

Grotesker und komischer Körper. Für ein performatives Körperkonzept

Literaturwissenschaftler haben sich in ihrer bisherigen Behandlung des Komischen in Mittelalter und Früher Neuzeit bis auf wenige Ausnahmen auf den ›komischen Text‹ konzentriert, zugehörige Gattungen wie Parodie, Burleske, Satire, Schwank, Fazetie, Sottie, Fastnachtspiel, Komödie usw. unterschieden und deren formale Funktionsmechanismen beschrieben. Nur wenige stellten die Frage nach dem anthropologischen Habitat der Komik, dem Lachen, seinen Interaktionsmustern und sozialen und körperlichen Besonderheiten, ein Problem, das nur gattungsübergreifend behandelt werden kann. Wenn das Lachen untersucht wurde, dann aus hermeneutischer oder semiotischer Sicht als ein Symbol oder Zeichen, das etwas anderes *bedeutete*; nur schwer ließ es sich in mittelalterlichen Texten klar vom Lächeln trennen und war für unterschiedliche Konkretisierungen offen.¹

Etwas anders verhält es sich mit den theatralen Formen der Komik und des Lachens, wo die Bedingungen der Rezeption von komischem Spiel, seine sozialen und politischen Rahmungen und Effekte wie auch religiöse und rituelle Kontexte inzwischen viel besser erarbeitet sind.² Doch auch hier wird das Komische häufig noch zu sehr im Prokrustesbett seiner Gattung gesehen und es wird allzu stark auf die

1. So kann Lachen je nach literarischem Kontext Narrheit, Welt- und Sündhaftigkeit, Wahnsinn, Siegesfreude, Intimität, Erotik, aber auch Spott, Hochmut oder das Böse usw. denotieren. Vgl. dazu Christoph Huber: »Lachen im höfischen Roman«, in: Ingrid Kasten/Werner Paravicini/René Perennec (Hg.): *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter/Transferts culturels et histoire littéraire au moyen âge*. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris, Sigmaringen: Thorbecke 1998, S. 345-358.

2. Wichtige Arbeiten auf diesem Weg stammen sowohl von Theaterwissenschaftlern wie auch von Literaturwissenschaftlern: Konrad Schoell: *Das komische Theater des französischen Mittelalters. Wirklichkeit und Spiel*, München: Fink 1975; Heinz Kindermann: *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg: Müller 1980; Andreas Kotte: *Theatralität im Mittelalter: das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen: Francke 1994.

Sprache bezogen. Sprachkomik und Sprachspiel stehen sowohl im deutschen Fastnachtspiel, niederländischer *klucht* wie auch in den komischen Szenen der geistlichen Spiele noch im Mittelpunkt. Dabei ist einer der wichtigsten Vorläufer der spätmittelalterlichen komischen Spiele, der römische Mimus, geradezu gekennzeichnet durch die Kombination von Sprachkomik, Körperwitz und Körperaktion.³

Die Körperlichkeit des Lachens im Lachvorgang, die Darsteller und Erzeuger auf der einen Seite und das Publikum auf der anderen in einer Interaktionsgemeinschaft zusammenschließt, und die Repräsentationen des lächerlichen Körpers in medialen Inszenierungen wie Literatur und Kunst gehören zu den wichtigsten Aspekten für die Untersuchung von Komik. Noch ist weitgehend nicht erforscht, welche Rolle der Körper als performativ-materiales Phänomen in den Lachkulturen der Vergangenheit spielte, wie seine Präsenz in der Aufführung von komischen Szenen gewirkt hat und wie die gestischen und mimischen Codes seiner Bewegungen eingesetzt wurden. Dass der Körper als Lachender, aber auch als Lachanlass in vielfältiger Weise und nicht nur innerhalb der Volkskultur gegenwärtig war, dürfte inzwischen unstrittig sein.⁴ Dieser Umstand verdankt sich den Anstößen einer Arbeit, die in keiner Untersuchung zum komischen Körper fehlen darf: Michail Bachtins *Rabelais und seine Welt*, in welcher der *groteske Körper* zur zentralen Chiffre der Lachkultur in Mittelalter und Renaissance gemacht wird. Ich möchte im Folgenden auf die Konzeption des grotesken Körpers bei Bachtin eingehen und im Anschluss in Erweiterung und Kontrast dazu, so weit dies hier umrisshaft möglich ist, den Begriff des *komischen Körpers*, der gleichermaßen repräsentative wie performative Elemente aufweist, näher erläutern.

Bachtin entwirft seinen *grotesken Körper* zunächst als polyvalente Metapher, die zwischen Motiven der Literatur, der Kunst und des Imaginären oszilliert, erkennbar am Beispiel des Bildes von der schwangeren Alten:

3. Vgl. dazu Lore Benz: »Zur Verquickung von Sprachkomik, Körperwitz und Körperaktion im antiken Mimus«, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F. Jg. XI* (2001) H. 2, S. 261-273.

4. Vgl. etwa Bernhard Teuber: *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 1989; Katrin Kröll: »Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters«, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Katrin Kröll/Hugo Steger (Hg.), Freiburg: Rombach 1994, S. 11-105; Werner Röcke: »Inszenierungen des Lachens in Literatur und Kultur des Mittelalters«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen. Paragana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 7* (1998), H. 1, S. 73-94.

Das Groteske vereint den verfallenden, schon deformierten Körper mit dem noch nicht entwickelten, gerade gezeugten, neuen Leben. Hier wird das Leben in seiner ambivalenten, innerlich widersprüchlichen Prozesshaftigkeit gezeigt, nichts ist fertig, die Unabgeschlossenheit selbst steht vor uns. Genau darin besteht die groteske Körperkonzeption.⁵

Dieser Darstellungsmodus des gleichzeitig werdenden und sterbenden Körpers, der durch seine Ausstülpungen (Nase, Phallus, weibliche Brüste, Hintern usw.) und seine Öffnungen (Mund, Ausscheidungsorgane usw.) mit der Welt in einer Art Austauschbeziehung steht, gehört als »grotesker Realismus«, der »mehrere Jahrtausende lang maßgebend für Kunst und Literatur [...] war, der volkstümlichen Lachkultur an.«⁶ Zu seinen Charakteristika zählen auch mit ihm verbundene groteske Motive wie das nach außen gekehrte Körperinnere, das übermäßige Essen und Trinken, die Ausscheidungsprozesse usw., Motive, die sich durch stilistische Merkmale wie Übertreibung und Hyperbolik auszeichnen. Erst in der Neuzeit sei dieses Konzept demjenigen des fertigen, streng begrenzten, nach außen hin abgeschlossenen, individuell ausdrucksvollen Körpers gewichen.

Es überrascht nicht, wenn Bachtin die Manifestationen des *grotesken Körpers* vor allem in der Literatur, und hier speziell in der Sprache Rabelais' gegeben sieht. Es ist die volkstümliche Sprache des Marktplatzes,⁷ das familiäre Schimpfrepertoire wie Schwüre, Flüche und Beschimpfungen, die gemeinsam mit der Norm überschreitenden Sprachartistik des Dichters, welche aus Elementen der Sprachmischung, inkompatiblen Sprachhandlungen und Stilmischung besteht, das Fleisch des *grotesken Körpers* ausmachen.⁸ Insofern ist dieser ein semiotisches Konstrukt,⁹ das sich in Sprachbildern und sprachlichen Effekten wie Familiarisierung, Degradierung und Profanierung konstituiert. Seine relative Unabhängigkeit von historischen, sozialen und

5. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Renate Lachmann (Hg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 76.

6. Ebd., S. 360.

7. Vgl. ebd., S. 394ff.

8. Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht: »Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance«, in: Ders. (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, Heidelberg: Winter 1980, S. 95-144, hier S. 136f. Gumbrecht schreibt zur Konzepthaftigkeit des Bachtinschen grotesken Körpers: »Konzepte blenden als Normal-Gestalten alle sie überschreitenden Wahrnehmungsgegenstände [...] als Objekte unserer Alltagserfahrung aus und habitualisieren kategoriale Oppositionen wie Tod/Geburt oder Welt/Leib als Grundschema unserer Welterfahrung.« S. 136.

9. Eine »somatische Semiotik« wie es Renate Lachmann ausdrückt: Dies.: »Vorwort«, in: M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 7-47.

kulturellen Koordinaten macht es daher möglich, dass Bachtin sein Konzept zur ideologischen Chiffre ausweitet, wenn der *groteske Körper* bald zum Volkskörper wird, und wenn ihm ein utopisches Potential (Unsterblichkeit der Materie und der Befreiung durch den Karneval) eingeschrieben wird.¹⁰

Der *groteske Körper* Bachtins ist somit weder ein Lachender noch ist er Lachanlass, er ist Welt, Volk, Utopie, Lachen an sich. Er wird von einer umfassenden Wesenhaftigkeit her bestimmt, einer feststehenden Größe, die unabhängig von Zeit und Raum, von Epochen und Gattungen existiert. Deshalb muss die Frage erlaubt sein, wie das Adjektiv ›grotesk‹ noch seine Berechtigung als Kennzeichen einer Lachkultur findet. Denn die Argumentation Bachtins in diesem Punkt ist äußerst schwach.¹¹ Das Groteske ist ja keineswegs dem Komischen oder Burlesken gleichzusetzen, es enthält neben seiner Tendenz zur Inversion und zur Chimäre auch starke Elemente des Schreckens und der Angst. Diesen Punkt erwähnt etwa Aaron Gurjewitsch, wenn er kritisiert, Bachtin spreche kaum von Furcht und Schrecken des Volkes, wo diese mit Lachen und Freude doch Hand in Hand gingen.¹² Mithin ist das Furcht Erregende in anderen Theorien für das Groteske thematisiert worden, etwa als unheimliche Verfremdung der Wirklichkeit (Wolfgang Kayser) oder in der Inszenierung grotesker Körper als Tier, Teufel oder Monstrum, schließlich als fremder Körper seit St. Brendan und Mandeville bis zu den Entdeckungsreisen in die Neue Welt. Auch ist die Volkskultur als einziger Referent des Grotesken abzulehnen: Allein der Hinweis auf die Mischkultur der Renaissance-Groteske in höfischer Architektur und Gartenkunst oder die Hybridisierung der lateinischen Sprache durch die Humanisten genügt, um dies zu bestätigen.¹³

10. Vgl. R. Lachmann: »Vorwort«, S. 16.

11. Bachtin hält offensichtlich die Tatsache, dass der groteske Körper Lachen auslöst, für umstandslos gegeben. Bindeglied ist eine kosmische Heiterkeit, die in der Sprache deutlich wird (heitere Verwünschungen usw.) Für Bachtin ist Lachen eine Kultur, eine Welt, ein System. Lachen wird auch in keiner Weise als ein Effekt einer Inszenierung, als physiologisches Phänomen der Rezipienten oder Zuschauer thematisiert. Es wird auch nicht als »soziale Waffe« der Exklusion oder der Gemeinschaftsbildung angesehen. Lachen hat bei Bachtin überhaupt keine soziale Wirkung, wenn nicht die des Verlachens der ernsthaften, »offiziellen« Kultur durch die Volkskultur.

12. Vgl. Aaron Gurjewitsch: »Bachtin und seine Theorie des Karnevals«, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg: *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 57.

13. Vgl. dazu Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, S. 79: »Die Ähnlichkeit des Grotesken verschiedener Epochen beruht darauf, dass es in jedem Fall die Dekomposition einer kulturellen Ordnungsstruktur darstellt.«

Es stellt sich daher die Frage, ob Bachtins Konzept des *grotesken Körpers* zur Beschreibung von komischen Interaktionen bzw. von Lachvorgängen prinzipiell geeignet ist. Als übergreifendes Diskursmodell karnevalesker (hyperbolischer, familiärer und hybrider) sprachlicher Formen, die die Körperfunktionen des Menschen betreffen, mag es durchaus hilfreich sein. Ebenso mag es – mit Einschränkungen – als Kern eines speziell volkstümlichen Motivsystems, das jedoch weit über das Lachen hinausgeht, einen wichtigen Ausgangspunkt für Untersuchungen in Literatur und Kunst bilden.¹⁴ Keine Antwort jedoch kann es auf die Fragen nach den Aufführungs- und Codierungsformen des Körpers in Lachzusammenhängen geben: Über welche Körperdarstellungen wird in welcher Situation und sozialen Konstellation gelacht? Wie sehen die Diskurse und Bilder vom *komischen Körper* aus und auf welche möglichen Interaktionsformen weisen sie hin?

Stärker als der des *grotesken Körpers* stellt der Begriff des *komischen Körpers* die performativen Akte körperlicher Lachanlässe in den Vordergrund. Er verweist somit auf die okkasionell und situational bestimmte Rolle des Körpers in komischen Situationen, die als solche inszeniert werden, um Lachen zu erregen.¹⁵ Der *komische Körper* bezeichnet den für eine Lachgemeinschaft dramatisierten, sich bewegendem und stimmlich vernehmbaren Körper in Aufführungen und ihren medialen Re-Inszenierungen. Ein Körper, der gänzlich auf das Lachen ausgerichtet und von ihm abhängig ist, und der durch das Lachen der *anderen* erst zum *komischen Körper* wird, ist in dem Maße als *performativ* zu kennzeichnen, als er nicht konstativ Bedeutungen aussagt, sondern in der Interaktion mit anderen Wirklichkeit *in actu* konstituiert.¹⁶ Das Lachen bindet ihn auch an bestimmte soziale Kontexte (höfische, volkstümliche, städtische oder klerikale), an Okkasionen der Unterhaltung und Kommunikation, wie gemeinsames Essen, Jahrmarkt, Karneval, Posse oder Narrenfest. Das Lachen, welches er durch seine Komik auslöst, ist kein kosmisches, kollektives und universales Festtagslachen, es kann heiter und lustvoll, aber auch ausgrenzend, spöttisch

14. Vgl. K. Kröll: »Die Komik des grotesken Körpers in der Bildkunst des Mittelalters«, S. 11ff.

15. Dazu ausführlicher: Hans Rudolf Velten: »Komische Körper. Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Heft 2 (2001), S. 292-317, hier S. 296.

16. Vgl. hierzu im Allgemeinen die Prämissen des Sonderforschungsbereiches 447 in *Theorien des Performativen*, Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), Heft 1 von *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 (2001) und im Besonderen: Hans-Jürgen Bachorski/Werner Röcke/Hans Rudolf Velten/Frank Wittchow: »Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 (2001), S. 157-190, hier S. 161ff.

oder erniedrigend sein. Um dies anhand von konkretem Material zu erläutern, möchte ich drei Untersuchungsfelder des *komischen Körpers* skizzieren.

DIE NÄRRISCHE PERFORMANCE

Bis heute wissen wir noch sehr wenig über die theatralen Aufführungen des Komischen in den semi-oralen kulturellen Formationen des Mittelalters. Sicher ist, dass dabei den Gauklern, fahrenden Spielzeugen, Possenreißern und künstlichen Narren (in den Quellen als *ioculatores, mimi, scurrae, moriones, buffones* bezeichnet) großes Gewicht zukommt. Diese *performer* setzten ihre Stimme und ihren Körper bewusst ein, um Lachen zu erzeugen, sei es auf Jahrmärkten, im Zusammenhang mit der Aufführung von *ludi theatrales* in Städten oder an den Höfen der Fürsten. Hofnarren beispielsweise dramatisierten und setzten ihre Körper vor und mit der höfischen Lachgemeinschaft bewusst in Szene und konnten mit ihren Auftritten, Gebärden und provokativen Handlungen komische Effekte erzielen. Sie bedienten sich dabei jahrtausendealter histrionischer Techniken und Fertigkeiten, die auf archaisch-rituelle Praktiken verwiesen und semantische Bedeutungen der Gegenwartskultur aktualisierten; dazu gehören sowohl obszöne Gesten und Späße, wie auch die kritisch-parodistischen Imitationen von Personen verschiedenen Standes und Herkunft, die verlacht werden können.¹⁷ Durch seine mimetischen und transformatorischen Fähigkeiten wird der Narr zum interaktiven Knotenpunkt der Befindlichkeiten am Hof, zum Auslöser von euphorischer Stimmung, oder von Aggressionsabbau durch lachenden Spott. Präsenz und Materialität seines Körpers determinieren sein Verhältnis zur Lachgemeinschaft am Hof, wir können mit Paul Zumthor von einer »soziokorporellen Form« der Performanz, der Aufführung seiner Akte, sprechen.¹⁸

Das variable Element dieser Performanz besteht im Einsatz von Körperenergien, die in bestimmten Situationen in unterschiedlicher Intensität zum Tragen kommen. Bisher hat die Forschung weitgehend darauf verzichtet, das mimetische Potential von Körperbewegungen zu untersuchen: Denn es sind vor allem mimetische Fähigkeiten, die den *komischen Körper* konstituieren: die Fähigkeit, Herrschaftsgesten zu parodieren, eine andere Person bis zur Identifikation nachzuahmen, fremde Körper und Stimmen mit dem Ziel der Verspottung und Degra-

17. Vgl. dazu die literarischen Zeugnisse aus dem Korpus des ferraresischen Hofnarren Gonnella, in: H.R. Velten: »Komische Körper«, S. 303-317.

18. Vgl. Paul Zumthor: »Körper und Performanz«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 703-713, hier S. 707.

dierung zu imitieren. Neuere Forschungen zur sozialen und anthropologischen Bedeutung der Mimesis betonen ihren ursprünglich körperlichen und gestischen Charakter,¹⁹ mit der das Performative als eine Aktualisierung, eine Aufführung des mimetisch Gezeigten zusammenhängt. Somit können die komischen Körperinszenierungen von Hofnarren als mimetische Gesten angesehen werden, denen die Charakteristika von Performanz zuzuschreiben sind: Sie sind situationsgebunden und okkasionell, flüchtig und kontingent, erlebnishaft und innovativ, eine Vermittlung zwischen Tun und Wissen, die immer wiederholt wird und doch immer wieder neu gestaltbar ist.

THEATRALE FORMEN

Zwischen Spielleuten und Gauklern einerseits und den aufkommenden Inszenierungen des Lachens im Rahmen der Spieltätigkeit in den größeren und kleineren Städten des Spätmittelalters andererseits bestanden enge Beziehungen.²⁰ Schon in den komischen Szenen der geistlichen Spiele war das hervorstechendste Merkmal der komischen Praxis die Gestik und die körperliche Aktion der komischen Figuren: Das Springen als Gangart der Knechte und komischen Teufel, die Körperfigurationen der Narren weisen auf eine motorische Hyperagilität hin, die zunächst als mimetischer Nachvollzug des physiologischen Habitus eines Lachenden gedeutet werden kann.²¹ Auch in den Fastnachtspielen spielen körperliche Motorik und Bewegungslogik für die lachende Interaktion mit dem Publikum eine große Rolle. Obszöne und groteske Gestik, Mimik und Gebärden, akrobatische Leistungen, Sprünge und Tänze, die Verstellung und Modulation der Stimme, aber auch die dramaturgische Verbindung all dieser Elemente mit dem Sprechtext

19. »Mimesis ist ursprünglich eine körperliche Handlung, die sich zuerst in oralen Kulturen entfaltet. Sie hat den Charakter des Zeigens; in ihrer Geschichte kommt sie immer wieder auf das Gestische zurück. Selbst als versprachlichte Mimesis ist sie ein ›zeigendes Sprechen‹. Der Rezipient nimmt das Zeigen so wahr, daß er aufgefordert wird, bestimmte Dinge oder Vorgänge als etwas zu sehen. In dieser Wechselwirkung liegt eine Komponente der Mimesis, die das Gezeigte oder Dargestellte zum Spektakel macht.« Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.): *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 14.

20. Mit Recht weist Konrad Schoell darauf hin, die Gaukler hätten wesentlich zur Entwicklung des öffentlichen Interesses an der dramatischen Aufführung, an mimisch-sprachlichen Vorführungen, die sich von der Nachahmung zur Impersonation steigerten, beigetragen. Konrad Schoell: *La farce du quinzième siècle*, Tübingen: Narr 1992, S. 35.

21. Vgl. Günther Lohr: *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 47.

und dem Spielgeschehen sind Hauptkennzeichen der komischen Figuren. Dass dies den Erwartungen des Publikums entsprach, ist reich belegt: Die Zuschauer von Fastnachtspielen oder Kluchten lachten nicht nur bei Wortverdrehungen und obszönen Witzen, sondern auch bei wilden Tänzen, Prügeleien, lautem Schreien und Fluchen, oder über die Darstellung von körperlichen Deformationen, Verstümmelungen und Entblößungen auf der Bühne.²²

Dabei reicht es nicht aus, die Bewegungslogik der komischen Figuren als »restringiertes Codesystems der kinesischen Markierungen durch eine exaltierte Gestik«²³ zu beschreiben; das Lachen des Publikums entsteht vielmehr aus der komplizierten Wechselwirkung von motorischer und energetischer Präsenz des närrischen Körpers (die meist selbstreferentiellen Charakter hat), der symbolischen Triebhaftigkeit dieses Körpers, erkennbar an Gebärden, aber auch an stimmlichen und sprachlichen Äußerungen, und schließlich dem Lachen des Publikums selbst, das den komischen Körper in der *actio* theatralisiert. Dabei sind dieser Körper und seine Identität völlig instabil, er ist wie geschaffen dafür, sich in andere Personen zu verwandeln oder diese nachzuahmen.

NARRENFIGUREN IN DER LITERATUR

Auch in literarischen Texten, die für den komischen Gruppenvortrag oder aber auch für das individuelle Lesen bestimmt waren, lassen sich Charakteristika und Funktionen des *komischen Körpers* ausmachen, die sich beträchtlich von Bachtins Konzeption unterscheiden. Novellen, *fabliaux*, Schwänke, Schwankromane und Fazetien benutzen die performativen Potentiale des *komischen Körpers*, um die Imagination beim Hören und Lesen zu unterstützen. So besitzen die Streiche bekannter Narrenfiguren in der kurzen Erzählprosa des Spätmittelalters (Gonnella, Triboulet, Kahlenberger, Eulenspiegel usw.) ein körperbestimmtes komisches Substrat, das visualisiert und imaginiert werden kann, um in der Rezeption Lachen zu erzeugen. Bei der Re-Inszenierung vorgängi-

22. Vgl. Hans Rudolf Velten: »Narren im weltlichen Spiel in Deutschland und in den Niederlanden (1400-1600)«, in: Angelika Lehmann-Benz/Ulrike Zellmann/Urban Küsters (Hg.): *Schnittpunkte. Deutsch-Niederländische Literaturbeziehungen im späten Mittelalter*, (= Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas; Bd. 5), Münster: Waxmann 2003, S. 331-352.

23. G. Lohr: *Körpertext*, S. 76, Lohrs Versuch, den als sinnlos wahrgenommenen körperlichen Gesten der komischen Figur eine semiotische Reflexionsebene im Sinne einer marxistischen Produktionstheorie (Geste als materiale Reflexion, Körper der komischen Figur als Ware) zuzuschreiben, ist problematisch und in der Forschung nicht aufgenommen worden.

ger Performanz im Text muss die verloren gegangene Präsenz der Auf-führungssituation, sowie die sinnliche Teilhabe der anwesenden Lach-gemeinschaft kompensiert und in narrative Strukturen transferiert oder ›übersetzt‹ werden. Dabei wird etwas virulent, was in der For-schung als »mecchanismo della beffa« bezeichnet worden ist: die sprachliche und stilistische Strukturierung eines szenisch-theatralen Streiches in der Erzählnovelle.²⁴ In den Novellen Franco Sacchettis etwa, die Possenreisser zu Protagonisten haben, kommt es zur dramati-schen Re-Inszenierung des *komischen Körpers*, indem er an entschei-denden Stellen des narrativen Verlaufs visualisiert und szenisch einge-setzt wird und so an die performativen Wahrnehmungserfahrungen des Lesers appelliert.²⁵ Über die Erzählstruktur steuert der Text das Lachen und setzt es kalkuliert ein, damit es für den semantischen Be-deutungstransfer nutzbar wird, wenn sich an die Schadenfreude der Lacher moralische Inhalte koppeln lassen. Voraussetzung dafür ist al-lerdings die Imagination komischer Körperlichkeit, die den kalkulier-ten Einsatz von bedeutungstragenden Codes erst wirksam macht.

Hans Rudolf Velten

Fuß – Taille – Auge. Europäische

Körper/Geschichte(n) der schönen Frauen von Lima

Seit dem Beginn der »Entdeckungsgeschichte« der Neuen Welt scheint es in der Vorstellungswelt der Europäer eine besondere Beziehung zwischen Amerika und den Füßen seiner Bewohner zu geben. Als Be-gleiter der ab 1519 von Magalhaes und Elcano unternommenen ersten Weltumsegelung hatte Antonio Pigafetta in der für ihn charakteristi-schen Mischung aus ethnographischem Blick und blickdichter abend-ländischer Mythenbricolage die Aufmerksamkeit auf jene körperlichen Merkmale der Patagonier gelenkt, die fortan die Einbildungskraft der

24. Vgl. André Rochon (Hg.): *Formes et significations de la ›beffa‹ dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 Bde., Paris: Université de la Sorbonne nouvelle 1972-75.

25. Vgl. Hans Rudolf Velten: »Der Körper des Narren zwischen Performanz und Textualität im Spätmittelalter. Am Beispiel der Figur des Gonnella bei Franco Sacchetti«, in: Manfred Ebenbauer/Stephen Jaeger/Horst Wenzel (Hg.): *Mediävistik und Kulturwis-senschaften. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Bd. 57), Bern: Peter Lang 2003, S. 289-95.