

LACHENDE ANGST

Thomas Macho

»Slaughter is the best medicine.«

Vorbemerkung: Gelächter der Hyänen

Der Komische lacht nicht. Der Clown, der über seine eigenen Witze lacht, hat schon versagt. Der Mensch ist das ernsthafte Tier, das zum Lachen verführt; es findet keinen Trost (wie der Weinende), sondern – im günstigen Moment – den Beifall der Ansteckung: Andere lachen mit ihm, unwillkürlich, überwältigt, bezwungen. Das Lachen opponiert der Empathie; das Komische bedarf einer »Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können«, wie Bergson betont. Doch braucht das Lachen einen sozialen Raum, eine Art von Echo: Es ist immer »das Lachen einer Gruppe«, das »mit einem Ausbruch beginnt und sich rollend fortsetzt wie der Donner im Gebirge«.¹ Und worüber wird gelacht? Gelingen oder Scheitern? Glück oder Unglück? Erfolg oder Missgeschick? Die Antwort fällt leicht; sie weiß vom Triumph der Schadenfreude. Auch Bergson fährt mit solchem Beispiel fort: »Ein Mann läuft auf der Straße, stolpert und fällt. Die Passanten lachen.«² Ähnliche Beispiele hat Kurt Vonnegut im dreißigsten Kapitel seines Romans *Timequake – Zeitbeben* (in der Übersetzung von Harry Rowohlt) – gesammelt: »Meine Schwester Allie im wirklichen Leben, welches für sie nur einundvierzig Jahre währte, Gott sei ihrer Seele gnädig, fand, daß Hinfallen so ziemlich das Komischste war, was Menschen machen konnten. [...] Einmal, als Allie vielleicht fünfzehn war und ich zehn, hörte sie, wie jemand bei uns zu Hause die Kellertreppe hinunterfiel: *Rumpeldi, rumms, rumms*. Sie dachte, das wäre ich, und stand also oben an der Treppe und hielt sich ihren dummen Bauch vor Lachen. Das muß so um 1932 gewesen sein, im dritten Jahr der Wirtschaftskrise. Ich war es aber gar nicht gewesen. Es war ein Typ von den Gaswerken, der gekommen war, um den Zähler abzulesen. Er kam völlig zerschunden die Kellertreppe heraufgetrampelt und war außer sich vor Wut.«³

Diese Wut ist nicht ungefährlich; unter bestimmten Umständen – etwa in der Öffentlichkeit – kann sie erneute Ausbrüche des Lachens provozieren. Denn das Gelächter ist nur selten freundlich; nicht umsonst hat Elias Canetti – in *Masse und Macht* – an eine Genealogie des Lachens erinnert, die weder mit saturnalischem Witz (wie in Michail Bachtins Untersuchungen zu Karneval und Lachkultur des Mittelalters⁴) noch mit aristotelisch fundierter Religionskritik (wie in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*)⁵ verwechselt werden darf. Zum Ende des Kapitels über *Die Eingeweide der Macht* bemerkt Canetti: »Gewiß enthält das Lachen in seinem Ursprung die Freude an einer Beute oder Speise, die einem als sicher erscheint. Ein Mensch, der fällt, erinnert an ein Tier, auf das man aus war und das man selber zu Fall gebracht hat. Jeder Sturz, der Lachen erregt, erinnert an die Hilflosigkeit des Gestürzten; man könnte es, wenn man wollte, als Beute behandeln. Man würde *nicht* lachen, wenn man

¹ Henri Bergson: *Das Lachen*. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Darmstadt: Sammlung Luchterhand 1988. S. 15.

² Ebenda. S. 17.

³ Kurt Vonnegut: *Zeitbeben*. Roman. Übersetzt von Harry Rowohlt. München/Wien: Carl Hanser 1998. S. 107 f.

⁴ Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 1990.

⁵ Vgl. Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Roman. Übersetzt von Burkhard Kroeber. München/Wien: Carl Hanser 1982.

in der Reihe der geschilderten Vorgänge weitergehen und sich's wirklich einverleiben würde. Man lacht, *anstatt* es zu essen. Die entgangene Speise ist es, die zum Lachen reizt; das plötzliche Gefühl der Überlegenheit [...] Es scheint, daß die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und fürs Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen. Unter Tieren gibt allein die Hyäne einen Laut von sich, der unserem Lachen wirklich nahekommt. Man kann ihn künstlich erzeugen, indem man einer gefangenen Hyäne etwas zum Fressen vorsetzt und dann rasch entzieht, bevor sie Zeit zum Zupacken hatte. Es ist nicht müßig, daran zu erinnern, daß ihre Nahrung in der Freiheit aus Aas besteht; man kann sich vorstellen, wie oft vieles, worauf sie Lust hatte, ihr von anderen unter den Augen weggeschnappt wird.«⁶ Es ist nicht müßig, daran zu erinnern, dass auch die Menschen – im Lauf einer vieltausendjährigen Geschichte – viel häufiger vom Aas lebten als vom ruhmreich erjagten Fleisch; es ist erst recht nicht müßig, daran zu erinnern, dass das Beutestück, das – im letzten Moment den Zähnen entrissen – zum Lachen reizt, nur mehr die verstümmelte und zerfetzte Gestalt eines getöteten Lebewesens repräsentiert.

»What doesn't kill you ... simply makes you *stranger*.«

1. Der lachende Mann

Fast vierzig Jahre nach der Publikation des erfolgreichen Romans *Notre Dame de Paris* (1831), zehn Jahre nach Darwins *On the origin of species*, noch im Exil auf der Kanalinsel Guernsey – verbannt aufgrund seines Protests gegen den Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, mit dem sich Napoleon III. zum Präsidenten auf Lebenszeit proklamiert hatte – veröffentlichte Victor Hugo den Roman *L'Homme qui rit* (1869): Der lachende Mensch, der lachende Mann. Die Geschichte des Lachenden beginnt wie eine Parabel. Sie erzählt von einem Mann im Bärenfell, der den Namen *Ursus* trägt; der Wolf, der ihn begleitet, heißt – Rekurs auf Thomas Hobbes – *Homo*. Danach werden die *Comprachicos* vorgestellt: »Die Comprachicos oder Comprapequenjos waren eine grauenhafte und merkwürdig umher-schweifende Gesellschaft, die im siebzehnten Jahrhundert berühmt, im achtzehnten vergessen war, und heute kennt sie niemand mehr. [...] Sie bilden einen Teil der menschlichen Grausamkeit alter Zeiten. Im Überblick über die Zusammenhänge in der Geschichte erscheinen die Comprachicos verwandt mit den Ungeheuerlichkeiten der Sklaverei. Joseph, der von seinen Brüdern verkauft wurde, ist ein Kapitel aus der Legende über sie. Im Strafrecht Spaniens und Englands haben sie ihre Spuren hinterlassen. Ab und zu findet man in dem dunklen Gewirr der englischen Gesetze die Spuren jenes fürchterlichen Faktums, wie man die Fährte eines Wilden im tiefen Walde entdeckt. Comprachicos ist ebenso wie Comprapequenjos ein zusammengesetztes Wort spanischer Herkunft und bedeutet ›Kinderverkäufer‹. Sie kauften und verkauften Kinder! Sie stahlen sie nicht etwa, nein, durchaus nicht. Der Kinderraub ist eine andere Industrie. Und was machten sie mit diesen Kindern? Ungeheuer [*monstres*]! Warum Ungeheuer [*pourquoi des monstres*]? Zum Vergnügen [*pour rire*]! Das Volk will lachen; die Könige auch. Der Straßenpöbel braucht seinen Hanswurst; aber auch das Königsschloß muß seinen Narren haben.«⁷

Die *Comprachicos* praktizierten eine Medizin des Monströsen, eine Kunst der Züchtung des Abweichenden. »Um aus einem Menschen ein ordentliches Spielzeug zu machen, muß er früh umgeknetet werden. Von klein auf muß man damit anfangen, wenn man einen Zwerg erhalten will. Man spielte

⁶ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Werke Band III. München/Wien: Carl Hanser 1993. S. 262 f.

⁷ Victor Hugo: *Der lachende Mann*. Erster Band. Übersetzt von L. Tronier Funder. Berlin/Kopenhagen/Malmö/Amsterdam: Gefion-Verlag 1928. S. 33.

mit Kindern; aber ein gerade gewachsenes Kind ist nicht sehr unterhaltend, ein buckliges ist schon lustiger. Aus dieser Erkenntnis entstand eine Kunst. [...] Man nahm einen gesunden Menschen und machte eine Mißgeburt daraus. Man nahm ein Gesicht und formte daraus eine Fratze. Man hemmte das Wachstum, man versteinerte die Gesichtszüge. Diese künstliche Herstellung von Merkwürdigkeiten hatte ihre Regeln; es wurde eine förmliche Wissenschaft daraus, eine Verkehrung der Orthopädie in ihr Gegenteil. Wo Gott geraden Blick gegeben hatte, wurde ein Schielen daraus. Wo Gott Vollkommenes geschaffen hatte, verwandelte man es in Unzureichendes. Wo Gott harmonische Schönheit verliehen, machte man eine Verzerrung daraus, und in den Augen der Kenner war dies erst die wirkliche Vollendung. Ebenso überarbeitete man die Tiere. [...] Die Natur gibt unsere Leinwand ab. Stets sucht der Mensch die Werke Gottes zu verbessern. Er überstreicht die Schöpfung, bald gut, bald schlecht.«⁸ Die *Comprachicos*, erläutert Hugo, produzierten Kastraten für das Serail und die Oper; sie produzierten Akrobaten und Schlangemenschen für den Zirkus – und sie verunstalteten die Erben und Rivalen der Herrschenden: in Verkehrung aller genealogischen Ordnungen. »Das war die Zeit, in welcher man die lästigen und widerspenstigen Familien verstümmelte, den Nachwuchs vernichtete und die Erben gewaltsam unterdrückte. Bisweilen brachte man einen Zweig solcher Familie zu Gunsten eines anderen um. Die Comprachicos besaßen die Kunst, zu verunstalten. Das empfahl sie der Staatsgunst. Verunstalten ist besser als töten. Wohl besaß man die eiserne Maske; aber das ist ein grobes Mittel. Man kann nicht ganz Europa mit eisernen Masken bevölkern, während nichts Augenfälliges darin liegt, wenn verunstaltete Narren in den Straßen umherlaufen. Des weiteren läßt eine eiserne Maske sich herunterreißen, eine Maske aus Fleisch nicht. Kann es etwas Geistreicherer geben, als dich für immer mit deinem eigenen Antlitz zu maskieren? Die Comprachicos überarbeiteten den Menschen wie die Chinesen einen Baum behandeln. Sie besaßen Geheimnisse, Kniffe, eine Kunst, die verloren gegangen ist. Eine gewisse bizarre Verkrüppelung ging aus ihren Händen hervor. Es war lächerlich und erschütternd zugleich. Sie bearbeiteten ein kleines Wesen mit soviel Geist, daß der eigene Vater es nicht wiedererkannt hätte.«⁹

Nach dieser doppelten Einführung wird das Ensemble der handelnden Personen rasch komplettiert. Ursus und Homo begegnen einem Jungen, der offenbar an der Küste ausgesetzt wurde, bevor er ein blindes Mädchen, das über der toten Mutter lag, vor dem Erfrieren rettete. Schon bald merkt Ursus, dass mit dem Knaben etwas nicht stimmt: Er lacht, auch wenn es nichts zu lachen gibt. »In der Nacht war das Innere der Hütte so wenig erhellt gewesen, daß Ursus das Gesicht des Knaben nicht hatte sehen können. Das helle Tageslicht zeigte es ihm. Er legte seine beiden Hände flach auf die beiden Schultern des Kindes und betrachtete sein Gesicht mit immer peinlicherer Aufmerksamkeit, während er schrie: ›Lache doch nicht!‹ ›Ich lache nicht‹, sagte das Kind. Ursus zitterte vom Kopf bis zu den Füßen. ›Du lachst, sage ich dir.‹ Dann schüttelte er das Kind mit derbem Griff, in dem sich Wut und Mitleid verrieten, und fragte heftig: ›Wer hat dir das getan?‹ ›Ich weiß nicht, was Ihr meint‹, antwortete das Kind. ›Seit wann hast du dein Lachen?‹ fragte Ursus weiter. ›So bin ich immer gewesen‹, sagte das Kind.«¹⁰ Der Knabe trägt eine eingefleischte Clowns- und Clownsmaske; die Technik ihrer Erzeugung wird in alten Lehrbüchern der Comprachicos beschrieben, die Ursus nachschlägt: »Wenn dein Mund bis zu den Ohren gespalten, dein Zahnfleisch entblößt und deine Nase zerquetscht ist, wirst du ein Scheusal sein und immer lachen [*masca eris, et ridebis semper*].«¹¹ Mit dieser »Maske aus Fleisch« wird Gwynplaine, so heißt der Junge, künftig seinen Lebensunterhalt bestreiten; wer immer ihn ansieht, wird bald von Lachkrämpfen geschüttelt. Dabei lässt sich leicht erkennen, dass sein komisches

⁸ Ebenda. S. 34.

⁹ Ebenda. S. 38 f.

¹⁰ Ebenda. S. 170.

¹¹ Ebenda. S. 171.

Gesicht mit den Mitteln der Chirurgie erzeugt wurde. Die medizinische Wissenschaft, »geschickt im Sezieren, Abstumpfen und Verbinden hatte den Mund gespalten, die Lippen entspannt, das Zahnfleisch bloßgelegt, die Ohren langgezogen, die Knorpel verschoben, Brauen und Wangen aus ihrer Lage gebracht, den Jochbeinmuskel verlängert, die Nähte und Narben vertuscht, die Haut wieder über die verletzten Stellen gelegt und dadurch das Gesicht in den Dauerzustand des Grinsens gebracht. Aus dieser tatkräftigen und tiefdurchdachten Modellierarbeit war die Maske Gwynplaine entstanden. So wird man nicht geboren. [...] Durch sein Lachen brachte Gwynplaine zum Lachen. Und doch lachte er nicht. Sein Gesicht lachte, seine Gedanken nicht.«¹²

Die tragische Geschichte Gwynplaines – sie impliziert eine Liebesgeschichte mit Dea, dem blinden Mädchen, aber auch die Entdeckung, dass er als Nachkomme des Lords Linnaeus Clancharlie einen Platz im englischen Oberhaus in Anspruch nehmen darf – gipfelt in einer aufrührerischen Parlamentsrede. Gwynplaine plädiert im *House of the Lords* für soziale Gerechtigkeit; er scheitert am Lachen, das seine Rede auslöst. »O! Habt Mitleid! O! Ihr kennt nicht diese verhängnisvolle Welt, zu der ihr zu gehören glaubt. Ihr steht so hoch, daß ihr außerhalb ihrer steht. Ich werde euch sagen, wie sie ist. Ich habe Erfahrung. Ich steige unter der Last empor. Ich kann euch sagen, wie schwer ihr lastet. O, ihr Herren, wißt ihr, wer ihr seid? Seht ihr, was ihr tut? Nein. Ach, alles ist schrecklich. In einer Nacht, einer stürmischen Nacht, bin ich, ganz klein und verlassen, eine Waise, allein in der unermeßlichen Schöpfung, in diese Dunkelheit, die Ihr Gemeinschaft nennt, eingezogen. Das erste, was ich gesehen habe, war das Gesetz in der Gestalt eines Galgens, das zweite der Reichtum, euer Reichtum, in der Gestalt einer toten, erfrorenen, verhungerten Frau, das dritte die Zukunft in der Gestalt eines mit dem Tode ringenden Kindes, das vierte das Gute, das Wahre und Gerechte in der Gestalt eines Vagabunden, der keinen anderen Gefährten und Freund hatte als einen Wolf.« In diesem Augenblick fühlte Gwynplaine, von tiefster Bewegung ergriffen, wie ihm das Schluchzen in die Kehle stieg. Traurigerweise veranlaßte das, daß das Lachen hervorbrach. Die Ansteckung erfolgte unmittelbar. Über der Versammlung lastete eine Wolke. Sie konnte in Entsetzen ausarten. Sie artete in Freude aus. Das Lachen, dieser heitere Wahnsinn, erfüllte das ganze Haus.«¹³ Die folgenden Versuche Gwynplaines, zum tragischen Ernst seines Themas zurückzukehren, steigern den Spott und das kollektive Gelächter. Der scheinbar Lachende bringt alle zum Lachen, indem er unaufhaltsam fällt: »Wer im Sande einen senkrechten, ganz bröckligen Abhang über einer schwindelnden Tiefe erklommen hat, wer unter seinen Händen, seinen Nägeln, seinen Ellbogen, seinen Knien, seinen Füßen den Stützpunkt schwinden und entgleiten gefühlt hat, wer, anstatt vorwärtszukommen, auf dieser widerstrebenden Böschung rückwärts hinabrutschte, eine Beute der Todesangst vor dem Absturz, hinabgleitend, anstatt hinaufzusteigen, die Gewißheit des Schiffbruchs gefühlt hat, je weiter er zu dem Gipfel aufwärtsdrang, wer bei jeder Bewegung, die er machte, um der Gefahr zu entgehen, sich mehr und mehr dem Abgrund näherte und in seinen Gliedern die schreckliche Kälte des Absturzes in den geöffneten Rachen unter sich gefühlt hat, der hat empfunden, was Gwynplaine empfand. Er fühlte den erregenen Aufstieg unter sich zusammenstürzen, und seine Zuhörer waren der Abgrund.«¹⁴ Wenig später wird Gwynplaine auf dem Schiff des Bärenmenschen und seines Wolfs *Homo* – nach dem Tod Deas – tatsächlich ins Meer stürzen.

¹² Ebenda. S. 254. – »Weniger bekannt und wahrscheinlich weit umfassender waren die Operationen jener mittelalterlichen Ärzte, die Zwerge und Krüppel und Schauungeheuer erzeugten; von ihrer Kunst haben sich noch einige Spuren in der Präliminarbehandlung des jungen Seiltänzers oder Schlangemenschen erhalten. Victor Hugo schildert sie in *L'Homme qui rit...*« (Herbert George Wells: *Die Insel des Dr. Moreau*. Roman. Übersetzt von Felix Paul Greve. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996. S. 97.)

¹³ Victor Hugo: *Der lachende Mann*. Zweiter Band. Übersetzt von L. Tronier Funder. Berlin/Kopenhagen/Malmö/Amsterdam: Gefion-Verlag 1928. S. 247.

¹⁴ Ebenda. S. 253.

2. Say Cheese

Gwynplaines lachende »Maske aus Fleisch« wirkt ansteckend, weil sie ihrerseits einer Ansteckung entsprungen ist: einem Vorbild, einem Modell, einer Operation. Sie zitiert etwas Mechanisches, Automatisches, Puppenhaftes. Bergson bemerkt, nur so lasse sich das »kleine Rätsel lösen, das uns Pascal in seinen *Pensées* aufgibt: ›Zwei gleiche Gesichter, von denen jedes allein keinerlei Gelächter erregt, reizen, nebeneinander gesehen, wegen ihrer Ähnlichkeit zum Lachen.« Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen. Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus. [...] Noch stärker wird unser Gelächter, wenn uns auf der Bühne nicht nur zwei Personen gezeigt werden, sondern mehrere, ja möglichst viele, und alle sehen einander ähnlich, sie kommen, gehen, tanzen, bewegen sich miteinander, sie nehmen gleichzeitig die gleiche Haltung ein, gestikulieren auf die gleiche Weise. Wir denken sogleich an Marionetten.«¹⁵ Geheimnis der Clowns, Geheimnis der Masken: Gwynplaines Rede vor dem Oberhaus entfesselt die destruktiv mimetischen Gewalten des Gelächters; sie erinnert an eine Bemerkung Kierkegaards aus dem ersten Teil von *Entweder – Oder* (1844), die geradezu als frühe *urban legend* qualifiziert werden könnte: »In einem Theater geschah es, daß die Kulissen Feuer fingen. Hanswurst erschien, um das Publikum davon zu unterrichten. Man glaubte, es sei ein Witz, und applaudierte; er wiederholte es; man jubelte noch mehr. So, denke ich, wird die Welt zugrunde gehn unter dem allgemeinen Jubel witziger Köpfe, die da glauben, es sei ein ›Witz‹.«¹⁶ Allegorie des Weltuntergangs: Auch Gwynplaines Rede zitiert nicht nur sozialkritische Überzeugungen, sondern die Drohung und Evidenz mundaner Finsternis, wie sie mit Blaise Pascals Fragmenten vom Abgrund – »Sorglos eilen wir in den Abgrund, nachdem wir etwas vor uns aufgebaut, was uns hindert, ihn zu sehen« – und vom »ewigen Schweigen« der »unendlichen Räume«¹⁷ assoziiert werden kann; noch Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, die Victor Hugo so bewunderte, kolportierten – in *Le Gouffre* – die weitverbreitete Legende, Pascal habe seit seiner Kindheit einen Abgrund neben sich gesehen:¹⁸ »Pascal sah, wo er ging, des Abgrunds Spalt. Abgrund ist alles uns, Tat, Traum, Verlangen.«¹⁹

Auch Victor Hugos zentrale Romanidee verdankte sich einer Ansteckung, einem Vorbild, einem Zitat. Am 10. November 1868 wurden ihm zwei Broschüren geschickt, mit einem überaus höflichen Begleitbrief, in dem es hieß: »Sie glauben nicht, wie glücklich Sie ein Menschenwesen machen würden, wenn Sie mir ein paar Worte schreiben könnten. Versprechen Sie mir außerdem ein Exemplar von jedem Ihrer Werke, die Sie im Monat Januar veröffentlichen werden? Und jetzt, am Ende meines Briefes angelangt, sehe ich meine Kühnheit kaltblütiger und zittere, Ihnen geschrieben zu haben, ich, der ich in diesem Jahrhundert noch nichts bin, während Sie darin alles sind.«²⁰ Gezeichnet war der Brief mit dem Namen *Isidore Ducasse*; beigelegt war der Erstdruck des *Chant premier*, des ersten Gesanges der *Chants de Maldoror*. In der fünften Strophe dieses Gesanges wird die Sehnsucht der Mimesis be-

¹⁵ Henri Bergson: *Das Lachen*. A.a.O. [Anm. 1]. S. 31. Vgl. Blaise Pascal: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände*. Übersetzt und herausgegeben von Ewald Wasmuth. Frankfurt am Main: Insel 1987. S. 75 [§ 133].

¹⁶ Sören Kierkegaard: *Entweder – Oder*. Teil I. Herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest. Übersetzt von Heinrich Fauteck. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988. S. 40 f.

¹⁷ Blaise Pascal. *Über die Religion und über einige andere Gegenstände*. A.a.O. [Anm. 15]. S. 96 [§ 183] und 115 [§ 206].

¹⁸ Vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum / Wolfram Kurth: *Genie, Irrsinn und Ruhm*. Genie-Mythus und Pathographie des Genies. München/Basel: Ernst Reinhardt 1967. S. 495.

¹⁹ Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*. Übersetzt von Terese Robinson. Zürich: Diogenes 1982. S. 284. (Das Gedicht vom Abgrund erschien übrigens erst in der dritten Ausgabe der *Fleurs du Mal* im Jahr 1868).

²⁰ Lautréamont: *Das Gesamtwerk*. Übersetzt von Ré Soupault. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988. S. 302. – Der Übersetzer weist darauf hin, dass dieser Brief erst 1980 von Roger Martin entdeckt und 1983 erstmals, im *Bulletin du Bibliophile* Nr. 1, publiziert wurde; vgl. S. 365.

nannt, der Wunsch zu »lachen wie die anderen; aber das, seltsame Nachahmung, war unmöglich. Ich nahm ein Federmesser mit scharf geschliffener Klinge, und dort, wo die Lippen sich vereinigen, durchschnitt ich das Fleisch. Einen Augenblick lang glaubte ich mein Ziel erreicht. In einem Spiegel betrachtete ich diesen durch eigenen Willen verletzten Mund! Es war ein Irrtum! Das Blut, das reichlich aus beiden Wunden floß, hinderte mich übrigens zu erkennen, ob dies wirklich das Lachen der anderen sei. Aber nach kurzen Vergleichen sah ich genau, daß mein Lachen dem der Menschen nicht glich, das heißt, ich lachte nicht.«²¹

L'Homme qui rit wurde rasch übersetzt, ins Deutsche von Georg Büchmann,²² und ins Englische von William Young; dessen Text erschien unter dem Titel *The Man Who Laughs, Or By the King's Command* in wöchentlichen Fortsetzungen vom 3. April bis zum 4. September 1869 in *Appletons' Journal of Literature, Science, and Art*. Schon am 13. Mai 1869 – also nach der Publikation von nur sechs Folgen – schrieb Samuel Langhorne Clemens (alias Mark Twain) an seine Geliebte und spätere Ehefrau, Olivia L. Langdon: »I have read Victor Hugo's new story—all that has been published so far. It is wild, wired – & half the time incomprehensible.«²³ Noch im Herbst 1869 verfasste Twain eine Parodie des Romans, in der er die Gestalt Gwynplaines mit dem glücklosen US-Präsidenten Andrew Johnson verschmolz;²⁴ Johnson hatte als 17. Präsident und Nachfolger des ermordeten Abraham Lincoln von 1865 bis 1869 amtiert, bevor er das erste *Impeachment*-Verfahren der US-Geschichte (mehr als ein Jahrhundert vor Richard Nixon) – wegen Missachtung der Rechte des Kongresses – über sich ergehen lassen musste. Twains Travestie blieb erfolglos; erst auf manchen Umwegen erreichte *The Man Who Laughs* sein Publikum: beispielsweise im Kino. Die Geschichte von Gwynplaine und Dea wurde mehrfach verfilmt, zunächst 1909 in Frankreich für die Produktionsfirma der Brüder Pathé, danach 1921 in Deutschland, unter dem Titel *Das grinsende Gesicht*. Regie führte Julius Herska, Franz Höbbling spielte Gwynplaine, Lucienne Delacroix die Rolle der Dea. Danach bemühte sich *Universal Pictures* um den Stoff; Carl Laemmle, der Gründer von *Universal*, hatte zuvor *The Hunchback of Notre Dame* (1923) und *The Phantom of the Opera* (1925) erfolgreich produziert. Nun suchte er einen Regisseur für *The Man Who Laughs* – und fand ihn mit dem 1927 in die USA emigrierten Paul Leni, der 1924 *Das Wachsfigurenkabinett* gedreht hatte, einen Stummfilm mit Emil Jannings (als Wachsfigur von Harun al-Rashid), Werner Krauss (als Wachsfigur von Jack the Ripper) und Conrad Veidt (als Wachsfigur von Iwan dem Schrecklichen). Veidt übernahm auch die Rolle Gwynplaines, nachdem Lon Chaney – aufgrund seines Vertrags mit MGM – nicht engagiert werden konnte; Dea wurde von Mary Philbin gespielt. Der Film kam 1928, an der Schwelle zum Tonfilm (und unter Verwendung des *Movietone Sound System*) in die Kinos; er war nicht sonderlich erfolgreich und wird erst heute wieder – als spätes Dokument des deutschen Stummfilm-Expressionismus – geschätzt. Erfolgreicher blieb dagegen noch Sergio Corbucci mit seiner Hugo-Verfilmung *L'Uomo che ride* (von 1966). Corbucci hatte die Handlung nach Italien – und um zwei Jahrhunderte nach rückwärts – versetzt; an die Stelle von Queen Anne trat Lucrezia Borgia (gespielt von Lisa Gastoni), und Gwynplaine erhielt den Namen Angelo (verkörpert durch Jean Sorel). Der *low budget*-Film verlieh seiner literarischen Vorlage ein überraschendes Happy-End: Angelos Mund wurde operativ korrigiert, und die blinde Dea erlangte auf wundersame Weise das Augenlicht zurück, vielleicht in zauberischer Referenz auf den Namen der Schauspielerin: *Ilaria Occhini*.

²¹ Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*. In: *Das Gesamtwerk*. A.a.O. [Anm. 20]. S. 12.

²² Vgl. Victor Hugo: *Der lachende Mann*. Autorisierte Übersetzung von Georg Büchmann. Berlin: Duncker 1869.

²³ *Mark Twain's Letters*. Volume 3: 1869. Edited by Victor Fischer, Michael B. Frank and Dahlia Armon. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1992. S. 225.

²⁴ Vgl. *Mark Twain's Satires & Burlesques*. Edited by Franklin R. Rogers. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1967. S. 40–48.

Wie Bob Kane (als Zeichner) und Bill Finger (als Texter) übereinstimmend bezeugt haben, bildete Conrad Veidt in der Rolle des *Man Who Laughs* 1940 die Vorlage für eine berühmte Comic-Figur: den *Joker* in den *Batman*-Comics. Gewiss hat der *Joker* wenig zu tun mit dem heroischen Charakter Gwynplaines; doch verweist er – ebenso wie die verwandten Charaktere anderer Superhelden – auf kulturelle Praktiken und Wurzeln der Comics, die jüngst erst – etwa in Christopher Nolans *The Dark Knight* (2008), oder zuvor in Tim Burtons *Batman*-Filmen (von 1989 und 1992) – wieder sichtbar gemacht wurden. Spiderman, Batman, Twoface, *Joker* sind Erben der *Freaks*, wie sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Varietés und auf Rummelplätzen gezeigt wurden: Joseph Merrick, der »Elephant Man« (1862–1890), Julia Pastrana, die »Baboon Lady« (1834–1860) oder Stephan Bibrowsky als »Lionel, the Lion-Faced Man« (1890–1932). Die Faszinationsgeschichte der *Freak-Show* (wie sie bis heute auf Coney Island gezeigt wird) lässt die akademischen Debatten um die Frage, ob Hugo die *Comprachicos* erfunden hat, in den Hintergrund treten.²⁵ Spätestens ab 1860 wurden die lebenden Exponate populärer *Freak-Shows* (etwa in P.T. Barnums Zirkus) als *What is it?* oder *Nondescript* präsentiert. So absolvierte der 1926 verstorbene William Henry Johnson zahlreiche Engagements bei Barnum, in denen er als *missing link* zwischen Mensch und Orang-Utan vorgeführt wurde. Involviert in die Suche nach den *missing links* waren nicht nur Varieté- oder Zirkusdirektoren, sondern auch Wissenschaftler: Anthropologen, forensische Mediziner, Psychologen oder Verhaltensforscher. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts plante der niederländische Evolutionsbiologe Hermann Moens, mit ausdrücklicher Unterstützung Ernst Haeckels, die experimentelle Kreuzung von Affen und Afrikanern zur Erzeugung einer neuen Hybridrasse.²⁶ Das Leitphantasma der *Freak-Shows* kreiste folgerichtig um die artifizielle Produktion der gesuchten »Monstren«. Nicht zufällig endete der Film *Freaks* von Tod Browning (aus dem Jahr 1932) – ein Film, der die Starfotografin Diane Arbus in den Sechzigerjahren dazu brachte, gleich mehrere Vorstellungen hintereinander zu besuchen – mit der Verstümmelung der schönen Artistin Cleopatra, ihrer grausamen Verwandlung in einen *Freak*; Cleopatra wurde gespielt von Olga Baclanova, die schon in Paul Lenis Film, als Herzogin Josiana, mitgewirkt hatte.

Um grausame Verstümmelung ging es auch im Mordfall der Elizabeth Short, die vermutlich am 14. Januar 1947 gefoltert und getötet wurde; ihre Leiche wurde am 15. Januar im Süden von Los Angeles gefunden. Zu ihren zahlreichen furchtbaren Verletzungen gehörten auch die bis zu den Ohren aufgeschnittenen Mundwinkel. James Ellroy hat die – niemals ganz aufgeklärte – Mordgeschichte in seinem Thriller *The Black Dahlia* (von 1987) rekonstruiert und dargestellt. Kurz vor dem Ende wird eine »hutschachtelgroße Hütte« entdeckt, mit »pornographischen Fotografien verkrüppelter und verstümmelter Frauen« an den Wänden. »In einer Ecke lag ein Stapel mit Büchern voller Blutspritzer – überwiegend Science-Fiction-Romane, dazwischen Grays »Advanced Anatomy« und Victor Hugos »Der lachende Mann.«²⁷ 2006 hat Brian de Palma *The Black Dahlia* verfilmt, mit Josh Hartnett und Aaron Eckhart in den männlichen, Scarlett Johansson und Hilary Swank in den weiblichen Hauptrollen; ein visuelles Echo dieses Films hat Christopher Nolan in *The Dark Knight* (2008) nicht nur – wie erwähnt – mit Hilfe der Maske des *Joker* (gespielt von Heath Ledger) erzeugt, die an Gwynplaines Verletzung erinnert, sondern auch durch die Besetzung der Rolle des *Twoface* mit Aaron Eckhart, der als Lee Blanchard in *The Black Dahlia* ebenfalls einen außerordentlich ambivalenten Charakter spielte. (In Nolans erstem *Batman*-Film von 2005 war es übrigens Christian Bale selbst, der fünf Jahre zuvor die Haupt-

²⁵ Vgl. John Boynton Kaiser: *The Comprachicos*. In: *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*. Volume IV / Number 2 (Juli 1913). Evanston: Northwestern University 1913. S. 247–264; vgl. auch Pascal Bruckner: *The Temptation of Innocence*. Living in the Age of Entitlement. New York: Algora 2000. S. 89.

²⁶ Vgl. Midas Dekkers: *Geliebtes Tier*. Die Geschichte einer innigen Beziehung. Übersetzt von Stefanie Peter und Dirk Schümer. München/Wien: Carl Hanser 1994. S. 120–123.

²⁷ James Ellroy: *Die Schwarze Dahlie*. Übersetzt von Jürgen Behrens. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein⁶1993. S. 418 f.

rolle in Mary Harrons Verfilmung von *American Psycho* gespielt hatte: einen Mann namens *Patrick Bateman*).

Die reiche Wirkungsgeschichte des *L'Homme qui rit* im 20. Jahrhundert – sie müsste noch durch Hinweise auf einen dreiteiligen Fernsehfilm von Jean Kerchbron (1971), auf Kurzgeschichten oder dramatische Bearbeitungen ergänzt werden – lässt sich freilich nicht nur aus Mordfällen oder aus der Geschichte der Freak-Shows ableiten. Sie referiert auf einen – durch Fotografie, Presse, Film, Internet, Bildarchive der Überwachung und Registrierung ermöglichten – bisher nicht gekannten Aufschwung facialer Visualisierung, auf eine Kanonisierung der Prominenz, die in erster Linie die Prominenz der Gesichter meint. Gesichter müssen wiedererkannt werden, im Guten wie im Bösen. Die Ehrenmetaphern von der Wahrung oder dem Verlust des Gesichts haben erst in neuester Zeit ihren buchstäblichen Sinn erhalten; auch davon erzählt *L'Homme qui rit*. Nicht umsonst begründete Victor Hugo, kurz nach seiner Verbannung, im Jahr 1852 – gemeinsam mit seinen Söhnen Charles und François-Victor – ein Fotostudio auf der Kanalinsel Jersey; er vertrieb nicht nur Landschaftsaufnahmen, sondern auch sorgfältig inszenierte Selbstporträts, die etwa den Dichter *dans le rocher des Proscrits*, am ›Felsen der Verbannten‹ zeigten, mit Blick nach Frankreich. Nicht umsonst berichtet der Roman, im Einklang mit vielgestaltigen Übertragungen in andere Medien, von der Angst vor dem Sturz, dem Exil, dem verlorenen (dem ›entgleisten‹) Gesicht und dem sozialen Tod, wie ihn Gwynplaine bei seiner Rede im Oberhaus erfährt; er thematisiert dabei auch die autophysiognomischen Anforderungen, die neuerdings jene Menschen erfüllen müssen, die als ›Modelle‹ für Fotografen und für die Magazine der *Yellow Press* auftreten. *L'Homme qui rit* ist der Clown, der zum Lachen verführen soll: Sein Lachen wurde ihm ebenso ins Gesicht geschnitten wie den Models, die zu oft *Cheese* gesagt hatten.

Die Ausbreitung facialer Visualisierungen hat zu normativen Konsequenzen geführt. Immer häufiger fungiert das Gesicht als Anweisung, als Befehl, als Vorbild, als Modell. In einem der originellsten Beiträge zu neuerer Physiognomik haben Gilles Deleuze und Félix Guattari daher nachdrücklich versichert, das Gesicht sei gar kein Körperteil, dem eine spezifische Eigenwahrnehmung korrespondiert, sondern eine Fläche, eine Maschine »Weiße Wand – Schwarzes Loch«, ein Schematismus. »Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge, Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karte, selbst wenn es an einem Volumen haftet und es umgibt, selbst wenn es Aushöhlungen, die nur noch als Löcher vorhanden sind, umfaßt und einrahmt.«²⁸ Gesichter sind immer schon Masken, erzeugt aus dem Stoff zahlreicher Blicke. Nur darum können sie abgenommen und angelegt werden, wie in dem Film *Dark Passage* (1947) von Delmer Daves, in dem Humphrey Bogart – mit Hilfe ästhetischer Chirurgie – ein neues Gesicht erhält: nicht das Gesicht eines Unbekannten, sondern eben *sein* Gesicht, das Lauren Bacall (gemeinsam mit dem Publikum) bewundert. Das künstliche Gesicht ist, konsequent inszeniert, das prominente Gesicht des Stars. Diese Pointe – erzählt wird von medizinisch-technischen Gesichtskonstruktionen, etwa durch Gesichtstransplantationen, gezeigt und demonstriert wird aber die mediale, bildtechnische Erzeugung von Gesichtern – haben auch Hiroshi Teshigahara (in *Tanin no kao* von 1966) oder John Woo (in *Face / Off* von 1997, mit John Travolta und Nicolas Cage) entfaltet; als Angehörige einer traditionsreichen facialen Schamkultur haben sie höchst anschaulich exemplifiziert, was Roland Barthes zum japanischen Nô-Theater schrieb: »Das Gesicht ist nur: *die zu schreibende Sache*.«²⁹ Den großartigsten (und unheimlichsten) Film hat freilich Georges Franju, Mitbegründer der *Cinémathèque française*, gedreht: *Les yeux sans visage* (1960), mit Pierre Brasseur, Edith Scob und

²⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Kapitalismus und Schizophrenie. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992. S. 233.

²⁹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 122.

Alida Valli: die Geschichte eines ›mad scientist‹, der zum Mörder wird, um seiner Tochter – die seit einem Autounfall ihr entstelltes Gesicht hinter einer Maske verbirgt – ein neues Gesicht ›aufsetzen‹ zu können. Aber diese transplantierten Gesichter werden immer wieder abgestoßen: sie zerfallen und verwandeln sich in nekrotische Masken; die Augen trennen sich von der Struktur des Gesichts. Spätestens in jenem Moment, in dem die Tochter mit einem frisch angewachsenen Gesicht am Frühstückstisch erscheint und der Vater sie auffordert, endlich zu lächeln – »aber nicht zu sehr«, als könnte das Gesicht plötzlich abfallen –, wird der Schrecken evident, den Gilles Deleuze im ersten Band seines Kino-Buchs geradezu mit einem programmatischen Aufschrei quittiert hat: »Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme *ist* das Gesicht«. Sie macht »aus dem Gesicht ein Gespenst und liefert es den Gespenstern aus.«³⁰ Das Gesicht ist ein Medium, ein Medium der Scham, und eben darum eine permanente Provokation, ein kategorischer Imperativ seiner Rekonstruktion.

»Madness is like gravity. All it takes is a little *push*.«

3. Lettres du voyant

»en face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire«, schrieb Samuel Beckett im ersten Satz seiner *Mirlitonna-des* (von 1981). »Man hat so lange das Schlimmste vor sich, bis es einen zum Lachen bringt«, übersetzte Elmar Tophoven, und Karl Krolow: »bis zum Äußersten gehn / dann / wird Lachen entstehn«.³¹ Wenn es jemals einen Künstler gegeben haben sollte, der dieser programmatischen Maxime – auch gegen die kreativen Möglichkeiten seiner Kunst – folgte, so hieß er Arthur Rimbaud. Sein Name firmiert inzwischen als Titel einer mythogenen Geschichte, fast eines Abenteuerromans, der vor rund hundertfünfzig Jahren – vom 20. Oktober 1854 bis zum 10. November 1891 – eine Vielzahl von Motiven und Obsessionen artikulierte, die später in die Epochenkonturen des 20. Jahrhunderts eingezeichnet werden sollten. Auf seinem Grabstein in *Charleville*, dem verhaßten Geburtsort in den Ardennen – die Grabstätte wurde eingezäunt, als sollte der Tote an einer letzten Flucht gehindert werden – steht sein Name (*J. Arthur Rimbaud*), sein Lebensalter (*37 ans*) und sein Sterbedatum (*10 novembre 1891*), darunter der Satz: *Priez pour lui*. Viele Menschen haben seither das Grab besucht; sie haben in Rimbaud das Idol einer Hoffnung erblickt, deren Triumph und Auslöschung unmittelbar zusammenhängen.

Rimbaud ist ein Held – vielleicht sogar, neben Nietzsche, *der* Heros der modernen Zeiten schlechthin. »Wir sind Rimbaudisten, ohne es zu wissen und zu wollen,« notierte Hugo Ball am 20. Juni 1916,³² und René Char: »Rimbaud ist der erste Dichter einer noch nicht erschienenen Kultur«.³³ Die wesentlichen Qualitäten eines modernen Helden, er hat sie beispielhaft verkörpert: er war das Wunderkind, der poetische Rebell, das jugendliche Genie *par excellence*; er war der Flüchtling, der Vagabund, ein Visionär und »Seher«, bewandert in esoterischen Schriften, wie sie der katholische Abbé Alphonse-Louis Constant nach seiner Konversion zur Kabbalistik unter dem Pseudonym Eliphaz Lévi verfasste. Mit programmatischem Ernst kämpfte Rimbaud um eine Erweiterung seiner Erfahrungsgrenzen – sei

³⁰ Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 123 und 139.

³¹ Samuel Beckett: *Flötentöne*. Übersetzt von Elmar Tophoven und Karl Krolow. In: *Werke V*. Supplementband I: Szenen/Prosa/Verse. Herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 243–258; hier: S. 245.

³² Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag 1992. S. 102.

³³ René Char: *Rimbaud*. Übersetzt von Jean-Pierre Wilhelm. In: Arthur Rimbaud: *Seiten-Sprünge*. Übersetzt von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München: Matthes & Seitz 1986. S. 12–19; hier: S. 17.

es in der Dichtkunst, in der Erotik, im Rausch. Sein poetisches Werk entstand während weniger Jahre, in jener Zeitspanne, die heute mit psychologischer Geringschätzung als Pubertät bezeichnet wird, zwischen dem sechzehnten und dem zwanzigsten Lebensjahr. Danach verstummte er; sein Schweigen wurde vielfach umrätselt. Fehlendes Interesse an der Wiederbeschaffung oder Archivierung seiner Gedichte wurde als Ausdruck einer seltenen Amnesie bestaunt: »Sein so rasch errichtetes Werk, Rimbaud hat es buchstäblich vergessen«.³⁴ Dieser »Skandal«: »erst schreibt er Meisterwerke, dann verzichtet er darauf, weitere zu schreiben«³⁵ hat ganze Heerscharen von Interpreten ermutigt, im Geiste romantischer Rhetorik des Unsagbaren ein asketisches Motiv, eine praktizierte negative Theologie zu unterstellen. Der Seher geht in die Wüste. »Er opfert den Dichter dem Flüchtling auf«.³⁶ Dieser Flüchtling wurde folgerichtig als zivilisationskritischer ›Ausbrecher‹ glorifiziert: als Urenkel byzantinischer Anachoreten, als Vorläufer postmoderner Nomadenkulte. Rimbauds Reisen führten ihn nach Italien, England, Belgien, nach Zypern, Afrika und in den Nahen Osten; er studierte Spanisch, Arabisch, Italienisch, Äthiopisch, Somali, und noch am Sterbebett – nach Amputation des rechten Beins – wollte er zur See fahren: »Ich bin völlig gelähmt: also möchte ich mich zeitig an Bord einfinden. Sagt mir, um wie viel Uhr ich mich an Bord einfinden soll«.³⁷

In den *Lettres du voyant*, den »Seher-Briefen« von 1871 – zwei Jahre nach Victor Hugos *L'Homme qui rit* – formulierte Rimbaud nicht nur »ein religiöses Kultideal«,³⁸ sondern das Programm der ästhetischen Moderne schlechthin: die Überzeugung, dass »*Je est un autre*«,³⁹ weshalb es darauf ankomme, der Versuchung zum »Egoismus« zu widerstehen und »die Seele ungeheuerlich zu machen«. Denn »es geht darum, die Seele ungeheuerlich zu machen: ja, nach dem Vorbild der Comprachicos! Wie einer, der auf seinem Gesicht Warzen pflanzt und heranbildet. Ich sage, man muß *Seher* sein, muß sich *sehend* machen. *Sehend* macht sich der Dichter durch eine lange, unermeßliche und planmäßige *Ausschweifung aller Sinne*. Alle Formen der Liebe, der Qual, des Wahnsinns; er sucht eigens, erschöpft an sich alle Gifte, um nur ihre Quintessenz zu bewahren. Unsägliche Tortur, für die er allen Glauben braucht, alle übermenschliche Kraft, bei der er unter allen der große Kranke wird, der große Verbrecher, der große Verdammte, – und der höchste Wissende! – Denn er kommt an im *Unbekannten*! Denn er hat seine Seele, die ohnehin reiche, mehr ausgebildet als jeder andere! Er kommt an im *Unbekannten*, und sollte ihm in seiner Bestürzung am Ende der Sinn seiner Visionen entgleiten, er hat sie gesehen!«⁴⁰ Das »Vorbild« der Comprachicos wird in ein Selbstverhältnis übersetzt. Sofern Ich ein Anderer ist, kann dieser Andere auch psychochirurgisch bearbeitet werden; als ›Seher‹ tritt Rimbaud, wie Maldoror, vor einen Spiegel. Das Projekt der Aufklärung, der Alphabetisierung und der Schulbildung – nicht umsonst richtet sich der erste ›Seher-Brief‹ an einen Lehrer, der zweite an einen traditionellen Dichter – wird umgedeutet zum Projekt der Selbsterziehung, zum Projekt einer ästhetischen Avantgarde, die in die Zukunft stürmen muss, weil der Rückweg versperrt wurde. Rimbaud flüchtet nach vorn; er schreibt seine Briefe im Angesicht des Kriegs und der bevorstehenden Niederlage der Pariser *Commune*, gleichsam als neuer Gwynplaine, dessen revolutionäre Ansprache im Gelächter des Publikums ersticken wird.

³⁴ Ebenda. S. 13.

³⁵ Maurice Blanchot: *Der Schlaf Rimbauds*. Übersetzt von Hans Therre. In: Arthur Rimbaud: *Seiten-Sprünge*. A.a.O. [Anm. 33]. S. 85–94; hier: S. 86.

³⁶ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. A.a.O. [Anm. 32]. S. 102.

³⁷ Zitiert nach: Yves Bonnefoy: *Arthur Rimbaud in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Übersetzt von Jean-Marie Zemb. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962. S. 157.

³⁸ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. A.a.O. [Anm. 32]. S. 103.

³⁹ Arthur Rimbaud: *Seher-Briefe – Lettres du voyant*. Übersetzt und herausgegeben von Werner von Koppenfels. Mainz: Dieterich 1990. S. 10 und 20.

⁴⁰ Ebenda. S. 25.

Dennoch verleiht Rimbaud dem Schicksal Gwynplaines eine neue Souveränität: Was erlitten und vergessen wurde, avanciert nun zur – immer noch kontingenten, aber intendierten und gewollten – Reise ins Unbekannte. Maldorors Schnitt in die Mundwinkel, Rimbauds Züchtung von Warzen, vollziehen die Angleichung als Distinktion; sie verkehren die erzwungene Anpassung in eine ästhetische Manipulation. In solcher Reihenfolge erinnert auch Heath Ledger als Joker in Christopher Nolans *The Dark Knight* die Herkunft seiner Narben. Zum ersten Mal erzählt er die Geschichte seiner Verunstaltung bei einer Begegnung mit der Mafia: »Wanna know how I got these scars? My father was a drinker and a fiend. He'd beat mommy right in front of me. One night he goes off crazier than usual, mommy gets the kitchen knife to defend herself. He doesn't like that. Not. One. Bit. So, me watching, he takes the knife to her, laughing while he does it. Turns to me and says ›why so serious?‹ Comes at me with the knife – ›why so serious?‹ Sticks the blade in my mouth – ›Let's put a *smile* on that face!‹«. Zum zweiten Mal erzählt er die Vorgeschichte der Narben im Penthouse von Bruce Wayne, während er Rachel, die Jugendfreundin Batmans und Geliebte des Staatsanwalts Harvey Dent, mit dem Messer bedroht: »Hello, beautiful, you must be Harvey's squeeze. And you are beautiful. You look nervous – it's the scars, isn't it? Wanna know how I got them? I had a wife, beautiful like you. Who tells me I worry too much. Who says I need to smile more. Who gambles. And gets in *deep* with the sharks. One day they carve her face, and we've got no money for surgeries. She can't take it. I just want to see her smile again. I just want her to know I don't care about the scars. So I put a razor in my mouth and do this to myself ... And you know what? She can't stand the sight of me ... She leaves! See, now I see the funny side. Now I'm always smiling.« Kurz vor Schluss will er die Geschichte – bei seinem letzten Kampf mit Batman – noch einmal erzählen, doch er kommt nicht mehr dazu: »You know how I got these scars?« Batman antwortet: »No. But I know how you get *these* –« Aber der Joker behält in gewisser Hinsicht das Schlusswort: »Madness is like gravity. All it takes is a little *push*.«

Denn *Ich ist ein Anderer*; Holz oder Blech wissen nicht, was ihnen geschieht, wenn sie als Violine oder Trompete erwachen. Zwischen Kunst und Verbrechen, Ästhetik und Folter, entscheidet vielleicht nur ein kleiner Schubs. Nicht umsonst wurde Elizabeth Short in Los Angeles ermordet; die grauenvolle Inszenierung der Leiche lässt sich – ganz abgesehen von dem konkreten Verdacht, der gegen George Hodel, einen Freund des Fotografen Man Ray, erhoben wurde – mit surrealistischen Kompositionen vergleichen: etwa mit Max Ernsts *Anatomie als Braut* (1924), mit Hans Bellmers geschnürten Puppen, mit Man Rays erotischen Fotografien – etwa *Érotique voilée* (1933) –, oder mit Marcel Duchamps *Étant donnés* (1946–1966). Die Ähnlichkeiten und Zusammenhänge sind bestürzend, wie Mark Nelson und Sarah Hudson Bayliss in ihrer Studie zu *Surrealism and the Black Dahlia Murder* (von 2006) überzeugend demonstrieren. Der Mordfall wurde zwar niemals völlig aufgeklärt; doch seine Ästhetik lässt sich evident rekonstruieren. Sie erinnert beispielsweise an das Spiel mit Worten oder Bildern zum *cadavre exquis*: »Exquisite Corpse was one of many activities that served, for Breton, as an initiation rite for and character assessment of people in the group. It was related in spirit to automatic writing and drawing – processes of creating without premeditation. The shared idea was that words and images flowed directly from the unconscious, without influence or forethought.«⁴¹ Welches Horror-Spiel wurde mit der *Black Dahlia* veranstaltet? Sollte ihr zerschnittener Mund Lautréamonts *Maldoror*, Hugos *L'Homme qui rit* oder Rimbauds *Lettres du voyant* zitieren? »Someone familiar with surrealism, inspired by the strains of the uncanny and of violent eroticism that run throughout surrealist art, may have tried to create a horrific masterpiece from the body of a young woman. [...] It is conceivable that someone (or more than one person), seeking the heady state of surrealist exaltation – the

⁴¹ Mark Nelson / Sarah Hudson Bayliss: *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dahlia Murder*. New York/Boston: Bulfinch Press 2006. S. 97.

almost druglike state of delirium experienced by those participating in the Exquisite Corpse games – could have found this state in killing Elizabeth Short.«⁴²

»Now I'm always smiling.«

Nachbemerkung: Da ist er ja! Und wie er grinst!

Nur ausnahmsweise können Bilder ein zeitgenössisches Bewusstsein erschüttern. Zu viele Bilder haben die Menschen des 21. Jahrhunderts schon gesehen: schreckliche, aber auch zweifelhafte Bilder, grausame Dokumente oder manipulierte Artefakte einer versierten Propaganda-Industrie. Zu den seltenen Bildern, die den Betrachter geradezu überwältigen – auch weil sie keinen Zweifel an ihrer Authentizität zulassen – zählt dagegen eine Fotografie von James Nachtwey; sie wurde 1984 in El Salvador aufgenommen.⁴³ Vor einigen Jahren hat Wolfgang Sofsky dieses Bild mit folgenden Worten beschrieben und kommentiert: »Der Körper des toten Soldaten ist unversehrt, doch Hals und Kopf sind grässlich entstellt. Jemand hat den weißen Schädel aus der Haut herausgeschält. Die Augäpfel sind nach unten gedreht, ein tiefer Riss durchzieht den Vorderschädel. Einzelne Muskelreste hängen noch an der Schläfe, unter den Augenhöhlen, der Nasenspitze, an den Wangenknochen. Auch das Zahnfleisch wurde nicht ganz entfernt. Der Schmerz hat den Mund weit aufgerissen, zwischen den bleckenden Zahnreihen schimmert noch dunkelrot die Zunge. Nicht mit dem Skalpell des Vivisekteurs wurde das Opfer traktiert. Mit einem Kampfmesser hat man Schnitte am Hals angebracht und dann mit der Hand die Kopfhaut abgerissen. Nicht den makabren Totenkopf eines Skeletts wollten die Sieger hinterlassen, sondern einen ›lebenden‹ Totenschädel. Mit Absicht hat man die Augen, die Fenster zur Seele, nicht herausgedrückt. Das Opfer wurde gehäutet, sein Inneres bloßgelegt, in einen Zustand zwischen Leben und Tod versetzt. Wir wissen nicht, wie lange der Soldat die Tortur ertragen musste, wie lange er den viehischen Schmerz gespürt hat. Mit höhnischem Gelächter müssen die Täter sein Geschrei quitiert haben. Ist es nicht ein grausamer Scherz, dem Menschen sein Antlitz zu rauben, die Anatomie des Kopfes am lebenden Objekt freizulegen?«⁴⁴ An einer einzigen Stelle in Wolfgang Sofskys Kommentar schlägt die Empathie mit dem Opfer in eine düstere Projektion um. »Mit höhnischem Gelächter müssen die Täter sein Geschrei quitiert haben«, behauptet der Autor. Wie kommt er zu dieser Vermutung? Von solchem Gelächter ist nämlich keine Spur auf dem Bild zu entdecken. Vielleicht ist den Tätern sogar irgendwann das Lachen vergangen. Denn die Unheimlichkeit des Lachens verdankt sich einem Vexierbild. Wer lacht, weil er den Sturz, ja den buchstäblichen Gesichtsverlust des Opfers antizipiert, wird umgekehrt von einem Lachen heimgesucht, wie es schon Gwynplaine – wider Willen – zu lachen scheint: ein ultimatives Lachen, ein Lachen, das dem Toten im allerletzten Moment zum Sieg verhilft. Es ist das Lachen der Unangreifbarkeit, der erfolgreichen Flucht, der radikalisierten Individualität: das Lachen des Totenschädels, das wir allzu genau kennen. Noch Jokers Lachen in Christopher Nolans *The Dark Knight* vertieft sich mit dem Wissen des Publikums, dass jenseits visueller Pointen der Schauspieler Heath Ledger – wenige Monate vor dem Kinostart des Films, am 22. Januar 2008 – überraschend verstorben ist.

Im Horizont solcher Wahrnehmungen wird das Kino selbst durchsichtig: als magisches Medium einer Wiederkehr der Toten, die gerade indem sie lachen, unsere Angst verkörpern. In solchem Sinne verschmilzt Norman Bates in der vorletzten Einstellung von Hitchcocks *Psycho* (1960) auch visuell mit

⁴² Ebenda. S. 99.

⁴³ James Nachtwey: *Deeds of War*. Photographs. London/New York: Thames and Hudson 1989. S. 147.

⁴⁴ Wolfgang Sofsky: *Kriegsbilder*. In: *Kursbuch 147* [März 2002]: Gewalt. Berlin: Rowohlt 2002. S. 149–160; hier: S. 156.

dem grinsenden Totenschädel seiner Mutter; er triumphiert über Psychiater, Detektive, Angehörige – und zuletzt über das Publikum. Und bei den Vorbereitungen für eine magische Soirée tritt der gerade erst von den Toten erweckte Komödiant Johan Spegel, gespielt von Bengt Ekerot, in Ingmar Bergmans Film *Ansiktet* (1958) neben den Lichtkegel einer *Laterna magica*; auf dem Vorhang mit dem aufgemalten Diagramm eines Horoskops erblickt er einen Totenschädel in Perücke und Rock, und bemerkt nachdenklich: »Da ist er ja! Und wie er grinst!«