



Grotesk!

Ungeheuerliche
Künste
und ihre
Wiederkehr

Herausgegeben von
Stefan Hulfeld
Rudi Risatti
Andrea Sommer-Mathis

HOLLITZER



Grotesk!
Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr



GROTESK! UNGEHEUERLICHE KÜNSTE UND IHRE WIEDERKEHR

Herausgegeben von
Stefan Hulfeld, Rudi Risatti und Andrea Sommer-Mathis

HOLLITZER



INHALT

E I N L E I T U N G | 9 |

ERSTER TEIL LODOVICO OTTAVIO BURNACINI UND DIE GROTESKE DER FRÜHEN NEUZEIT

Markus WÖRGÖTTER: Geschöpf ohne Tiefe? Zum Leib des Arlecchino
| 37 |

Valentina CONTICELLI: The Uffizi Grotesques Cycle
| 73 |

Laura RITTER: „ich habe nitt bald was bössers gesehen.“
Lodovico Ottavio Burnacini und die Diablerie des
niederländischen 16. Jahrhunderts
| 103 |

Jerôme DE LA GORCE: Zwischen Italien und Frankreich.
Von den „Grotesken“ zu den „grotesken Kostümen“ Jean Berains
| 127 |

Alessandro PONTREMOLI: *Die Balli di Sfessania* zwischen grotesker
Weltsicht und Realismus
| 151 |

Federico CELESTINI: Maskierte Klänge. Zum musikalisch
Grotesken in der Commedia all'improvviso
| 183 |

ZWEITER TEIL
„GROTESKE“ ALS KATEGORIE DER REFLEXION

Franz L. FILLAER: The Grotesque and the French Revolution

| 215 |

Elisabeth GROSSEGG: „Groteske Komödie“.

Herbert Fritsch am Burgtheater

| 241 |

Michael RÖSSNER: Die Groteske als Phänomen
der Interaktion zwischen Inhalt und Kontext

| 261 |

Christoph LEITGEB: Groteske Suppe:
Bachtin und das literarische Kochrezept

| 281 |

Rainer STOLLMANN: Das Lachen der Groteske

| 307 |

ABSTRACTS DER BEITRÄGE

| 331 |

AUTOR*INNEN

| 343 |

BIBLIOGRAFIE ZUR GROTESKE

| 351 |



Lodovico Ottavio Burnacini, Festumzug mit
Faschingswagen, o. Dat. Bleistift und Feder
auf Papier, grau laviert, 36,5 × 48,5 cm. Wien,
Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 14b (Detail).

EINLEITUNG

Diese Publikation geht aus der internationalen Konferenz *Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr* hervor, die am 8. und 9. Oktober 2020 im Eroica-Saal des Theatermuseums in Wien stattgefunden hat.¹ Diese Veranstaltung wurde vom Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien sowie dem Theatermuseum gemeinsam verantwortet, während das Italienische Kulturinstitut in Wien unter der Leitung von Fabrizio Iurlano die Tagung, unter anderem durch die Mitorganisation eines künstlerischen Rahmenprogramms², maßgeblich unterstützte. Zugleich handelte es sich um die Jahrestagung des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Groteske aus kunst- und kulturhistorischer, aus performance- und aufführungstheoretischer sowie aus philosophisch-ästhetischer Perspektive war das Œuvre von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707), das in einer Ausstellung des Theatermuseums

¹ Die Konferenz fand vor Ort statt, war aber aufgrund der Covid 19-Pandemie nur für eine beschränkte Teilnehmer*innen-Zahl zugänglich und wurde daher auch über Zoom gestreamt. Alle Vorträge wurden aufgezeichnet und sind als Video auf der Homepage des Theatermuseums (www.theatermuseum.at/grotesk) abrufbar.

² Am 8. Oktober 2020 war die Aufführung *Die Vorfahren des Harlekins* von und mit Claudia Contin Arlecchino (Porto Arlecchino, Pordenone) im Italienischen Kulturinstitut zu sehen, am 10. Oktober ein Auftritt der Schauspieltruppe Bottega Buffa CircoVacanti (Trent) zum Thema *Burnacinis Kostümwelt gestern und heute* im Theatermuseum. Diese Aufführung mündete in ein Künstler*innengespräch in Anwesenheit der Kostümbildnerin Antonia Munaretti, die sieben Kostüme nach den Entwürfen von Burnacini rekonstruiert hat, von denen sechs heute im Theatermuseum verwahrt werden.



Abb. 1: Ignaz Bendl (zugeschrieben), bronzene Medaille mit Porträt von Lodovico Ottavio Burnacini als kaiserlicher Truchsess, um 1688. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. 12336bß.

mit dem Titel *Groteske Komödie. Lodovico Ottavio Burnacini*³ gewürdigt wurde. Am Vortag der Konferenz im Palais Lobkowitz eröffnet, war diese Ausstellung mit pandemiebedingten Unterbrechungen bis zum 2. August 2021 zu besichtigen.

Burnacini (Abb. 1), der in Venedig aufwuchs und sehr früh in der Familienwerkstatt seine künstlerische Ausbildung genoss, begleitete 1651 seinen Vater Giovanni (1609–1655), der von Ferdinand III. an den Kaiserhof berufen worden war, nach Wien. Dort diente er unter drei Kaisern mehr als fünf Jahrzehnte lang als Theateringenieur bzw. Hofarchitekt und -bühnenbildner.⁴

³ Vgl. dazu Rudi RISATTI (Hg.): *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini*. Wien: Hollitzer, 2019, passim.

⁴ Nach dem unerwarteten Tod seines Vaters (1655) musste Lodovico Ottavio als Neunzehnjähriger alle Agenden der Werkstatt übernehmen. Er diente zunächst unter Ferdinand III.

Diese Funktion setzte vielerlei Expertisen und Fertigkeiten voraus; dazu gehörte nicht zuletzt auch die Leitung eines großen Ateliers im engen Kontakt mit den Auftraggeber*innen und den Gewerken. Sie umfasste nicht nur die Gestaltung von Bühnenbildern und Kostümen für Hunderte von Schauspiel- und Opernaufführungen, sondern auch die Errichtung von Theaterhäusern samt der Konzeption ausgefeilter Bühnenmaschinen, die durch Spezialeffekte das Publikum in Staunen versetzen sollten. Aber auch die architektonische Gestaltung oder Umfunktionierung von Gebäuden für zivile Zwecke gehörten zu seinem Aufgabengebiet, ebenso die Verschönerung der Stadt durch Brunnenanlagen, Triumphbögen und Denkmäler, wie beispielsweise die 1693 geweihte Pestsäule am Wiener Graben, deren Gestaltung mittels sich auftürmender Wolkenformationen (Abb. 2) auf Burnacini zurückzuführen ist. Aber auch für die Gesamtkonzeption und Organisation von Festveranstaltungen der Hofgesellschaft anlässlich von Geburten, Todesfällen, Krönungen, Hochzeiten, Geburtstagen, Jubiläen oder Staatsbesuchen war der Theateringenieur ebenso verantwortlich wie für kleinere Festivitäten und saisonale Vergnügungen.

In der europäischen Hofkultur der Renaissance und des Barockzeitalters zielten solche Feste auf Wirkungen in politischer und sozialer Hinsicht. Einerseits dienten sie der Repräsentation und Machtpolitik der Dynastien und erhoben dabei auf der Ebene der Bildprogramme nicht selten einen universalen Anspruch. Diese richteten sich innerhalb der streng pyramidalen Gesellschaftsstruktur nach innen, indem sie das Charisma des Gottesgnadentums entfalteten und zuweilen durch Feuerwerke, Illuminationen, Weinbrunnen und Festtafeln mit einem Überfluss an Licht und Konsumgütern aufwarteten, an denen die Untertan*innen im Rahmen des Festes teilhaben konnten. Durch die Verbreitung von panegyrischen Festbeschreibungen und Druckgrafiken galt es andererseits, nach außen eine nachhaltigere Wirkung zu erzielen, sollten doch befreundete wie verfeindete Höfe damit beeindruckt werden, welche künstlerischen und ökonomischen Mittel man aufzubieten wusste. Die Festlichkeiten dienten darüber hinaus als Entlastungsventil für die Überwindung und Transformation ‚negativer Emotionen‘. Abgesehen von der öffentlichen Zurschaustellung von Pracht und Pomp sowie der Regulierung durch das Hofzeremoniell waren die Zeiten und Räume des Festes, vor allem wenn sie neben höfischen auch pagane bis populäre Elemente beinhalteten, Refugien für soziale Gegenerfahrungen jeglicher Art, die jenseits gültiger Verhaltensnormen standen und auch ausschweifend und zügellos sein durften. In Bezug auf die Groteske kommt Festen orgiastischer Prägung, die seit der Antike im Spannungsfeld apollinischer und dionysischer Tendenzen standen, eine

(1655–57), dann – mit einer Unterbrechung von 1657–59 – unter Leopold I. (1659–1705) und für kurze Zeit auch unter Joseph I. (1705–07).



Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf zur Wiener Pestsäule, vor 1679. Steinkreide auf Papier, 37,2 × 17,5 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. Min29 65b1.



Abb. 3: Lodovico Ottavio Burnacini, Festumzug mit Faschingswagen, o. Dat. Bleistift und Feder auf Papier, grau laviert, 36,5 × 48,5 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 14b.

besondere Funktion zu, worauf etwa der Schlüsselbegriff „karnevalistisches Weltempfinden“ in den Groteske-Reflexionen von Michail Bachtin verweist. Im Kontext der frühneuzeitlichen Festkultur konnte das in diesem Rahmen befreite Lachen die aus den schwierigen Lebensumständen (Kriege, Seuchen, Hunger, Gewalt, soziale Unruhen, etc.) resultierende Melancholie lindern.

Die Formen der Vergnügungen am Wiener Hof, für die Burnacini verantwortlich zeichnete und die in entsprechenden Wirkungszusammenhängen standen, waren mannigfaltig. Man denke an die ausgelassenen Faschingsfeste (Abb. 3), die unter dem Begriff „Wirtschaften“ bekannten Bankette (Abb. 4), an denen die Gäste in launigen bis extravaganten Verkleidungen teilnahmen, oder an nächtliche Schlittenfahrten mit pompös dekorierten Gefährten durch die verschneiten Straßen der Stadt (Abb. 5).

Es sind solche Ereignisse, die den kaiserlichen Theateringenieur dazu veranlassten, einige seiner kostbaren, bis vor kurzem wenig beachteten Handzeichnungen anzufertigen, die sich heute im Bestand des Theaternmuseums in Wien befinden. In seinem umfangeichenen zeichnerischen Œuvre sind ca. 125



Abb. 4: Jan Thomas, Hoftafel unter Kaiser Leopold I., 1666.
Öl auf Leinwand, 127,4 × 178,8 cm. Wien, Kunsthistorisches
Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 7660.

Blätter den Themen *Groteske* und *Commedia* zuzuordnen. Ihre künstlerischen und technischen Qualitäten deuten darauf hin, dass sie für den Kaiser persönlich angefertigt wurden, in Erinnerung an bereits veranstaltete Feste und Inszenierungen, mit denen Burnacini beauftragt oder an deren Organisation er beteiligt war. Ihr ausgezeichneter konservatorischer Zustand lässt in den meisten Fällen ausschließen, dass es sich dabei um praktische Entwürfe für Tischler, Schneider oder andere Gewerke handelte. Auf diesen Blättern treffen kuriose Figuren, minutiose Studien absonderlicher Gesichter und szenische Wimmelbilder (Abb. 6) auf Maskenfiguren der *Commedia all'improvviso* (Abb. 7).

Das Medium der Zeichnung – worin Burnacini sich als wahrer Meister erwiesen hat – bescherte ihm tatsächlich so manche Freiheit in der Darstellung, doch seine „*inventioni*“ (Erfindungen) und „*incanti*“ (Zauberspiele) sind nicht bloß grafische Divertissements, sondern spiegeln Bildlichkeit und Praktiken seiner Zeit wider. Geprägt von leuchtenden Farben sowie der lustvollen Ver-



Abb. 5: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf zu einem Schlitten mit Groteskfigur, Maske und Tieren, o. Dat. Bleistift und schwarze Feder auf Papier, grau laviert, 25,6 x 34,6 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 51a2.

änderung natürlicher Proportionen zeugen seine grotesk-komischen Figuren von einem Menschenbild, das die Grenzen zwischen dem Pflanzlichen, Tierischen, Mechanischen und Humanen verschwimmen lässt. Die Unsicherheit, die sie in den Betrachter*innen erwecken, und die Verwirrung, die sie absichtsvoll stiften, lassen sie zuweilen unheimlich erscheinen (Abb. 8), denn in ihrer Überzeichnung wird die Vorstellung einer ‚natürlichen‘ Ordnung, die angeblich die Wirklichkeit bestimmt, gestört.

Trotz eines lukullisch-karnevalessken Überflusses, der ein wohliges Gefühl von Sättigung erwarten ließe, führen groteske Weltbilder wie diejenigen von Burnacini immer wieder zur Desorientierung. Denn sogar bei dem Faschingswagen der Komödianten (Abb. 9), der aus köstlichen Esswaren konstruiert ist und vom Zubereiten und Auftischen raffinierter Speisen träumen lässt, bleiben die Betrachter*innen stets in der Ungewissheit, ob sie diese jemals werden genießen können.





Abb. 6: Lodovico Ottavio Burnacini, „Tentazioni di S. Antonio“, o. Dat. Bleistift und schwarze Feder auf Papier, 25,6 × 39,6 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 19.



Abb. 7: Lodovico Ottavio Burnacini, Brighella, Arlecchino im ‚Mi-Parti‘ und Amme, o. Dat. Bleistift und Wasserfarben auf Papier, 16,5 × 22,3 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 77a2.

Die Kombination komplementärer Gegensätze (groß und klein, alt und neu, natürlich und künstlich, schön und hässlich, konform und nicht konform) sowie die Vermischung heterogener Dimensionen (Flora, Fauna, Menschliches und das vom Menschen Geschaffene) wirkt zwar komisch, sorgt aber für das entfremdete Weltgefühl der Groteske. Ziel dieses Transformationsprozesses, der ein verbindliches Weltbild zerstört, um ein weiteres, unerwartetes, vielleicht schräges oder kaputtes zu erschaffen, ist es, in Gelächter auszubrechen.

Die Wiederentdeckung der ikonografisch erlesenen Blätter dieses Meisters sollte die Vortragenden der Konferenz zu einer multidisziplinären Auseinandersetzung mit dem Thema der Groteske und ihrer Rezeption anregen, wobei die Konzeption der Tagung zwei Anliegen in den Fokus rückte: Erstens die wissenschaftliche Untersuchung und Kontextualisierung der Groteskzeichnungen von Burnacini, wobei Vorläufer und Zeitgenossen aus den Bereichen



Abb. 8: Lodovico Ottavio Burnacini, Groteske Köpfe, o. Dat.
Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, auf Papier geklebt,
53,7 x 36,9 cm (16 Ovale, je ca. 9 x 8 cm). Wien, Theatermuseum,
Inv.-Nr. HZ Min29 68.



Abb. 9: Lodovico Ottavio Burnacini, Faschingswagen, o. Dat.
Bleistift und Wasserfarben auf Papier, auf Papier geklebt (Collage).
Wien, Theatermuseum, 33,5 × 43,7 cm, Inv.-Nr. HZ Min29 78a1.

Bildende Kunst sowie Theaterdekoration und -kostüm als Referenzen herangezogen werden sollten, um die Spezifität von Burnacini's Œuvre präziser einzugrenzen. Zweitens sollten Strategien und Begriffe untersucht werden, die Praktiken der Groteske in den unterschiedlichen Künsten prägen, womit „Groteske“ zu einer ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Kategorie wird. Durch diesen Schritt markiert „Groteske“ einen Bereich der Alterität und Ungeheuerlichkeit, der mit Erkenntnissen und Projektionen gefüllt werden kann, wodurch sie etwa ein absolutes Lachen vormoderner Lebenswelten, aber auch Widerstand gegen die auf Gleichmaß, Hierarchie und Ordnung fußenden Gesellschaftsvorstellungen und Künste impliziert.

Als besonders komplex erweist sich dabei eine aus der Überkreuzung von kulturtheoretischer Reflexion und Kulturhistoriografie resultierende Frage, nämlich jene nach der Wiederkehr der Groteske. So offensichtlich es scheint,

dass die Vormoderne, die Romantik sowie die modernistischen Avantgarden eine besondere Affinität zur Groteske pflegten und im Gegenzug die Aufklärung als Zäsur begriffen werden kann, so herausfordernd ist es, dafür Erklärungen zu finden und dabei auch zu historisieren, was in diesen Phasen jeweils unter Groteske verstanden wurde. Die Frage nach der Wiederkehr schien 2020 aber auch deshalb virulent, weil der Eindruck entstanden war, sowohl in den Künsten als auch in anderen Bereichen revitalisiere sich die Groteske gerade wieder und König Ubu feiere seine Rückkehr als gewählter Präsident. Die Beiträge des ersten Teils dieses Bandes lassen sich also auf die Groteskzeichnungen von Burnacini beziehen, jene im zweiten Teil kreisen um das Problem, das die Groteske als ästhetische Kategorie in kulturtheoretischer Hinsicht aufwirft.

Lodovico Ottavio Burnacini und die Groteske in der Frühen Neuzeit

Obwohl faszinierend und in sich erstaunlich kohärent, ist die groteske Welt, die Lodovico Ottavio Burnacini in seinen raffinierten Zeichnungen geformt hat, nicht ausschließlich auf seine Erfindungsgabe zurückzuführen. Eingebettet in einen komplexen ikonografischen Diskurs, der schon lange vor ihm bestanden hatte und ein Netz zwischen Epochen, Künstlern und Disziplinen spannt, ist sie vielmehr das schlüssige Ergebnis scharfer Beobachtungen im Rahmen von Künsten, in denen Bilder und Praktiken wechselseitig aufeinander einwirken. Burnacini wusste ikonische Elemente zu erkennen und griff sie wieder auf, um sie elegant zueinander in Relation zu setzen, sie zu ergänzen und als Bühnen- und Kostümbildner gekonnt seiner Gegenwart anzupassen.

Die Ausstellung *Groteske Komödie* hat entlang ihrer neun Kapitel gezeigt, dass Burnacinis fantastische Figuren ohne das Beispiel vorangehender Künstler oder von Schlüsselwerken der Kunstgeschichte undenkbar wären. Dies trifft besonders auf seine Serie zur *Versuchung des heiligen Antonius* (Kap. 1 der Ausstellung) zu. Dort ist der Einfluss von Malern und Grafikern wie Hieronymus Bosch (1450–1516), Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525/30–1569) und Jacques Callot (1592–1635) deutlich, obwohl sich Burnacini bei der Behandlung dieses Themas einen eigenen, innovativen Weg bahnte – man denke hier nur an eine Inszenierung der *Versuchungen* am 12. Dezember 1674 im Theater der Jesuiten, mit der ihn die Forschung in Verbindung bringen konnte.⁵

Es ist anzunehmen, dass Burnacini als kaiserlicher Theateringenieur Zugang zu den höfischen Sammlungen hatte, was ihm die Möglichkeit gab, Vorbilder und Kunstwerke zu sichten und zu studieren. Offensichtlich durch seine

⁵ Risatti: *Groteske Komödie*, S. 133.



Abb. 10: Peter Bruegel d. Ä., Kampf zwischen Fasching und Fasten, um 1559.
Öl auf Eichenholz, 118 cm x 163,7 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1016 (Detail).

Position privilegiert, konnte er sich als Experte der Ikonografie der Groteske und der Commedia all'improvviso weiterbilden. Er knüpfte an die beliebten Themen und Motive seiner Vorgänger an und entwickelte darauf aufbauend eine erlesene Bildsprache. Dies ist sogar bei seinen ‚komischen Grotesken‘ der Fall, die zwar derb und teilweise volkstümlich erscheinen mögen, jedoch alles andere als ‚naiv‘ sind. Aus einem vielschichtigen Substrat entstanden, sind sie in ihrer unterhaltsamen Einfachheit durchaus komplex und weisen zahlreiche Bezüge auf, die bis in die Antike zurückreichen.

Dass gerade die Ikonografie der Groteske ein dichtes Netzwerk zwischen zeitlich und geografisch verstreuten Relationspunkten konstituiert, ist das zentrale Thema des ersten Teils dieses Bandes. Er beginnt mit dem Beitrag von Markus WÖRGÖTTER, der – ausgehend von Burnacini – dieses Netz in imposanter Breite und Tiefe in seinen wechselseitigen Bezügen auswirft. Er positioniert den kostümierten Arlecchino in Burnacinis Entwürfen als „Geschöpf ohne Tiefe“ und lotet diese These durch anthropologische, theoretische, theatergeschichtliche, populärkulturelle und bildwissenschaftliche Befunde aus, die sich zu einer ebenso überzeugenden wie originellen Argumentation verdichten. Eine unseres Wissens neue Lesart lässt er dabei dem von Rauten geprägten Kleid des barocken Arlecchino angedeihen, das er als Raster liest, der zwar mehrheitlich auf die neuzeitliche Rationalität hin interpretiert wird, der jedoch nach Wörgötter auch als „verführerisch, trügerisch und ambivalent“ gelten müsse.

Valentina CONTICELLI befasst sich in ihrem Beitrag mit einem Florentiner Freskenzyklus aus dem späten 16. Jahrhundert, den Burnacini vermutlich nicht persönlich kannte, der aber die frühneuzeitliche Groteske prägte. Es handelt sich um die 1581 im Auftrag von Großherzog Francesco I. de' Medici gemalten Deckendekorationen im östlichen *corridore* (Gang) der Uffizien, die sich über sechsundvierzig Gewölbe erstrecken und ein erstaunlich komplexes Bildprogramm entfalten. Dieses antizipierte – als eine Art ‚ikonologischer Katalog‘ – Cesare Ripas *Iconologia* (1593). Durch ausschließlich weltliche Motive, durch die uneingeschränkte Kombination mythischer und allegorischer Figuren mit fantastischen Wesen wie Drachen, Chimären, Sphingen, Harpyien, durch die Vermischung von humanistischen und satirischen Themen (nicht ohne auf obszöne Anspielungen zu verzichten) legte dieses Werk zu jener Zeit den Grundstein zu einer neuen Ästhetik. Von kirchlichen Diktaten befreit, ließ sie die Wirklichkeit absurd und das Abwegige real erscheinen – ein künstlerischer Ansatz, den viele europäische Höfe aufgreifen sollten.

Der Beitrag von Laura RITTER geht der Frage nach den Vorbildern Burnacinis besonders im Rahmen der *Diablerien* des 16. Jahrhunderts nach. Durch einen genauen Vergleich vor allem mit Kunstwerken und Druckgrafiken aus

dem flämischen und holländischen Kontext ist es der Autorin gelungen, das ikonografische Milieu zu rekonstruieren, in dem Burnacinis Grotesken gedeihen konnten. Nach Erörterungen über Hieronymus Bosch als ‚Teufelsmacher‘, über Pieter Bruegel d. Ä. als Adepten der *Diablerien*, über Venedig (Abb. 11) und Wien als „Orte des Transfers“ – zwei Städte, die in der Biografie des kaiserlichen Theateringenieurs sehr wichtig waren⁶ – kann die Autorin Burnacinis Profil als „Meister der Groteske“ begründen.

Jerôme de LA GORCE befasst sich mit den Grotesken von Jean Berain dem Älteren (1640–1711), einem Maler, Zeichner und Kupferstecher, der ab 1674 als königlicher Kammer- und Kabinettszeichner in den Diensten von König Ludwig XIV. stand. Analog zu Burnacini in Wien entwickelte er für den Pariser Hof ähnlich groteske Figurenensembles. Berains Interesse für diese Themen belegen zwar schon Druckgrafiken aus seiner Jugend, in denen immer wieder Studien zu Monsternköpfen vorkommen; es erreichte aber erst später seinen Höhepunkt, als er als Kostümbildner und Ausstatter der königlichen Oper auch für die Karnevalsfeeste am Hof verantwortlich zeichnete. Dort wurde Berain dazu angeregt, extravagante Kostümlösungen zu zeichnen, die man schon damals als „Grotesken“ bezeichnete und humane Formen – ganz im Sinne einer Theorie der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung – in etwas Anderes verwandelte, sodass man „weder Hände noch Füße“ der Träger*innen erkennen konnte. La Gorce sucht in seinem Beitrag auch nach Vorbildern von Berain; dabei überrascht es nicht, dass auch sein Zeitgenosse Lodovico Ottavio Burnacini zu diesen gehört. Offensichtlich erlebten gegen Ende des 17. Jahrhunderts groteske Erfindungen, die auf eine gemeinsame, erlesene Bildsprache zurückgriffen, zugleich aber auch szenisch umgesetzt wurden, in ganz Europa Konjunktur. Relevant ist, dass sich solche Erfindungen in der Kombination mit Kostümen und Maschinen als ‚leibliche Praktiken‘ entfalteten.

Alessandro PONTREMOLI liefert in seinem Beitrag eine umfassende rezptionsgeschichtliche Analyse eines druckgrafischen Werks, das im Kontext einer Ästhetik des grotesken Leibes bedeutend ist und auch die Figuren von Burnacini beeinflusste: die Serie *Balli di Sfessania* des lange am Florentiner Hof tätigen lothringischen Malers und Stechers Jacques Callot. Es handelt sich

⁶ Während die rezente Forschung Geburtsdatum und -ort von Giovanni Burnacini eruieren konnte (er wurde am 28. August 1609 in Cesena getauft, vgl. Samantha Santi o De Santi, in: *Groteske Komödie*, S. 39), sind die Details über die Geburt von Lodovico Ottavio noch unbekannt. Doch weil Giovanni schon 1636 als Impresario von wichtigen Theatern in Venedig belegt werden kann, ist anzunehmen, dass Lodovico Ottavio in der Lagunenstadt geboren wurde oder zumindest dort aufwuchs. Im Widerspruch zu bisherigen Annahmen in der Sekundärliteratur sowie in Nachschlagewerken scheint es keinen direkten biografischen Zusammenhang zwischen den Burnacini und Mantua zu geben.



Abb. 11: Lodovico Ottavio Burnacini, Ponte di Rialto, o. Dat.
Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, 35,5 × 53,2 cm. Wien,
Theatermuseum, 33,5 × 43,7 cm, Inv.-Nr. HZ Min29 27.

um 24 kleinformatige Radierungen, die zwischen 1620 und 1622 – nach der Rückkehr des Künstlers nach Lothringen – erschienen, aber vermutlich schon um die Mitte der 1610er-Jahre entworfen worden waren. Von Anfang an vor allem in Frankreich als *Commedia dell’arte*-Darstellungen interpretiert, werden sie heute eher als „Gedächtniskonstruktion“, d. h. als eine Art bildliches Archiv der akrobatischen Posen der *Morescanti* gedeutet. Diese Tänzer waren Experten in der Inszenierung eines grotesken Leibes; sie trainierten ihren Körper zu extremen akrobatischen Fähigkeiten, um bei Volksfesten auf offener Straße, z. B. im Karneval, das Publikum zum Lachen zu bringen (Abb. 12). Anders als ein realer Katalog, sondern vielmehr als figurative Verdichtung zahlreicher Erfahrungselemente vereint diese Serie von Callot die choreografischen Elemente der neapolitanischen Tänze *Lucia* und *Sfessania* mit denen der höfischen, einigermaßen gemäßigte *Moresche*. Ihre ‚Rekombination‘ als *Commedia*-Darbietung – man denke an die Originalbeschriftungen, die Callot den Figuren verpasste, oder an die Details der Kostüme, die auf Harlekin- oder Zanni-Figuren verweisen – deutet Pontremoli als Ergebnis der „Assimilation und Inkorporation [heterogener] kultureller Werte“.



Abb. 12: Jacques Callot, Fra[n]cischina und Gian Farina aus der Serie „Balli di Sfessania“, 1. Viertel des 17. Jahrhunderts. Radierung, ca. 7,3 × 9,2 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 6632 7.

Der „Betrachtung grotesker Materialität und Körperlichkeit“ ist auch der Beitrag von Federico CELESTINI gewidmet, der gleichzeitig in den Bereich der akustischen Groteske führt. Die Musik im Umfeld der Commedia all’improvviso ist das von ihm umrissene Forschungsfeld, das auch mit einer Zeichnung Burnacinis aus den *Nani, e maschere ridicole* argumentiert und aus anderer Perspektive noch einmal auf Werke von Jacques Callot und Jean Berain dem Älteren blickt.

„Groteske“ als Kategorie der Reflexion

Als „Terminus ornamentaler Malerei“ weist die Groteske gemäß Elisheva Rosen eine „relativ stabile Bedeutung“ auf; Malereien, wie sie die Uffizien zieren, werden seit Jahrhunderten mit diesem Begriff bezeichnet. Erst in der Romantik wurde „grotesk“ zu einem „genuine ästhetischen Begriff, der dann aber nahezu alle Kunstformen“ umfasste, wobei auch im übertragenen Sinn der Terminus eine ausreichend klar umrissene Bedeutung aufweist, die Rosen im Wörterbuch der *Ästhetische[n] Grundbegriffe* folgendermaßen paraphrasiert:

So verbindet man heute mit ‚grotesk‘ gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder als karnevalesk verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen – im Sinne Wolfgang Kaysers bedrohlich verfremdeten – Welt repräsentieren.⁷

Im Gegensatz zu anderen kulturwissenschaftlichen Begriffen, deren Bedeutungen sich schnell bis zur Unbestimmtheit auffächern, wird nach allgemeiner Auffassung in der Groteske die immer werdende Natur wirksam, die in dynamischer Wechselbeziehung zu allem Gewordenen steht und dabei alle kategorialen Trennungen, die Menschen im Dienst von Naturbeherrschung und Zivilisation vollziehen (Mensch/Tier, Mann/Frau, Kinder/Erwachsene, rein/unrein, Natur/Technik, etc.), unterläuft. In der Groteske verbinden sich solche Widersprüche, ohne sich aufzulösen, weshalb sie dem rationalen Subjekt stets ambivalent und unheimlich vorkommt.

Sehr unterschiedlich sind aber in entsprechenden Forschungen die kulturtheoretischen und historiografischen Parameter. Groteske kann als vormodernes Phänomen verstanden werden, das sich in einer von bürgerlichen Lebenswelten geprägten Moderne nicht mehr vollumfänglich manifestieren kann, weil da der Witz, die Satire, die Ironie, etc. dominieren. Im Gegensatz dazu formulieren diesbezüglich durchlässigere Groteske-Theorien, dass die Wiederkehr der Groteske als „Medium des kulturellen Wandels“ (Peter Fuß) grundsätzlich in allen Umbruchphasen zu beobachten sei. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass – trotz der Verschiedenheit der untersuchten Phänomene – die Zuschreibungen zur Groteske in den Beiträgen des zweiten Teils zwar ähnlich, die kulturtheoretischen Positionen aber vielfältig sind.

⁷ Elisheva Rosen: Art. „Grotesk“, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2001, S. 876.

In seinem Beitrag zur Groteske im Umfeld der Französischen Revolution umreißt Franz FILLAER, dass diese von den Zeitgenoss*innen als ein Formverlust im Politischen empfunden wurde, der die Volkssouveränität tendenziell als „Verkehrte Welt“ imaginieren ließ. In Karikaturen erscheinen die Sansculotten beispielsweise als Kannibalen, die ihre Mitbürger verspeisen. Die Republikaner und Monarchisten stellten sich aber wechselseitig als Bestien dar, womit die Groteske im Zuge der europaweit grassierenden Jakobinerfurcht zu einer Schablone der Revolutionsabwehr mutierte, die innenpolitische Konfliktlagen mit einer gemeinsamen Bildsprache überformte. Fillaer exponiert damit die Französische Revolution als Schwelle, welche die Groteske verändert habe. Vor der Revolution sei sie als karnevalseskes Zeitfenster im Festkalender verstanden worden, danach habe sie sich in einen Dauerzustand verwandelt. Dabei habe sich in der Groteske auch der Gegensatz zwischen „alt bzw. traditionell“ und „neu bzw. modern“ aufgehoben, indem austauschbare Ikonografien die Anschuldigung erhoben, der „Volkskörper“ werde von der jeweils anderen Partei unter Verwendung von Maschinen misshandelt. Die Groteske habe dabei einen Weltbürgerkrieg imaginiert und den Planeten zum Bildobjekt der Welteroberung, des Weltkonsums und der Weltzerstörung gemacht. Dieser Artikel postuliert damit eine qualitative Verschiebung dessen, was nach der Zäsur der Französischen Revolution als Groteske verstanden werden kann, womit sich auch die Bedingungen für eine Wiederkehr der Groteske radikal verändern würden.

Der Beitrag von Elisabeth GROSSEGGGER basiert auf der Groteske-Theorie von Bachtin und auf Ernst Blochs „Philosophie des Umwegs“, um zu argumentieren, in welcher Hinsicht die Regiearbeiten von Herbert Fritsch am Burgtheater als Wiederkehr der Groteske verstanden werden können. Sie bezieht sich dabei primär auf die Produktion *Zelt* aus dem Jahre 2019 sowie auf Selbstaussagen von Fritsch, um darzulegen, dass diese Aufführung eine wesentliche Entwicklung der Geschichte des Burgtheaters (zumindest zeitweise) rückgängig gemacht und außer Kraft gesetzt habe, nämlich die reform-absolutistische Verdrängung des Hanswurts von dieser Bühne. „Mit den Inszenierungen von Herbert Fritsch wurde dem seit der Literarisierung im 18. Jahrhundert durch seinen „Welttheater“-Spielplan und seine hohe Ensemblekunst gerühmten Wiener Burgtheater die Figur des Hanswurts wiedergegeben.“ Fritsch habe dabei die Groteske der Voraufklärung in die Gegenwart übersetzt und dem Dionysischen eine zentrale Stellung eingeräumt.

Der Beitrag von Michael RÖSSNER wählt die zur Kulturtheorie ausgebauten Groteske-Studie von Peter Fuß aus dem Jahre 2001 als Ausgangspunkt, um zentrale Thesen derselben an Beispielen aus der romanistischen Literatur zu



Abb. 13: Lodovico Ottavio Burnacini, Tanzender Aufwärter mit Krug und Pokal und Küchenmeister mit Pfauen-Pastete. Bleistift und Wasserfarben auf Papier, 18,3 × 23,4 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 74a2 (Detail).