



2020/52 dschungel

<https://www.jungle.world/artikel/2020/52/kaminkehrer-bei-nacht>

Wahrlachen bei Karl Valentin und Roland Topor

Kaminkehrer bei Nacht

Von **Michael Glasmeier**

Wahrlachen als Form der philosophischen Erkenntnis: In der Semantik des paradoxen Humors lehnt sich die Kunst gegen die Zumutungen des Daseins auf. Roland Topor und Karl Valentin waren Meister darin.

Der Begriff des Wahrsagens steht im Zentrum des Denkens Michel Foucaults. Gemeint ist das Wahrsagen, das dem Verrückten oder dem Verbrecher ebenso zugestanden wird wie dem Philosophen, ein Wahrsagen, das nicht in die Glaskugel der Zukunft blickt, sondern eben die Wahrheit sagen will. Dieses Wahrsagen ist letztlich ein kompliziertes Sprechen, weil es sich gegen eine Verabsolutierung wissenschaftlicher Objektivität stellt und das Subjektive an der Produktion von Wahrheit anerkennt.

Von solchem Wahrsagen sprach erstmals Friedrich Nietzsche 1885 im vierten Teil seines philosophisch-poetischen Werks »Also sprach Zarathustra«. Er verbindet dieses vermeintlich Höchste der *humanitas* allerdings im Gegensatz zu Foucault sogleich mit dem Lachen: »Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: – Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir diese Krone auf!«

Topor macht klar, dass im Wahrlachen auch das Schreckliche, das Grauen, das Gebrechen und der Tod ihre nicht zu leugnende Anwesenheit als Teil menschlicher Existenz bekunden.

Allein über dieses Zitat ließe sich wunderbar ziellos und zeitlich unbegrenzt denken. Es wäre ein schweifendes, mäanderndes Denken, das nicht nur angemessen wäre, ein leichtes Denken, vogelartig schwebend, ein Denken, das ein Denken fordert, das die Wahrheit sagt, ja sie *lacht*. Wahrheit ist für Nietzsche das Gegenteil des Selbstbetrugs und der Scheinwelt der Irrtümer, heutzutage das Postfaktische genannt, die es uns zu leben leichter macht. Wahrsagen ist eine Form, ein Wille zur radikalen Erkenntnis, zur Offenlegung. An dieser Erkenntnis und der Freiheit, die daraus resultiert, ist Nietzsche

zufolge eben auch das Lachen beteiligt – und nicht nur beteiligt.

Das Lachen deckt die Wahrheit auf, oder wie Nietzsche im dritten Buch seines 1882 erschienenen Werks die »Die fröhliche Wissenschaft« unter dem Titel »Zum Erziehungswesen« anmerkt: »In Deutschland fehlt dem höheren Menschen ein großes Erziehungsmittel: das Gelächter höherer Menschen. Diese lachen nicht in Deutschland.« Wobei der »höhere« Mensch im Sinne Nietzsches erst noch erschaffen werden muss. Weiter heißt es: »Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um *aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen*, – dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und Begabtesten viel zu wenig Genie! Es giebt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft! (...) Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht ›bewusst geworden‹, einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.«

In den tragischen Zeiten der »Moralen und Religionen«, der Kriege, Fluchtbewegungen, der faschistischen Populisten und des Hasses gibt es nichts zu lachen. Und wenn es witzig wird, dann entweder hysterisch provozierend, niedlich den Widrigkeiten hinterherrennend oder eben reaktionär. Auch die Witze scheinen sich im Wesentlichen der Tragik angepasst zu haben. (Ausnahmen sind unter anderem die Komik von Dittsche, Jimmy Fallon, Tina Fey und Rattelschneck). Folgt man Nietzsches Überlegungen, dann ist das kein Wunder, denn wo das Wahrsagen trotz medialer Überflutung in einem ungeahnten Ausmaß verleugnet, abgeschwächt oder überdeckt wird, da hat es das Wahrlachen auch nicht leichter.

Dort allerdings, wo das Wahrsagen in allen Formen durchgespielt wird, in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, in den revolutionären Zeiten des 19. Jahrhunderts, in der Weimarer Republik oder in den aufmüpfigen Sechzigern und Siebzigern, blühte auch das Wahrlachen (*Pardon*, Lorient, Otto, Karl Dall), erweiterten sich die Möglichkeiten der Erkenntnis auf grandiose Weise etwa durch die Karikatur oder in der Satire, durch scharfen und albernen Witz im Sinne einer »letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit« – Begriffe Nietzsches, die in diesen Tagen der moralischen Selbstgerechtigkeit auch auf der linken Seite kaum noch zu denken sind. Erst wenn wir also über uns selbst lachen, können wir die Wahrheit herauslachen, kann das Lachen auf Erkenntnis aufbauen und zur Erkenntnis führen. Ob in der Selfie-Kultur der Gegenwart allerdings mehr möglich ist als Selbstbespiegelung, scheint fraglich.

Was der scharfe und alberne Witz vermag, zeigt ein Gesicht mit Faust beziehungsweise eine Faust mit Gesicht aus den sechziger Jahren. Es stammt von dem leider vergessenen jüdisch-polnischen Cartoonisten, Illustrator, Schriftsteller, Schauspieler, Bühnenbildner und Filmregisseur Roland Topor, der 1997 im Alter von nur 59 Jahren verstorben ist. Topor ist neben Tomi Ungerer oder Charles Adams für seinen etwas makabren Humor bekannt, der menschliche Gebrechen, Exkremente, Sex in phantasievollster Weise dem Lachen zuführte. Topors meisterlicher Strich ist von den großen Werken der Zeichen- und Illustrationskunst beeinflusst, von Leonardo da Vinci über Francisco de Goya bis Honoré Daumier; seine Einbildungskraft ist inspiriert von Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, aber auch von dem Marquis de Sade, Raymond Roussel sowie den Dadaisten und Surrealisten. Mit einigen Fluxus-Künstlern war Topor befreundet.

Es geht im Werk des Künstlers um Formen der Überschreitung, des Grotesken, aber auch um eine Radikalität, die in dieser Zuspitzung oft nur in der Zeichnung möglich ist. Dieses Gesicht mit der Faust, die dieses weniger beschädigt als vielmehr wie eine Gummimasse in einen anderen Zustand versetzt, es quasi auslöscht, so dass nur noch Haare und Ohren so etwas wie Physiognomie suggerieren, diese Faust mit Gesicht also war seinerzeit so bekannt, dass sie in allen möglichen Underground-Magazinen reproduziert und zu einem - Signum der Straßenkämpfe im Paris der Achtundsechziger wurde. Das ist erstaunlich, denn weder das Gesicht noch die Faust lassen sich einer Person oder Personengruppe zuordnen und so als symbolische Darstellung des Klassenkampfes interpretieren. Vielmehr scheint dieses äußerst gewalttätige Auf-die-Fresse-Kriegen in seiner doppelten Anonymität eher allgemeine Aussagekraft zu besitzen.

Topor macht klar – und vielleicht war er der Letzte, dem das gestattet wurde –, dass im Wahrlachen auch das Schreckliche, das Grauen, das Gebrechen und der Tod ihre nicht zu leugnende Anwesenheit als Teil menschlicher Existenz bekunden und durch das Lachen gerade des Künstlers, das man als »Vorbildlachen« bezeichnen möchte, präzisiert werden. Der Künstler ist also nicht allein der stellvertretend Leidende, sondern kann ebenso der stellvertretend Lachende sein, der erkennt, dass der Kaiser keine neuen Kleider trägt, sondern schlicht nackt ist. Er kann durch seine schrecklich-komischen Werke unsere Disposition zum Lachen vergrößern, indem er das gemeinhin Unaussprechliche, Abnormale nicht ausspart oder negiert, aber es anders als der Realist oder der Dokumentarist grotesk, körperlich, karikierend zuspitzt. Es geht also, wenn gelacht wird, immer auch um die Veränderung des eigenen Selbstverständnisses. Denn das ist das Schöne an der Faust von Topor: Sie sublimiert nicht, lässt sich bürgerlich nicht einfangen.



Roland Topor, 1968, Foto: dpa / Leemage / Mario Dondero

Wenn einen die Faust im Gesicht eher nicht zum Lachen reizt, dann ist man vielleicht schon zu zahm, zu reich oder zu selbstverliebt, dann hat man vielleicht schon vergessen,

was Stan Laurel dem Oliver Hardy, was die Maus Jerry dem Kater Tom antut und was Max und Moritz so getrieben haben. Vielleicht hat man es auch nur verdrängt, weil alle einander so schrecklich liebhaben und der Psychiater um die Ecke auch am Samstag Sprechstunde hat. Wie auch immer: Wer sich sich des subversiven Charakters des Komischen versichern will, für den sind die Zeichnungen Topors geradezu ein Labsal.

Die Zeichnung »Hölle und Verdammnis« (1981) zeigt einen Mann, der mit heruntergelassener Hose einsam auf dem Gipfel eines Berges hockt. Er kotzt und schießt zugleich. Über die Höhe des Berges kann keine Aussage gemacht werden. Der Zeichnung Topors fehlen Bäume, Gebäude oder Vögel, selbst eine bescheidene Horizontlinie. Stattdessen zeigt sie morgendlichen Himmel, vor dem sich wie in den Alpen der Berg abhebt, der aus den Fäkalien des einsamen Mannes besteht und stets weiterwächst. Die erreichte Höhe lässt vermuten, dass der Mann schon seit geraumer Zeit mit dem Ausscheiden beschäftigt ist. Er ist sozusagen auf der Höhe seiner Zeit, kein Gipfelstürmer, sondern Gipfelproduzierer.

Das Beunruhigende an diesem Motiv, das Topor auch in einem Linolschnitt verwendet, liegt im Wahrlachen der Unausweichlichkeit, die für einige Arbeiten Topors kennzeichnend ist. Wie bei Samuel Beckett (und im Alltag) nehmen die Personen ihr Schicksal hin, ohne einzuschreiten, aber auch ohne einen besonderen Ausdruck von Sadismus oder Masochismus. Am Zeichentisch wird eine Welt konstruiert, in der sich die ausgekugelten Gesetzmäßigkeiten der Realität denen der Macht künstlerischer Phantasie unterwerfen.

Es handelt sich um jenen methodischen Wahnsinn, der auch bei dem großen Hypochonder Karl Valentin (1882–1948) zu finden ist. Der Münchner Volkskomiker, der hungernd und frierend starb, war nicht nur Schauspieler und Filmemacher, sondern auch sein eigener Museumsdirektor. 1934 eröffnete er in den Kellern des Hotel Wagner in München sein Panoptikum, teilweise bestückt mit den Originalfiguren des Wachsplastikers Emil Eduard Hammer. Nach kurzer Zeit musste Valentin wieder schließen. Er eröffnete im Färbergraben 33 sein neues Etablissement, das später als »Ritterspelunke« bekannt wurde. Hier vereint er Panoptikum, Kneipe und Kabarett an einem Ort und führt sein Publikum nach den Aufführungen der überdrehten Historienposse »Ritter Unkenstein« höchstpersönlich durch sein verrücktes Museum.

Zu dieser Zeit war auch Beckett in München. Der Schriftsteller hatte die Filme Valentins in Berlin durch den Schauspieler Josef Eichheim kennen- und lieben gelernt. Beckett, selbst ein Autor höchster Komik, fand Valentin äußerst interessant und besuchte ihn in seinem Panoptikum. Dort erlebte er eine Führung des Meisters. Sein Biograph James Knowlson fasst zusammen: »Es war ein kurzes, bizarres Ereignis; ›crazy‹ war das Wort, das Beckett dazu einfiel. Mit einer Taschenlampe in der einen und einem Zahnstocher plus weißem Pelzchen (der berühmte Winterzahnstocher) in der anderen Hand führte Valentin sie (Beckett und Eichheim, Anm. d. Red.) durch ein Labyrinth dunkler Korridore ›in seinem neuen Museum‹, wo das verrückteste Gelump herumlag; Valentin schwadronierte in seinem schwerverständlichen Dialekt über Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett und sprach über eine Art von Neurose (...). Plötzlich entschuldigte er sich und ließ Beckett und Eichheim verdutzt und doch fasziniert stehen.«



Da lang: Karl Valentin führte persönlich durch sein Museum, Foto: dpa

Was gabs im Panoptikum zu sehen? Objekte zu Sprachspielen («Gefangener Franzose», «Ohr eines Kurzsichtigen») gesellten sich zu Dingen, die Sprichwörter wörtlich nehmen, wie «Ein alter Hut» oder «Die ins Korn geworfene Flinte». Ferner gehörten Objekte dazu, von denen behauptet wird, dass sie eine historische Bedeutung hätten: «Mit diesem Ei entdeckte Kolumbus Amerika», «Der Fußball von Max Schmeling», «Feigenblatt Evas» und so weiter. Aber es ging auch um Kunst. So zeigte Valentin neben dem von ihm selbst gefertigten expressionistischen Gemälde das Werk «Kaminkehrer bei Nacht» oder als Ausstellungsstücke Readymades wie der «Ofen» («Ofen kein Ausstellungsprojekt, steht nur so da»), den «Bierkrug» («Bitte nicht berühren!») oder die berühmte «Schneeplastik» («Ausgeführt vom Bildhauer Otto Müller. Durch Aufstellung in diesen warmen Räumen ist sie uns leider zerronnen»).

Valentin verfolgte mit seinem Panoptikum eine ähnliche ästhetische Strategie wie Topor: beim Betrachter die Nerven im Auftrag des Wahrlachens bloßliegen zu lassen.

Valentin verfolgte mit seinem Panoptikum eine ähnliche ästhetische Strategie wie Topor: beim Betrachter die Nerven im Auftrag des Wahrlachens bloßliegen zu lassen. Diesen unmittelbaren Angriff auf das Publikum verschärfte Valentin durch seine Führungen noch mit einem gewissen Sadismus. Elemente der Schauerromantik werden, wie später bei Topor, aber dreidimensional, genüsslich zelebriert. Neben Guillotine und Folterkeller («Du sollst so dünn gefoltert werden, dass die Sonne durch dich durchscheint») gab eine Hängebrücke über trübem Wasser merklich nach, entpuppte sich ein als Napoleon verkleideter Liliputaner nicht als Wachfigur, sondern als lebendes Wesen, das sich plötzlich bewegt.

Die Tricks solche Wachsfigurenkabinette sind seit Madame Tussaud immer die gleichen: Dämmerlicht, Gewölbe, schaurige Geräusche, Totes wird lebendig. Doch in diesem Panoptikum ist der Rezipient Opfer. Das Panoptikum wird zum Ort der Erfahrung unbewusster Ängste in geballter Form, oder wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt: »Die Witze werden immer widerhaariger, die Wände immer kahler und plötzlich steht man in einem Gewirr von Wänden, aus deren dunklen Stollen nur noch Spinnwebenampeln ihr mystisches Licht erstrahlen. Wasser rauschen, der Wind heult, lautlos wehen weiße Gespenster um die Ecke. Schwarze Gugelmänner starren im Treppenknicke. Ein Steg führt über dunkles Wasser. Man tritt auf Gummisäcke wie in einem Sumpf. Ratten quieken und die Augen der Eulen glühen.«

Doch jenseits dieser Schreckensräume war Valentins Panoptikum eben wie ein ordentliches Museum mit Vitrinen, Beschriftungen und Sockeln eingerichtet, eine Art Kunstkammer des Lächerlichen, des Banalen und Hintersinnigen, das sich so ordentlich »kuratiert« doppelt albern aufführte. Umso verstörender muss es denn auch für den weltberühmten Archäologen Ernst Buschor gewesen sein, als Valentin ihn bei seiner Führung vor eine weibliche (griechische?) Skulptur auf einem Sockel führte. Buschor berichtet: »Ich gestand, nichts Besonderes hinter ihr zu finden. ›Die Augen‹, sagte er, ›Sie müssen ihr grad in die Augen schauen!‹ Ich folgte der Anweisung, während er heimlich einen Hebel bediente, der den Sturz der Statue auslöste. Sie sank vornüber, auf den Betrachter zu. Karl Valentin weidete sich an meinem überflüssigen Seitensprung: eine geschickt angebrachte Kette im Rücken der Figur hielt den Sturz auf, kurz bevor das Haupt des Betrachters zerschmettert werden konnte.«

Diese Attacke ist Teil des »Systems Valentin«. Der Künstler kämpft nun nicht mehr auf der Bühne mit der Tücke des Objekts, sondern lässt das Publikum leiden. Kunst war vielleicht nie angriffslustiger und brutaler als hier.

Roland Topor und Karl Valentin, das sind zwei Seiten einer Komik, die eine Form des Wahrlachens zeigt, eines Lachens, das vor allem beweisen will, dass der Mensch lebendig ist, sich ekelt und erschreckt, um eine Realität aufscheinen zu lassen, die zu jener Wahrheit führt, welche die Macht, die Religion, die Politik und die Schönheit subversiv unterminiert.

Insgesamt mag der Planet missraten sein, das ist die Wahrheit, die erlacht werden kann, und dazu ist jedes Mittel recht, auch die Überschreitung, die Ekel und Grauen mit sich bringt. Denn lachend ist man auf dem Sprung zur Erkenntnis und damit zur Möglichkeit, dem Ungeist vielleicht doch nicht allzu ohnmächtig zu unterliegen. Oder, wie Beckett es auf den Punkt bringt: »Man hat so lange das Schlimmste vor sich, bis es einen zum Lachen bringt.«