. März bis 21. Mai 1989. München : 1989. S.41-46.
- TORGOVNICK**, Marianna (Hg.). Gone Primitive. Savage Intellectuals, modern Lives. Chiacago (u.a.) : 1990.
- TOSCANI**, Ignazio. Die venezianische Gesellschaftsmaske. Ein Versuch zur Deutung ihrer Ausformung, ihrer Entstehungsgründe und ihrer Funktion. Saarbrücken : 1972.
- TRICOT**, Xavier (Hg.). James Ensor. Catalogue Raisonné of the Paintings. Bd.1: 1875-1902 und Bd.2: 1902-1941. Brüssel : 1992.
- TRUSSLER**, Simon. John Arden. New York : 1973.
- TULZER**, Friedrich. Karl Valentin und die Konstituenten seiner Komik. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 185. Stuttgart : 1987.
- TURNER**, Victor. Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt/Main (u.a.) : 1989.
- TURNER**, Victor. Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Neue Auflage. Frankfurt/Main : 2000.
- UBL**, Ralph. Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern. Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde. In: Böhringer, Hannes (Hg.). Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. München : 2002. S.119-140.
- ULRICH**, Leo. Pirandello – Kunsttheorie und Maskensymbol. In: DVJS 11. 1933. S.94-129.
- UNFER LUKOSCHEK**, Rita. Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung. Frankfurt/Mai : 1991.
- URBAN**, Martin. Emil Nolde, Masken und Figuren. In: Ausstellungskatalog Emil Nolde. Masken und Figuren. Kunsthalle Bielefeld Richard Kaselowsky-Haus. 7. Januar bis 14. Februar 1971. Bielefeld : 1971. S.5-6.
- URBAN**, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. 1895-1914. Bd.1. München : 1987.
- URBAN**, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. 1915-1951. Bd.2. München : 1990.
- VALÉN**, Antón und Roberto Noguera. Michel de Ghelderode: Lo divino y lo humano. In: El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal. 1. Auflage. Murcia : 2000. S.505-512.
- VALENCY**, Maurice. On Henry IV. In: A Companion to Pirandello Studies. Hg. John Louis DiGaetani. New York : 1991. S.223-229.
- VALENTINO**, Paolo. Picasso e il teatro: lo scandalo è in scena. In: Corriere della Sera. 23. Oktober 2006. S.21.

VANBESELAERE, Walther. Das Werk Ensors. In: Ausstellungskatalog Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 4. März bis 7. Mai 1972. Stuttgart : 1972. S.27-34.

VATSELLA, Katerina. Edition MAT : die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Bremen : 1998.

VELLINGHAUSEN-SCHULZE, Albert. In der äußersten Grenzmark. Pirandellos Heinrich IV. In: Der Mittag. 22.04.1952.

VERHAEREN, Emile. James Ensor. Brüssel : 1980.

VICTOR, Marion. Die Theaterpoetik Jean Genets in den drei Stücken Les Bonnes, Le Balcon und Les Nègres. Stuttgart : 1986.

VIETTA, Silvio und Hans-Georg Kemper. Expressionismus. München : 1975.

VIOLAND-HOBI, Heide E. Daniel Spoerri. Biographie und Werk. München : 1998.

VIRDIA, Ferdinando. Invito alla letteratura di Luigi Pirandello. 10. Auflage. Mailand : 1993.

VITEBSKY, Piers. Schamanismus. Reisen der Seele. Magische Kräfte. Ekstase und Heilung. München : 1998.

VIVIANI, Annalisa. Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München : 1970.

VOCK, Markus. Kunstzitate in der Werbung – zwischen Kult und Karneval. Zürich : 2002.

VOIGT, Joachim. Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Göttingen : 1954.

VOWINCKEL, Andreas. Freiheit und Okkupation – Holländische Kunst vor und während der Kriegszeit. In: Ausstellungskatalog Van Gogh bis Cobra. Holländische Malerei 1880 bis 1950. Hg. Geurt Imanse. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 23. November 1980 bis 18. Januar 1981. Stuttgart : 1980. S.212-224.

WAGNER, Renate. Arthur Schnitzler. Eine Biografie. Wien (u.a.) : 1981.

WAGNER, Sigfried. Der Kampf des Fastens gegen die Fastnacht. Zur Geschichte der Mäßigung. München : 1986.

WAITH, Eugene M. Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking. In: O'Neill. A Collection of Critical Essays. Hg. John Gassner. New York : 1964. S.29-41.

WALDBERG, Patrick. Félix Labisse. Brüssel : 1970.

WALTER, Christine. Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar : 2002.

WALTHER, Ingo F. (Hg.). Pablo Picasso. 1881-1973. Köln : 1997.

WALTHER, Ingo F. (Hg.). Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil 1. Köln (u.a.) : 2000.

WALZEL, Oskar. Dresdener Brief. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung Berlin. Abendausgabe vom 25.02.1918. S.2-3.

WAPPLER, Frederike. Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewußtsein des Theaters. In: Ausstellungskatalog Samuel Beckett / Bruce Nauman. Hg. Kunsthalle Wien, Michael Glasmeier (u.a.). Kunsthalle Wien, 4. Februar bis 30. April 2000. Wien : 2000. S.48-57.

WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso. 1881-1973. Hg. Ingo E. Walther. Bd.1, Werke 1890-1936. Köln : 1995. S.81-245.

WARREN, George C. Lazarus Laughed. In: Eugene O'Neill and His Plays. A Survey on His Life and Works. Hg. Oscar Cargill. London : 1961. S.178-180.

WAUSCHKUHN, Doris. Literarischer Dialekt und seine Funktion zur Begründung einer dramatischen Tradition im Werk von John Millington Synge und Eugene O'Neill. Trier : 1993.

WAYNE, Andersen. Picasso's Brothel. Les Demoiselles d'Avignon. New York : 2002.

WEBB, Richard C. und Suzanne A. Webb. Jean Genet and His Critics. An Annotated Bibliography 1943 – 1980. New York : 1982.

WEBER, Andreas Paul. Kunst und Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Hg. Werner Schartel. Überarbeitete Neuauflage. Berlin : 1981.

WEIBEL, Peter. Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w. In: Ausstellungskatalog Claude Cahun. Bilder. Hg. Heike Ander. Kunstverein München, 16. Juli bis 28. September 1997. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 4. Oktober bis 3. Dezember 1997. Fotografische Sammlung Museum Volkwang Essen, 18. Januar bis 8. März 1998. München : 1997. S.XXXI-S.XLIII.

WEICHMANN, Birgit. Fliegende Türken, geköpfte Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals. In: Matheus, Michael (Hg.). Fastnacht / Karneval im europäischen Vergleich. Stuttgart : 1999.

WEIHE, Richard. Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München : 2004.

WEISS, Auréliu. The Theatrical World of Michel de Ghelderode. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.51-61.

WEISSBERG, Liliane (Hg.). Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main : 1994.

- WELLWARTH**, George. Ghelderode's Theatre of the Grotesque. In: Tulane Drama Review 8. Herbst 1963. S.11-23.
- WENT-DAOUST**, Yvette Yvonne Marie. Le symbolisme des objets et l'espace mythique dans le théâtre de Jean Genet. Oegstgeest : 1980.
- WENZEL**, Horst (Hg.). Typus und Individualität im Mittelalter. München : 1983.
- WERKE DER BRÜCKE-KÜNSTLER**. Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd.1. Hg. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst München. München : 1997.
- WESSELY**, J. E. Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig : 1876.
- WEST**, Paul. James Ensor. Paris : 1991.
- WIKE**, Jonathan (Hg.). John Arden and Margaretta D'Arcy. A Casebook. New York (u.a.) : 1995.
- WILDHABER**, Robert. Gesichtsmasken. Bemerkungen zur Typologie und Verbreitung im europäischen Raum. In: Masken zwischen Spiel und Ernst. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtsforschung. Tübingen : 1967. S.283-292.
- WILLEMS**, Hubert. Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmanns: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen. Frankfurt/Main : 1997.
- WILKINSON**, G. Alan. Paris and London. Modigliani, Lipchitz, Epstein and Gaudier-Brzeska. In: Ausstellungskatalog Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and The Modern. Hg. William S. Rubin. Bd.2. New York: 1984. S.417-450.
- WINKLBAUER**, Andrea. Das androgyne Gesicht. In: Parnass Sonderheft 13. Kopf oder Maske – Das andere Gesicht. 1997. S.28-30.
- WINKLER**, Christine. Die Maske des Bösen. Groteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. München : 1986.
- WINTER**, Scarlett Christiane. Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet. München : 1995.
- WIRTZ**, Otto. Das poetologische Theater Jean Cocteaus. Hg. Romanisches Seminar der Universität Köln. Heft 41. Köln : 1972.
- WISWEDE**, Günter. Rollentheorie. 1. Auflage. Stuttgart (u.a.) : 1977.
- WITHERS**, Josephine. Julio González. Sculpture in Iron. New York : 1978.
- WITKIN**, Joel-Peter. Divine Revolt. In: Aperture 100. Frühling 1985. S.34-40.

WITKIN, Joel-Peter. Una rivolta contro l'oscurità. In: Ausstellungskatalog Witkin. Castello di Rivoli d'Arte Contemporanea, 5. Juni bis 17. September 1995. Mailand : 1995. S.49-63.

WITTMANN, Barbara. Die maskierte Maske. Zur Nacktheit des europäischen Gesichts und ihren Folgen für die Porträtkunst. In: Ausstellungskatalog Jedem seine Maske. Graphische Künstlerbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert. Hg. Richard Hüttel. Diözesanmuseum Trier, 25. Januar bis 25. Februar 2002. Schlossparkmuseum Bad Kreuznach, 15. September bis 17. November 2002. Trier : 2002. S.11-21.

WITZGALL, Susanne (a). Reduktion/Abstraction. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts im deutschen Museum München. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.68-69.

WITZGALL, Susanne (b). Unschärfe/Defiguration. In: Ausstellungskatalog Das zweite Gesicht. The Other Face. Metamorphosen des fotografischen Porträts im deutschen Museum München. Hg. Cornelia Kemp. Deutsches Museum v. Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München, 8. Mai bis 11. August 2002. München (u.a.) : 2002. S.44-47.

WORRINGER, Wilhelm. Formprobleme der Gotik. München : 1930.

WORRINGER, Wilhelm. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München : 1959, 1976.

WROBEL, Ignaz. Die Begründung. In: Ausstellungskatalog George Grosz. Illustrierte Bücher und Mappen. Ausstellung in der Universitätsbibliothek Bremen, April bis Mai 1978. Bremen : 1978. S.29ff.

WUNBERG, Gotthard (Hg.). Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Mitarbeit Johannes Braakenburg. Stuttgart : 1981.

WWW.ENCYCLOPEDIA.COM/HTML/G/GHELDERO.ASP. Zugriff: Dezember 2003.

YOUNG, Douglas. Theaterwerkstatt. Maskenbildnerei und Schminken. Wiesbaden (u.a.) : 1988.

ZAISER, Rainer. Themen und Techniken des Dramatikers Luigi Pirandello im französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahre. Ein Vergleich mit ausgewählten Stücken von Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Jean Genet und Samuel Beckett. Frankfurt/Main (u.a.) : 1988.

ZERVOS, Christian. Pablo Picasso. Œuvre de 1912 á 1917. Bd.2,1. Paris : 1942.

ZETTL, Walter. Luigi Chiarellis Spiel "Die Maske und das Gesicht". In : Maske und Kothurn. 1965. S.43-54.

ZIEGLER, Werner. Metaphern der Vergeblichkeit. Untersuchungen zum Dramatischen Werk. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bonn : 1981.

ZIMMERMANN, Bernhard. Die griechische Tragödie. Eine Einführung. München (u.a.) : 1986.

ZUFFI, Stefano (Hg.). La natura morta. La storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori. Mailand : 1999.

ZWEIFEL, Stefan. Wortmasken. Die gesammelten Schriften der Fotografin Claude Cahun. In: Neue Züricher Zeitung. 12. Juli 2003.