



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Bachtins Theorie der grotesken Körper und indische
Kunst“

verfasst von / submitted by

Julia Müller BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Bachtin und die Groteske	5
2.1 Der Begriff Groteske	5
2.2 Die Geschichte der Groteske nach Bachtin	6
2.3 Der groteske Realismus und sein Weltbild	8
2.4 Bachtins Anspruch	13
2.5 Bachtins groteske Körperkonzeption	14
2.6 Die Rolle der Frau in der grotesken Körperkonzeption	19
2.7 Der neue Körperkanon	20
3. Die Wunder Indiens	21
4. Groteske Körper in der indischen Kunst	23
4.1 Riesen und Zwerge	26
4.1.1 Puruṣa	26
4.1.2 Vāmana	29
4.2 Multiple Arme, Beine und Köpfe	32
4.2.1 Durgā und Kali	34
4.2.2 Brahmā	40
4.2.3 Trimurti	42
4.2.4 Śiva Gāndhāra	43
4.3 Mischwesen	44
4.3.1 Tier und Mensch	44
4.3.2 Androgynie	54
4.4 Lingam und Yoni	57
4.5 Gaṇeśa	62
4.5 Sex und Gewalt	70
4.6 Die heitere Materie	72
4.7 Die Unterwelt	81
5. Der Vergleich	83
6. Karneval damals und heute	88
6.1 Bachtins Karneval	88

6.2 Karneval heute	90
7. Fazit.....	97
8. Literaturverzeichnis.....	102
9. Abbildungsverzeichnis.....	107

1. Einleitung

Eine wichtige Quelle für grotesk-leibliche Motive sind die Legendenzyklen und literarischen Texte, die von den sogenannten ‚Wundern Indiens‘ erzählen. Diese hatten bestimmenden Einfluss auf die ganze mittelalterliche Phantastik, und so, direkt oder indirekt, auch auf Rabelais.

(Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt¹)

Der russische Literaturwissenschaftler, Semiologe und Kulturtheoretiker Michail Bachtin hat sich in diversen Arbeiten intensiv mit grotesk-leiblichen Motiven während des Karnevals sowie in Kunst und Literatur auseinandersetzt und hält diese, wie er in seiner Kritik an Schneegans‘ Theorie zur Groteske² anmerkt, für *universal* (Bachtin, 1995, S.96). Ausführlich beschreibt er im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Groteske und Karnevalskultur die verschiedenen Motive, ebenso wie die Bedeutung, die er ihnen zuschreibt, und vor allem den universalen Kontext, in welchem sie existieren beziehungsweise entstehen. Bei ihrer Deutung geht er stets von einem zugrundeliegenden karnevalesken Weltbild aus (s.u.), aus dem heraus die Motive ihren Inhalt erlangen. Bachtin legt den Fokus dabei auf die Literatur, insbesondere das Werk von François Rabelais, verweist jedoch auch auf westliche Künstler, die groteske Motive seinem Verständnis gemäß verwenden. Als Vertreter der grotesken Bildkunst führt er unter anderen Hans Holbein den Jüngeren, vor allem den *Totentanz*, und Albrecht Dürer (ebd., S. 102), an anderer Stelle auch Hieronymus Bosch und Breughel den Älteren (ebd. S.77) an.



Abbildung 1: Beinhaus (Holzschnitt Nr. 32 von 33 aus der Reihe *Totentanz*)

nymus Bosch und Breughel den Älteren (ebd. S.77) an.

¹ Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 386.

² Der Literaturwissenschaftler Heinrich Schneegans veröffentlichte 1894 mit seiner *Geschichte der grotesken Satyre* das bis dahin umfangreichste Werk, welches sich mit der Groteske beschäftigt.

Als Quelle für groteske Motive sind die indischen Mythen sowie deren künstlerische Ausarbeitung, sowohl in Schrift als auch in Bildformat, geradezu unerschöpflich. Kaum eine andere Kultur bietet eine dermaßen reiche Vielfalt an Verschmelzungen von Mensch und Tier, multiplen Armen und Köpfen oder überzogenen Darstellungen der Genitalien. Besonders die Reiseberichte des Mittelalters und der Renaissance beinhalten Schilderungen von den sonderbarsten Gestalten und überlieferten fantastische Miniaturen. Da die Geschichten rund um dieses ferne, fremde Land die Menschen während des Mittelalters und der Renaissance besonders ansprachen, hatten diese einen starken Einfluss auf das mittelalterliche Europa. Für Bachtin sind die *„Beschreibungen nie Gesehener menschlicher Wesen“* (Bachtin, S. 388) von besonderer Bedeutung. Darunter versteht er zum einen Mischwesen, wie Satyrn, zum anderen missgebildete Menschen, Zwerge, Pygmäen oder Riesen.

»Sciopoden«, die nur ein Bein haben, »Leumanen«, die keinen Kopf haben und das Gesicht auf der Brust, Menschen mit einem Auge auf der Stirn³, mit Augen auf den Schultern oder auf dem Rücken, Menschen mit sechs Beinen, solche, die mit der Nase essen etc. Das ist die ungebremste groteske anatomische Phantastik, die das Mittelalter so liebte. [...] Die Wunder Indiens fanden in der bildenden Kunst starke Resonanz: Sie boten den Stoff für zahlreiche Miniaturen, Handschriftenillustrationen, Wandgemälde und Skulpturen in Kathedralen und Kirchen.

(Bachtin, 1995, S. 388 f.)

Er sieht in den indischen Kunstwerken eine der wichtigsten Quellen der Darstellungen grotesker Körper, wie er sie anhand seiner Analyse von Rabelais *Gargantua und Pantagruel* (5 Bände zwischen 1532 und 1564) ausarbeitet. Zu klären ist allerdings, inwiefern die Deutung der grotesk-leiblichen Motive aus dem indischen Kulturraum mit Bachtins Konzeption vereinbar ist. Sind die Motive tatsächlich *universal*, besitzen also weltweite Gültigkeit, oder ändern sie in einem anderen kulturellen Kontext jeweils ihre Bedeutung? Ist Bachtins *Groteske* also auch in Indien, dem prominentesten Beispiel und Vorreiter der Groteske, grotesk? Diese Fragen bilden den Kern dieser Arbeit.

³ Vgl. Siva, s.u.

Wenn man von *indischer Kunst* spricht, ist in den meisten Fällen die hinduistische Kunst gemeint und darauf wird auch im Folgenden der Fokus liegen. Dies darf jedoch keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden, denn der indische Kulturraum ist wesentlich vielfältiger, als es den meisten Menschen der westlichen Welt bewusst ist. Abgesehen vom Hinduismus, sind Islam, Christentum, Buddhismus, Jainismus und Sikhismus sowie diverse kleinere Gruppen in Indien bedeutend und alle diese Glaubensgemeinschaften haben ihre eigenen Traditionen und ein eigenes Kunstverständnis, das sich mehr oder weniger vom hinduistischen unterscheidet. Da eine Beschäftigung mit all diesen Kunstrichtungen zu weitreichend wäre, bleibt diese Arbeit auf die größte und bekannteste Tradition, den Hinduismus, beschränkt. Zudem vertreten Herbert und Ingeborg Plaeschke die Auffassung, dass man die Begriffe hinduistische und indische Kunst im hohen Mittelalter durchaus synonym verwenden kann, da die buddhistische Kunst Indiens zu diesem Zeitpunkt schon stark an Bedeutung verloren hatte, wie auch der Buddhismus selbst, und andere Kunstrichtungen, wie vor allem die muslimische, *noch* die Minderheit bildeten⁴. Generell lässt sich festhalten, dass Kunst in Indien, besonders im hier relevanten Zeitraum des europäischen Mittelalters beziehungsweise der Renaissance, überwiegend religiös oder politisch motiviert ist. Die Trennlinie zwischen religiöser und weltlicher Kunst ist unscharf, da Darstellungen von historischen und aktuellen Ereignissen in der Regel mit religiösen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden. So werden Rājas, Könige, meist durch die Götter unterstützt oder stammen in irgendeiner Weise von ihnen ab, um so ihre Herrschaft zu legitimieren und ihre Taten größer wirken zu lassen⁵. Das indische Geschichtsverständnis weicht stark von dem westlichen Verständnis dieses Zeitraumes ab, welches schon weitgehend darauf bedacht war, Tatsachen zu beschreiben, wenngleich auch machtpolitische und biografische Motivationen stark vertreten waren.

Der erste Teil dieser Arbeit widmet sich intensiv der von Bachtin vertretenen Auffassung von grotesken Körpern und der damit verbundenen Weltauffassung. Zu allererst wird der Terminus *Groteske* Bachtins Verständnis gemäß dargelegt, gefolgt von der Entwicklungsgeschichte dieser Tradition, wie er sie versteht. Schließlich werden das Weltbild, in wel-

⁴ Plaeschke, Herbert und Ingeborg: *Hinduistische Kunst*. Wien, Köln, Graz: Verlag Hermann Böhlau Nachf., 1978, S. 110.

⁵ s.S.24

chem die Groteske existiert, sowie die einzelnen Motive konkret herausgearbeitet und ihre Bedeutung beschrieben.

Im zweiten Teil wird dann der Versuch unternommen, die Konzeption auf die hinduistische Kunst und die dazugehörigen Mythen anzuwenden. Dazu werden einzelne Kunstwerke, Götter und Mythen als Beispiele herangezogen. Besonders geht es hierbei um die Fragestellung, ob Bachtins Theorie im nicht-europäischen Raum und damit in einer anderen Kultur ihre Gültigkeit behält oder die Übertragung der Motive in ein nicht-europäisches Weltbild, sie aus ihrem Kontext reißt und somit ihrer Bedeutung beraubt. Die Schwierigkeit besteht an dieser Stelle darin, dass man eigentlich nicht von einem Hinduismus sprechen kann. Tatsächlich sind unter dem Begriff zahlreiche, zweifellos miteinander verwandte, verschiedene Glaubensrichtungen zusammengefasst, deren Hauptgottheiten und deren relevanter Aspekt sich teilweise unterscheiden. Der Volksglaube aus Zeiten vor der Verbreitung des Hinduismus wurde nach und nach in das dominierende System integriert. Je nach Region sind dabei unterschiedliche Mythen und Erscheinungsformen der hinduistischen Götter entstanden, die wiederum in anderen Bereichen des Landes nicht existieren. Erschwerend kommt hinzu, dass auch der Hinduismus zusätzlich verschiedene Strömungen oder Sekten impliziert. So unterscheidet sich beispielsweise die tantrische Strömung stark von konservativeren Glaubensrichtungen. Dennoch hat sich seit der Ankunft westlicher Kolonisatoren der Terminus Hinduismus als Oberbegriff für alle nicht-muslimischen, nicht-buddhistischen, nicht-jainistischen, nicht-sikhistischen und vor allem nicht-christlichen Religionen im damaligen Indien durchgesetzt.

Der letzte Teil ist dem Karneval in seiner damaligen und heutigen Form gewidmet. Hat Bachtin recht, wenn er behauptet, der Karneval sei heute verflacht und habe seine Bedeutung verloren? Lebt die Groteske im Karneval weiter? Zur Klärung dieser Fragen wird der Karneval in einigen Hochburgen dieser Ausnahmephase des Jahres kurz beschrieben und hinsichtlich ihrer Verbindung zu Bachtin und dem Karnevalskonzept des Mittelalters untersucht.

Für Fachbegriffe aus dem Sanskrit werden die gängigen diakritischen Zeichen verwendet, wie sie von Monier Monier-Williams in seinem Wörterbuch⁶ von 1899 erfasst wurden.

2. Bachtin und die Groteske

2.1 Der Begriff Groteske

1. *(Kunstwissenschaft) fantastisch gestaltete Darstellung von Tier- und Pflanzenmotiven in der Ornamentik der Renaissance und der Antike*
2. *(Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft) Darstellung einer verzerrten Wirklichkeit, die auf paradox erscheinende Weise Grauensvolles, Missgestaltetes mit komischen Zügen verbindet*

(www.duden.de)⁷

Um Bachtins Konzeption der Groteske zu verstehen, ist es unerlässlich, sich mit seiner Definition des Begriffs zu beschäftigen, der seinem Konzept zugrunde liegt: der *Groteske*. Der Begriff steht in engem Zusammenhang mit der Kunst, in der seit jeher groteske Motive verwendet werden. Erst später weitet sich dessen Verwendung auf die Lachliteratur aus, die Bachtin grundsätzlich mit dem Karnevalismus verbindet. Als Definition der Groteske formuliert der Theoretiker keine präzise Aussage, sondern beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Verwendungsweisen und der Entwicklungsgeschichte des Begriffs. Es gibt nicht *eine* Definition, sondern je nach historischer Epoche verschiedene Auffassungen. Für Bachtin ist die *wahre* Groteske jedoch die Tradition, wie sie in Mittelalter und Renaissance vertreten wird und die in den Werken Rabelais' ihren Höhepunkt erreicht. Diese basiert auf einer karnevalistischen Lachkultur (s.u.), die das Volk miteinander vereint und sämtliche Grenzen verschwinden lässt. Groteske ist für ihn immer fröhlich und mit Lachen verbun-

⁶ Eine Online-Version dieses Wörterbuches stellt die Universität Köln zur Verfügung: <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/>

Monier-Williams, Monier: Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages. New Delhi: Manohar, 2006.

⁷ www.duden.de 15.01.2017

den. Sie stellt eine andauernde Unfertigkeit, einen nie endenden Entwicklungsprozess dar, welcher stets mit Erneuerung verbunden ist. Sie ist die Reaktion des Volkes auf die Unterdrückung der Herrschenden und deren nicht nachvollziehbare Ideologie, im Gegensatz zu welcher die Groteske das Diesseits ungeschönt abbildet, unter völliger Missachtung von Proportionen, Eindeutigkeit oder Harmonik. Insofern stellt sie das Gegenstück zu allem Schönen und Erhabenen dar, zum Klassischen also. Sie deckt durch Übertreibung und Verkehrung das Versteckte auf und antwortet auf diese Weise dem karnevalesken, also dem befreiten, auf die Feiertage beschränkten und ambivalenten Lachen.

2.2 Die Geschichte der Groteske nach Bachtin

Wie zuvor angemerkt ist es schwierig von *der* Groteske zu sprechen, da sich ihr Verständnis im Laufe der Jahre immer wieder verändert hat. Diese Entwicklung soll hier aus Bachtins Sicht zusammengefasst werden. Wie bereits erwähnt besteht die *wirkliche* Groteske für Bachtin in der volkstümlichen Auffassung des späten Mittelalters und der Renaissance. Als Kunstform bestand sie schon in der Antike, wenngleich der Begriff selbst erst weit später dafür geprägt wurde. In der klassischen Periode der Antike wurde sie von der kanonisierten Kunst verdrängt. Zwar existierte die von Bachtin als grotesk bezeichnete Motivik lange Zeit nur im Hintergrund, erhielt sich aber am Leben und entwickelte sich weiter. In der Spätantike erlebte die Groteske eine Zeit der Erneuerung, sowohl im Bereich der Kunst als auch der Literatur. Unter orientalischen Einflüssen entwickelte sich, so Bachtin, eine neue Variante, für die jedoch keine allgemeine Definition verfasst und deren Bedeutung theoretisch nicht reflektiert wurde (Bachtin, 1995, S. 81f). Anschließend geriet die Groteske nach und nach wieder in Vergessenheit.

Der Terminus *Groteske* stammt aus der Renaissance. Die Entdeckung einiger römischer Malereien veranlasste die erstaunte Kunstwelt dazu, einen Begriff für diese seltsamen Ornamente zu finden, die eine fremde Verbindung zwischen den verschiedenen Elementen (Mensch, Tier, Pflanze) aufwiesen. Diese suggerierten eine andauernde Unfertigkeit, welche als „*heitere Zwanglosigkeit*“ (ebd. S. 83) empfunden wurde. Man entschied sich für den Ausdruck *Grottesca*, nach dem italienischen Wort *grotta*, Grotte, da die Motive bei den Ausgrabungen einer unterirdischen Therme gesichtet wurden. Diese neue Art der Bildgestaltung erfreute sich einigen Interesses und die Begriffsverwendung breitete sich allmählich von der bildenden Kunst auf andere Bereiche wie die Literatur aus. Zunächst

war die Wahrnehmung eher kritisch geprägt. Die mit der Lachkultur verbundene Groteske, wie sie im folgenden Abschnitt genauer beschrieben wird, wurde im 17. Jahrhundert bis hinein ins 18. Jahrhundert trivialisiert. Sie erfuhr zugleich eine Verstaatlichung, bekam Bachtin zufolge Paradecharakter, und eine Domestizierung, was bedeutet, dass die bis dahin mit der Groteske verbundene Ausgelassenheit vom Marktplatz verdrängt und auf die privaten Räume beschränkt wurde. Die Motive überlebten diese Phase der Niedergeschlagenheit in der Literatur der Renaissance, allen voran durch Rabelais.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchlief die Groteske eine Reihe von äußerlichen Formalisierungen, ihre künstlerische und verallgemeinernde Kraft ging dabei trotzdem nicht verloren. Diese Bewegung nahm ihren Ausgang bereits am Anfang des Jahrhunderts. Zu dieser Zeit traten zunehmend Veränderungen im literarischen und ästhetischen Denken auf, welche die Groteske förderten und die Frage nach ihrer Zulässigkeit anstießen. Ist es zulässig groteske und unästhetische Motive darzustellen? Zunächst wurde sie im ornamentalen Kontext mit Arabeske und im literarischen mit Burleske gleichgesetzt. Die Differenzierung erfolgte nur sehr zögerlich.

Eine besondere Epoche in der Entwicklung stellte wiederum die Romantik dar. Als Reaktion auf die beschränkenden Tendenzen des Klassizismus und der Aufklärung wuchs die groteske Produktivität, allerdings in einer Form, die der des Mittelalters und der Renaissance in vielen Punkten widerspricht. Während die frühere Form der Groteske eine offene, geteilte beziehungsweise verbindende war, drückte sich die der Romantik als private und daher auch einsame und isolierte Variante aus, was in krassem Gegensatz zu Bachtins Groteske steht. Das Lachprinzip, ein ambivalentes, am grotesken Weltbild orientiertes Lachen (s.u.), welches in der Renaissance die Basis der Konzeption bildete, wurde degradiert, ihm wurde der Bezug zu einer erneuernden Kraft geraubt. Dies bedingt weitere Unterschiede. Die romantische Groteske ist furchteinflößend, fremd und hat ein destruktives Element. Wirken die materiell-leiblichen Motive des grotesken Realismus, dem der Groteske zugrunde liegenden Motivtyp, befreiend, werden sie nun zu alltäglichen Ausdrucksformen der Angst.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwindet das Interesse an der Groteske stark. Sie wird mit der Satire gleichgesetzt, erfährt folglich die bislang stärkste Degradierung. Im 20. Jahrhundert erfährt sie dann einen überraschenden Aufschwung, bei dem sich zwei

Strömungen entwickeln: die modernistische, welche von der romantischen Tradition abstammt und vom Existentialismus beeinflusst ist – dazu gehören unter anderem Surrealismus und Expressionismus; und die realistische, welche vom grotesken Realismus abgeleitet ist und gelegentlich den Einfluss der karnevalesken Formen erkennen lässt – Vertreter dieser Linie sind beispielsweise Thomas Mann und Berthold Brecht (ebd. S. 97).

2.3 Der groteske Realismus und sein Weltbild

Als *grotesken Realismus* bezeichnet Bachtin den spezifischen Motivtyp, welcher in der volkstümlichen Lachkultur vertreten ist, und das Grundkonzept, welches seiner Theorie zugrunde liegt. Von Realismus ist deshalb die Rede, weil die Groteske in ihrer Hochphase von einer materialistischen und dialektischen Lebensauffassung geprägt ist. Für diese hält der Theoretiker die Bezeichnung *Realismus* am treffendsten. Zudem behauptet er, die groteske Darstellung dieser Zeit habe prägenden Einfluss auf die Literatur der folgenden Jahrhunderte gehabt, welche man heute dem Genre des Realismus zuordnen würde. Dieser Motivtyp oder diese Ästhetik bildet zu verschiedenen Zeiten im Jahr – besonders zu den Feiertagen und auf den sie begleitenden Jahrmärkten – eine zweite Welt, frei von der Kirche und den Obrigkeiten, die hier oft parodiert wurden.⁸ Dabei entsteht eine von Bachtin als geradezu utopisch beschriebene alternative Realität, welche sowohl zeitlich als auch räumlich beschränkt ist⁹ und sich unter anderem sowohl in der Freiheit der Sprache als auch des Lachens ausdrückt, welche während des Alltags stark eingeschränkt sind.

Das Lachen ist hierbei das zentrale Konzept und hat sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert. Diese Entwicklung kann in vier Stufen eingeteilt werden: 1) Die Stufe vor Klassen- und politischer Gesellschaft. Die ernsten und die komischen Aspekte der Welt sowie einer Gottheit sind gleichermaßen heilig und offiziell.¹⁰ 2) Auf dieser Stufe findet eine Trennung von ernstem und komischem Diskurs, zwischen offizieller Kultur und inoffizieller Volkskultur statt. Dabei werden die komischen Aspekte der inoffiziellen Welt zugeord-

⁸ Sherlock, Joyce: Dance and the culture of the body. Where is the grotesque? In: Women's Studies International Forum, Vol. 19, Nr. 5, 1996, S.525-533.

⁹ Zur Diskussion des Begriffs *utopisch* in Zusammenhang mit dem Karneval nach Bachtin siehe beispielsweise: Taylor, Ben: Bakhtin, carnival and comic theory. PhD thesis. University of Nottingham 1995, S. 57-73.

¹⁰ Hier könnte man Indien einordnen, wenngleich Bachtin dies nicht explizit tut.

net, wodurch sie eine neue Bedeutung sowie kritisches und festliches Potential erhalten. 3) Die dritte Stufe stellt für Bachtin die relevante dar, sie entspricht der Renaissance. Durch das Aufkommen der Bourgeoisie wird eine neue Form des Diskurses notwendig, welche im Karneval gefunden wird. Im Gegensatz zur offiziellen Kultur feiert die inoffizielle die ausgelassene Relativität der Wahrheit und der bestehenden Autoritäten. Die Relativität wird dabei durch die Ambivalenz der karnevalesken Motive konstruiert, in welchen der groteske Körper dominiert. 4) Diese Stufe beschreibt den Niedergang des Lachens in Bachtins Sinne (Taylor, S. 12ff).

Die Hochzeit des Lachens bildet die Volkskultur der Renaissance. Alles und jeder wird verspottet, jedoch nicht auf endgültig zerstörende, sondern auf erniedrigende und wieder aufbauende Art und Weise. Im Gegensatz zum Lachen der modernen Parodie ist dieses nicht ausschließlich negativ, sondern immer negativ und positiv in einem, ambivalent und widersprüchlich. Durch das Lachen wird eine bestimmte Weltanschauung ausgedrückt, die mit der Frage, „*wie [man] es mit dem Leben und Sterben halten soll*“ (Montaigne, zitiert nach Bachtin, 1995, S. 121) formuliert werden kann. Es ist grundsätzlich mit der unteren Körperhälfte verbunden. Die dabei erfolgende Degradierung ist nie separat zu betrachten, sie ist immer mit einer Verbundenheit zur Erde verschmolzen, wobei diese zugleich verschlingt und neu gebiert. Sofern die Degradierung in einem sprachlichen Rahmen blieb, der sich an der Volkssprache des Marktplatzes orientierte, hatte der Verfasser trotz offensichtlicher Degradierung und Kritik an der Kirche oder sonstigen Obrigkeiten keine Verfolgung zu befürchten, wenngleich eine ähnliche Aussage im ernstesten Kontext lebensgefährlich hätte sein können.

Im grotesken Realismus sind die Begriffe *oben* und *unten* topografisch zu betrachten. In der unteren Hälfte des Körpers befinden sich jene Organe, welche mit dem Ausscheiden, der Reproduktion und Geburt verbunden sind. Interessanterweise werden auch die Brüste dazugezählt, da sie an der Reproduktion beteiligt sind. Dieser Teil steht für die Erde. Andererseits wird die obere Hälfte mit dem Himmel gleichgesetzt, hier befindet sich der Kopf beziehungsweise das Gesicht. Im grotesken Realismus wird die Welt umgestülpt – das Untere wird zuoberst gekehrt. Leben und Erde bilden eine unzertrennliche Einheit (Sherlock, S. 528). Der Kontakt zwischen ihnen wird durch die Degradierung hergestellt, die ein Element des Verschlingens und Gebärens bildet.

Degradierung heißt Annäherung an die Erde als dem verschlingenden und zugleich lebensspendenden Prinzip: Degradierung ist die Beerdigung und zugleich Zeugung, die Vernichtung geht der Neugeburt von mehr und Besserem voraus. Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie dem Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden. Die Degradierung gräbt ein Körpergrab für eine neue Geburt. Daher hat sie nicht nur vernichtende und negierende Bedeutung, sondern auch eine positive und erneuernde, sie ist ambivalent, sie niegt und bestätigt in einem.

(Bachtin, 1995, S. 71)

Bachtin verdeutlicht dies in seinem Buch anhand eines Beispiels von Rabelais. Dieser beschreibt, wie Epistemon nach seiner Wiedererweckung durch Panurge von seinen Erlebnissen in der Hölle berichtet, welche ein sehr beliebtes Motiv für die topographische Umkehrung ist. So werden die Positionen nach dem Tod vertauscht und dienen der Degradierung. Alexander der Große muss im Jenseits Hosen flicken und Papst Sixtus leidet an Syphilis (Bachtin, 1995, S.429).

Auch geschlechtsspezifische Aspekte kommen in der Groteske zum Ausdruck. Erde und Reproduktion werden mit dem Weiblichen verbunden, während der Himmel und das rationale Denken dem Männlichen zugeordnet sind. Der körperliche Aspekt hingegen unterscheidet nicht zwischen männlichen und weiblichen Körpern, sondern betrifft den Körper im Allgemeinen, den Volkskörper, welcher alle Körper miteinander und der sie umgebenden Welt verbindet.

In Kunst und Literatur ist der groteske Realismus einmal mehr, dann wieder weniger enthalten, aber nicht auf eine bestimmte Zeit begrenzt, wenngleich seine Rezeption zu manchen Zeiten größer und positiver ist als zu anderen. Während Mittelalter und Renaissance waren Reichweite und Bedeutung der Lachkultur immens. Im wirklichen Leben bietet das groteske Weltbild eine zeitlich begrenzte Flucht aus dem (finsternen) Alltag, der geprägt ist von Ernst, Hunger, Krankheit und jederzeit drohenden Naturkatastrophen, wie Fluten oder Dürreperioden. Während die Motivik der ersten Welt aus dieser Angst schöpft und sie verstärkt, bildet die groteske Motivik ein Gegenstück, in welchen dem Hunger ausschwei-

fende Festessen gegenübergestellt werden. Die in Mittelalter und Renaissance noch vielseitigeren und bei weitem zahlreicheren Festtage im Jahr, stellten die Welt auf den Kopf. Das Lachen spielte dabei eine befreiende Rolle. Im offiziellen Leben wurde es nicht gerne gesehen, die Kirche vertrat die Ansicht, dass auch Christus nicht gelacht habe und die Menschen es folglich ebenfalls zu unterlassen hätten.

The very contents of medieval ideology – asceticism, somber providentialism, sin, atonement, suffering, as well as the character of the feudal regime, with its oppression and intimidation – all these elements determined this tone of icy petrified seriousness. It was supposedly the only tone to express the true, the good, and all that was essential and meaningful.

(Bachtin, 1984, S. 73)¹¹

Lachen war nur im privaten Bereich möglich und an Festtagen, denn jeder offizielle Festtag hatte eine inoffizielle Seite, die des Volkes, welche mit dem Marktplatz verbunden war. Bachtin versteht diese als Urlaubstage, die mit Veränderung und Erneuerung verbunden sind¹². An diesen Tagen erlaubte auch die Kirche den Menschen eine Erholungspause vom ewigen Ernst und besonders der niedere Klerus war am Karnevalsgeschehen beteiligt (Bachtin, 1995, S. 133). Das Lachen dieser Zeit hat nach Bachtin universellen Charakter, „für die Parodisten des Mittelalters war ausnahmslos alles komisch“ (Bachtin, 1995, S. 134). Dabei ist kein kleines Kichern, sondern ein lautes Lachen aus dem Bauch heraus gemeint. Die Tristesse des Alltags, der von Ernst und Arbeit, oft auch von existenziellen Sorgen geprägt war, wurde ins Gegenteil verkehrt und man befreite sich von „der Macht der offiziellen Weltanschauung“ (ebd.). Stattdessen trat eine Gleichberechtigung an den Tag, die einen familiären Kontakt unter allen Menschen ermöglichte.¹³ Eine höfliche Distanziertheit oder besondere Anreden waren in dieser Zeit ausschließlich für Narrenkönige und dergleichen notwendig. Es handelte sich nicht um eine Art Schauspiel, sondern es trat an

¹¹ Bachtin, Mihail: Rabelais and His World, Bloomington: Indiana University Press. 1984, S. 73. - zitiert nach Taylor, S. 12.

¹² Vice, Sue: Introducing Bakhtin. Manchester u.a.: Manchester University Press, 1997, S. 157.

¹³ Der Begriff *Gleichberechtigung* muss hier mit Vorsicht behandelt und im sozio-historischen Kontext interpretiert werden.

die Stelle des wirklichen Lebens, die Menschen lebten diese verkehrte Welt. Laut Bachtin gibt es keinen anderen Lebensinhalt, solange der Karneval andauert, er ist universal und für alle spürbar (Bachtin, 1995, S. 55). Dies ist das, was Bachtin *Volkskultur als Gegenkultur* nennt.

In Umrissen und vorläufig könnte man das Verhältnis der Renaissance zum Lachen folgendermaßen beschreiben: das Lachen hat eine tiefe philosophische Bedeutung, es ist eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nicht weniger richtig als der Ernst.

(Bachtin, 1995, S. 117)

Mit dieser anderen Sichtweise begründet Bachtin die Rechtfertigung des Lachens und setzt hinzu, dass manche Bereiche des Lebens nur mithilfe des Lachens erreichbar seien. Die Renaissance ist für das Lachen die wichtigste Zeit, denn in keiner anderen Epoche wird ihm in der Volkskultur so viel Aufmerksamkeit gewidmet. Laut Bachtin kommt dies vor allem in der Literatur zum Ausdruck, die sich mehr denn je mit dem Lachen beschäftigt oder zum Lachen anregt. Dies liegt unter anderem an der Verdrängung des Lateins als einziger Schriftsprache und der dadurch entstehenden Möglichkeit in der Sprache des Volkes, des Marktplatzes zu schreiben. Das Lachen wurde als gesund angesehen und richtete sich auf alle Bereiche des menschlichen Lebens, sowohl positive als auch negative. Die Theorien über das Lachen leiteten sich in vielerlei Hinsicht von den Vordenkern der Antike ab, die in der Renaissance wiederentdeckt wurden. Zu jener Zeit ist die Groteske immer mit einem Moment des Komischen verbunden, wodurch alles Furchteinflößende ins Lächerliche gezogen wird. Dieses Moment geht mit der Zeit verloren, weshalb lediglich das erschreckende Element erhalten bleibt.

Was das Lachen in der Gesellschaft ausmacht, so besteht seine Kollektivität, seine verbindende Funktion, nicht nur in der Beziehung zwischen den Menschen untereinander – das Lachen ist universell, es umfasst alles und schließt nichts und niemanden aus, es bezieht sich auf „*die gleiche Materie wie der mittelalterliche Ernst.*“¹⁴ Das Lachen manifestiert

¹⁴ Klauser, Helene: Kölner Karneval zwischen Uniform und Lebensform. Waxmann: Münster [u.a.], 2007, S. 293.

sich durch verschiedene Formen von Volksriten und -festen des Marktplatzes, die Bachtin unter dem Begriff *Karneval* zusammenfasst (Sherlock, S. 528). Dieser befreit von allem Praktischen. *Karneval* ist hier folglich im Weiteren Sinne zu verstehen und meint nicht ausschließlich das, was wir heute unter Karneval, Fasching, Fastnacht o.ä. verstehen.

Die mit der Lachkultur verbundene „*Doppelheit in der Wahrnehmung der Welt*“ besteht Bachtin zufolge bereits seit Beginn der Zeit, denn selbst „*in der Folklore der primitiven Völker gab es neben den nach Anlage und Ton seriösen Kulturen auch Lachkulte, die die Gottheit auslachten und schmähten.*“¹⁵

2.4 Bachtins Anspruch

Die grotesken Motive haben etwas prinzipiell Inoffizielles, sie stehen im schroffen Gegensatz zu allen Normen und wenden sich vom Offiziellen ab. Rabelais gilt für Bachtin gerade deshalb als großartigstes Beispiel der volkstümlichen Lachliteratur, weil sein gesamtes Motivsystem stärker als bei allen anderen Autor*innen an volkstümliche Quellen anknüpft und seine Motive folglich fest in einer Jahrtausende alten Volkskultur verankert sind. Um Rabelais verstehen zu können, muss man sich intensiv mit seinen Quellen und seiner Zeit auseinandersetzen, was im Laufe der Jahre immer mehr Aufwand mit sich bringt, je weiter wir uns von ihnen entfernen. War für die ersten Leser*innen noch jede Anspielung verständlich und traf den Nerv der Zeit, ist für heutige Leser*innen ohne entsprechende Grundkenntnisse kaum verständlich, wie viel Witz hinter Rabelais' Werk steckt. Es bedarf jahrelanger Forschung, um wirklich jede Einzelheit in Rabelais' Werk in seiner ursprünglichen Bedeutung verstehen zu können. Dazu gehören nicht nur historische, sondern auch ausgeprägte sozio-historische Kenntnisse. Einige Ausgaben seiner Werke sind heute mit umfangreichen Legenden versehen, welche zumindest im Ansatz versuchen dem durchschnittlichen Leser einen tieferen Einblick zu verschaffen.

Mit der bisherigen Erforschung der Lachkultur zeigt sich Bachtin sehr unzufrieden. Er gibt an, ihr Wesen sei bis heute unentdeckt geblieben, denn das Lachen des Volkes war nie

Gegenstand einer gründlichen kulturhistorischen, ethnologischen oder literaturwissenschaftlichen Untersuchung. In der umfangreichen literaturwissenschaftlichen

¹⁵ Bachtin, Michail: Die volkstümliche Lachkultur. In: Philosophie der Freude: Von Freud bis Sloterdijk. Hrsg.: Schöttger, Detlev. Leipzig: Reclam, 2003, S. 65-82.

*Literatur, die sich mit dem Ritus, dem Mythos, der lyrischen und epischen Volkskunst beschäftigt, wird ihm nur ein äußerst bescheidener Platz eingeräumt. Das größte Manko dieser Literatur ist jedoch ihr **unangemessenes Vorverständnis**; sie wendet auf das volkstümliche Lachen Vorstellungen und Begriffe vom Lachen an, die sich **erst unter den Bedingungen der bürgerlichen Kultur und Ästhetik gebildet haben**.*

(Bachtin, 1995, S. 51, Hervorhebungen durch die Verfasserin)

Es ist ihm wichtig, dass eine literarische Studie, wie er sie am Werk Rabelais' vornimmt, den Diskurs zwischen dem literarischen Text und den öffentlichen Plätzen, den sozialen Gruppen und Generationen beachtet.¹⁶ Wenn man sich in der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur bis zu Bachtins Zeit umschaut, erlangt man den Eindruck, er könne damit nicht ganz falsch liegen. Er selbst verweist an dieser Stelle auf die Arbeiten von Hermann Reich¹⁷ und Konrad Burdach¹⁸, die seiner Ansicht nach einen guten Ansatz haben, allerdings nicht den passenden zeitlichen bzw. kulturellen Einstieg fanden (Bachtin, 1995, S.106f). Der Schlüssel für das Verständnis der volkstümlichen Lachkultur liegt ihm zufolge in den Werken Rabelais'. Aus diesem Grund hat sich Bachtin dazu entschlossen sämtliche Aspekte seiner Theorie anhand zahlreicher Beispiele aus dessen Œuvre zu erläutern.

2.5 Bachtins groteske Körperkonzeption

Der Autor von *Rabelais und seine Welt* weist darauf hin, dass die Darstellung des Körpers, oder Leibes, und der damit verbundenen Handlungen seit Jahrtausenden die Kunst und etwas weniger lange auch die Literatur beherrschen. An dieser Stelle merkt er an, dass jene Motive „*nicht nur in der Kunst der nichteuropäischen Völker, sondern auch in der europäischen Folklore*“ stark präsent sind. Er geht anscheinend davon aus, dass groteske Gestalten in erster Linie mit dem außereuropäischen Kunstraum in Verbindung gebracht werden, wenngleich sie hier ebenfalls seit langem in der Kunst vertreten sind. Gleiches gilt für die

¹⁶ Bachtin, Michail: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981, S. 259.

¹⁷ Reich, Hermann: *Der Mimus. Ein literaturentwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin: 1903.

¹⁸ Burdach, Konrad: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin: 1918.

Sprache, in welcher es vor Verweisen auf den Körper wimmelt. Besonders in den Bereichen des Lachens und Fluchens im familiären oder festlichen Umkreis sind sie gegenwärtig. Weniger groteske Motive, wie sie im Folgenden deutlich werden, haben eher eine praktische Funktion.

Eine Haupttendenz der grotesken Körpermotive besteht darin, zwei Körper in einem zu zeigen, einen, der gebiert und abstirbt, und einen, der empfangen, ausgetragen und geboren wird.

(Bachtin, 1995, S. 76)

Der groteske Körper kann niemals separat betrachtet werden und ist immer ambivalent. Er ist stets Teil eines kollektiven Ganzen, in welchem Körper und ihre Umgebung miteinander verschmelzen. Dabei werden sie ständig zerstört und entstehen neu, wie im populären Motiv des gebärenden Todes besonders deutlich wird. Zugleich wird der Körper in verschiedene Teile separiert, durch welche er Kontakt zu allem außerhalb des Körpers aufbaut. Groteske Aspekte machen sich durch Momente bemerkbar, in welchen die Grenzen zwischen den Körpern und mit der Welt verschwimmen oder sich auflösen. Zu wem oder was die einzelnen Teile gehören wird irrelevant und unmöglich zu bestimmen (Bodymatters, S. 166), von Bedeutung ist vor allem die Verbundenheit. Zentral sind dabei Geburt und Tod, Ausscheidungen und Essen beziehungsweise Trinken, Kopulation, Mord und Entbindung¹⁹. Ihre Beziehung zur Zeit ist für groteske Motive ein konstitutives Merkmal, es werden immer beide Pole einer Verwandlung dargestellt – alt und neu, sterbend und entstehend, Anfang und Ende (Bachtin, 1995, S. 75). Über die Jahre hinweg vertieft sich der Begriff der Zeit, es entsteht eine Verbindung von den Motiven zu Zeitenwenden und sie werden zu einem wichtigen Mittel des künstlerisch-ideologischen Ausdrucks für historische Umbrüche. Besonders in der Zeit fühlt das Volk im Karneval seine Einheit, seine relative, historische Unsterblichkeit. Volkstümlich-festliche Formen schauen stets in die Zukunft und inszenieren deren Triumph über die Vergangenheit. Die damit zusammenhängenden Körperteile werden oft in übertriebenem Maße dargestellt. Der Körper ist ewig unfertig, unabgeschlossen „er verschlingt die Welt und wird von ihr verschlungen“

¹⁹ Jefferson, Ann: Bodymatters: Self and Other in Bakhtin, Sartre and Barthes. In: Hirschkop, Ken, Shepherd, David: Bakhtin and cultural theory. Manchester: Manchester University Press. S. 152-177.

(Bachtin, 1995, S. 358), ein andauernder Prozess, insofern steht er in krassem Widerspruch zum Motiv des fertigen, vollendeten Lebens. Das körperbezogene Element ist dabei zu tiefst positiv. Die alles besiegende Körperlichkeit wird dem mittelalterlichen Ernst, der Angst und Unterdrückung entgegengestellt, an die Stelle eines begrenzten eingeschüchterten Denkens tritt ein offenes, gemeinschaftliches Denken. Der Kontakt zwischen den Körpern erhält eine völlig neue Bedeutung, Individuen werden zu einem untrennbaren Teil des grotesken Volkskörpers. Dies ermöglicht es sogar die Körper zu tauschen und ständig zu erneuern.

Interessant sind für die Groteske jene Teile, die vom Rest des Körpers abstehen, über seine Grenzen hinausgehen und eine Verbindung zur umgebenden Welt schaffen. Das was nach außen gerichtet ist oder eine Öffnung bietet. Als vollkommen irrelevant hingegen werden Elemente wahrgenommen, die glatt oder nach innen gerichtet sind. Die Augen tauchen als Motiv selten auf, nur wenn sie hervorquellen, da sie generell eher als Weg in das Innere des Menschen gelten und das Individuelle repräsentieren. Auch Kopfform, Hände und Füße spielen eher eine untergeordnete Rolle. Oder mit Bachtins Worten:

Die Groteske interessiert sich allemal für die vorstehenden Augen; für sie ist alles interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.

(Bachtin, 1995, S. 358)

Das am weitesten verbreitete groteske Motiv ist die Nase. Wie Bachtin bemerkt, gibt es in beinahe jeder Sprache und jedem Kulturkreis beleidigende Bilder, Gesten und Worte, die mit dem Riechorgan verbunden sind. Dieses steht immer stellvertretend für den Phallus und Theorien, dass sich von der Größe der Nase die des Geschlechtsorgans und dessen Funktionstüchtigkeit abgeleitet werden kann, sind weit verbreitet. Die groteske Form der Nase entsteht dabei durch Hyperbolisierung, welche dem Gesicht tierische Züge verleiht. Die Mischung zwischen menschlichen und tierischen Zügen ist ein beliebtes und sehr altes Motiv, das sich nicht zwangsläufig auf die Nase beschränkt. Kopfform und Ohren, die für die Groteske eher uninteressant sind, erhalten nur durch tierische Züge oder eine gegenständliche Form grotesken Charakter.

Eng mit der Nase verbunden ist der Phallus. Sowohl er als auch sein Äquivalent können sich vom Körper ablösen und ein selbstständiges *Leben* führen. Die Geschlechtsorgane werden ebenfalls häufig in Form von positiven Hyperbolisierungen in Szene gesetzt. Ein beliebter Platzhalter für den Phallus ist der Glockenturm, der die Grenze zwischen Körper und Welt aufhebt und den Leib als Baumaterial inszeniert, was die Grundlage aller grotesken Motive ist, da der groteske Körper nie fertig ist. Bachtin verweist an dieser Stelle auf einen Glockenturm bei Rabelais, von dem Bruder Jan erzählt, dass er alles befruchte, worauf sein Schatten fällt (Bachtin, 1995, S.351 und 540). Gemeinsam mit dem vorstehenden Bauch steht der Phallus im Zentrum eines grotesken Körpers, da er dort über seine Grenzen hinausgeht und so ein neuer Körper produziert wird. Groteske Körperteile wie Nase, Phallus oder Bauch bilden den wichtigsten Aspekt des Körpers und verdrängen den Rest auf den zweiten Rang (S. 358). Die Unebenheiten des Körpers stellen bereits den Ansatz des im Entstehen begriffenen, neuen Körpers dar. Jeder Körper ist nur eine *Durchgangsstation* der ewigen Erneuerung.

Nach Geschlechtsorganen und Bauch übernimmt der aufgerissene Mund eine wichtige Rolle in der Groteske. Er verschlingt die Welt, wie der gesamte Körper sich von ihr verschlingen lässt. Durch Aufreißen des Schlundes entsteht ein offenes Tor, welches in die *Körperhöhle* führt, die eng mit dem Motiv des Festmahls, also dem Verschlingen, verwandt ist. Dies gehört zu den wichtigsten Techniken der Groteske, um ein komisches Äußeres zu bewirken. Die Öffnungen von Mund und Hintern heben die Grenze zwischen verschiedenen Körpern sowie zwischen Körper und Welt auf. Er stellt die verschlingende Bodenlosigkeit des Körpers dar, alles um ihn herum dient nur dazu, diese klaffende Öffnung in Szene zu setzen.

Daher geschehen auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden [sic] durch einen anderen Körper – , an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und jungen Körper. In allen Ereignissen des Körperdramas sind Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten.

(Bachtin, 1995, S. 359)

Das Motiv der Beerdigung entspricht einer Umarmung durch Mutter Erde, der Körper kehrt zurück in ihren Schoß. Dadurch erfährt der kollektive Volkskörper eine Erneuerung, die all seinen Elementen zunutze kommt und ihn geradezu unbesiegbar macht, denn aus dem Tod folgt die Wiedergeburt.

Auch körperbezogene Materien sind ein weit verbreitetes Motiv. Kot, der als Dünger wirken kann, stellt die Verbindung zwischen Körper und Erde her. Bachtin sagt hierzu, „*Kot macht die Erde fruchtbar, ebenso wie der Körper eines Toten*“ (Bachtin, 1995, S. 217), er ist folglich ein unentbehrlicher Teil des ewigen Kreislaufes der Degradierung und Erneuerung. Als sogenannte *heitere Materie* ist die *Scheiße* ein Mittel, welches die eigene Körperlichkeit zum Ausdruck bringt. Die Grenze zwischen verdauendem und gegessenem Leib ist bis auf die Unerkennbarkeit verwischt. Ähnlicher Bedeutung, jedoch weniger häufig, ist das Motiv des Urins und auch der männliche Samen ist ein geläufiges Bild für Fruchtbarkeit und Erneuerung. Neben dem Ausscheiden geht es Bachtin auch um die sexuelle Erregung, welche zur Zeugung neuen Lebens führt (Bachtin, 1995, S. 216).

Wenngleich die Innereien sich im Inneren des Körpers befinden, spielen sie im Grotesken Realismus eine zentrale Rolle. Ihnen schreibt Bachtin eine Doppelbedeutung als das Innere, also den Leib, und als den verschlingenden Bauch zu, wodurch sie zeitgleich grotesk und nicht-grotesk verstanden werden. Zudem sind die inneren Organe, allen voran der Darm, mit dem Kot verbunden. Dieser ist mit Zeugungskraft verbunden und zugleich die Mitte zwischen Erde und Körper, zwischen Leben und Tod, denn der tote Körper wird zu Dünger, während der lebendige Körper durch Kot die Erde düngt (S.216f). Rabelais bringt diese Verbindung vor allem durch den Verzehr von Kutteln zum Ausdruck. Dabei handelt es sich um die ausgewaschenen und geschmorten Rinderdärme und -mägen, welche am Schlachttag stets im Übermaß gegessen wurden und in welchen trotz ordentlicher Säuberung oft noch Kotreste zu finden sind. Dieser Verzehr verbindet das Verschlingen mit dem Verschlungen werden. Durch den vorangegangenen Mord des Tieres werden die Kutteln auch mit Tod und Geburt in Verbindung gebracht.

Damit sind im Motiv der Kutteln Leben, Tod, Geburt, Ausscheidungen und Essen zu einem unlösbaren Knoten verknüpft, sie bilden das Zentrum der Körpertopographie, sie sind der Ort, wo oben und unten ineinander übergehen. Daher war dieses Motiv im grotesken Realismus äußerst beliebt. Die ‚Schaukel‘, das Spiel mit oben

und unten, schwingt in diesem Bild sehr eindrucksvoll, oben und unten, Himmel und Erde fließen zusammen.

(Bachtin, 1995, S. 203)

Glatte und in sich geschlossene Flächen des Leibes werden von der Groteske übergangen, die inneren Organe werden hingegen gelegentlich dargestellt. Besonders interessant sind Blut, Gedärme und das Herz. Meist werden Aspekte des Körperinneren in Verbindung mit dem Äußeren dargestellt. Oft wird auch das Innere nach außen gekehrt.

Bachtin beschreibt den Körper der Groteske als *kosmisch und universal* (Bachtin, 1995, S. 360). Dies begründet er damit, dass er aus denselben Elementen zusammengesetzt ist, wie der Rest der Welt, was ihn mit dem gesamten Kosmos verbindet. In ihm fühlt er sich zu Hause, kosmische Kräfte erhalten ihre ideale Gestalt im Volkskörper, der selbst die führende kosmische Kraft darstellt. Auf diese Weise wirkt er nicht schrecklich. Durch die Existenz des Volkskörpers verliert der Tod das furchterregende Element, denn er selbst ist ja nicht betroffen, erfährt im Gegenteil eine Erneuerung. Nur das Individuum kann sterben.

Der menschliche Körper bildet den Ausgangspunkt, von dem aus das mittelalterliche hierarchische Weltbild zerstört wird, was die Entwicklung einer neuen Konzeption ermöglichte. Von der Renaissance an wurden die hierarchischen Elemente auf eine Ebene gesetzt und der Leib wird zum relativen Zentrum des Kosmos, welches sich horizontal entlang der Zeit bewegt. Der groteske Körper verliert seine individuelle Definition und wird auf trans-individueller Ebene kollektiviert.

2.6 Die Rolle der Frau in der grotesken Körperkonzeption

Tatsächlich [...] sind die volkstümliche Lachtradition und die asketische Tendenz einander völlig fremd. Die volkstümliche Lachtradition verhält sich der Frau gegenüber keineswegs feindlich und sieht sie nicht negativ – diese Kategorien sind hier nicht angemessen. Die Frau ist in dieser Tradition eng mit dem materiell-leiblichen Bereich verbunden, sie ist dessen zugleich degradierende und erneuernde Verkörperung.

(Bachtin, 1995, S. 280 f.)

Aufgrund ihrer gebärenden Funktion ist die Frau ambivalent. Sie verkörpert zugleich das degradierende und das erneuernde Prinzip. Zum einen verkörperlicht und vernichtet sie, zum anderen gebiert sie und repräsentiert den Mutterleib. Im praktischen Sinne interpretiert wird die Ambivalenz auf eine moralische Ebene gezogen, die dem materiell-leiblichen Prinzip fern ist. Der Frau werden hier Wechselhaftigkeit und Sündhaftigkeit vorgeworfen. Die Ambivalenz kann nicht von den entsprechenden Motiven getrennt beachtet werden – ihre Degradierung und Erneuerung wird der Beschränktheit des Mannes entgegengestellt. Sie ist unerschöpflich in ihrer erneuernden Kraft. Kein Wunder also, dass das Symbol der Weiblichkeit der Ring ist, der für Unendlichkeit steht und das weibliche Geschlechtsteil repräsentiert.

Nach Rabelais verliert das Weibliche immer stärker an Ambivalenz und wird zunehmend rein negativ betrachtet. Ohne ihre Verbindung zur Welt des Lachens können die Motive von Zeugung und Erneuerung nicht bestehen bleiben. Sie verlieren ihre Ambivalenz sowie ihren heiteren Charakter.

2.7 Der neue Körperkanon

Wie bereits erwähnt, begann sich das Bild der Groteske nach Rabelais zu wandeln – Bachtins Ansicht nach zum Schlechteren. Er gibt an, die karnevalesken Formen haben sich in den neuzeitlichen Alltag eingebürgert, anstatt ihm entgegengesetzt zu sein, und ihren ursprünglichen Sinn verloren (Bachtin, 1995, S. 66). Zugleich behauptet er, es habe sich ein neuer Körperkanon gebildet. Im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Körperkanon, ist für den neuen ein begrenzter, verschlossener, von außen gezeigter, unvermischter, individueller und ausdrucksstarker Körper typisch. Alles, was von diesem in sich geschlossenen System abweicht oder hinaussteht, wird abgeschafft oder kaschiert. Die ursprünglich so wichtigen Motive von Schwangerschaft, Schwängerung, Geburt und alles Weitere, das mit Unfertigkeit im Zusammenhang steht, sind verboten. Die Bedeutung von Sexualleben, Essen, Trinken und Ausscheiden verändert sich völlig, sie werden lediglich auf privater Ebene gesehen, ohne jegliche Verbindung zur Gesellschaft oder einem kosmischen Ganzen. War die Grenze zwischen offizieller und inoffizieller Rede bis dahin noch eine fließende, trat bis zum 16. Jahrhundert eine scharfe Trennung ein, an die zuvor nicht zu denken gewesen wäre. Damit einhergehend verlieren die grotesken Körperteile an Bedeutung und Organe, die expressiven Charakter haben und das individuelle Leben ausdrücken, gewin-

nen an Bedeutung, allen voran die Augen, Kopf, Gesicht, Augen, Lippen, das Muskelsystem sowie die Haltung des Körpers zur Außenwelt rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Was keine expressive Funktion beisteuern kann, verleiht jener von Rede und Handlung körperlich Nachdruck. Die Handlungen des Körpers sind allesamt zielgerichtet und die Grenze zwischen Körper und Welt wird unverrückbar. Ohne den Bezug zum kosmischen Volkskörper, bekommt der individuelle Leib einen einzigen Sinn, den Tod. Alle Handlungen spielen sich in einem begrenzten Zeitraum zwischen Geburt und Tod, also Anfang und Ende ab. Dies steht wiederum im schroffen Gegensatz zum grotesken Körper, welcher vom Tod eines Einzelnen nicht wirklich betroffen ist, da der kollektive Körper lediglich über die Generationen hinweg erneuert wird. Dort finden sämtliche Ereignisse am Berührungspunkt zwischen zwei Körpern statt, sie tragen zu Tod und Geburt bei, das Motiv ist folglich zweileibig. Die Zweileibigkeit ist im neuen Körperkanon lediglich noch im Stillen vorhanden und ausschließlich im individuellen Körper. Hyperbolisierung ist hier gänzlich in Vergessenheit geraten, in sehr seltenen Fällen kann sie zur Verdeutlichung oder Akzentuierung expressiver Art vorkommen. Eine eigenständige Existenz von Körperteilen, wie sie im Mittelalter geläufig war, wurde undenkbar. Bereits an diesen wenigen herausgearbeiteten Punkten wird deutlich, dass sich das Bild des Körpers ins vollständige Gegenteil verkehrt hat. Die wichtigsten Eigenschaften der Groteske verlieren an Bedeutung, werden sogar negativ gesehen. Sogar die Degradierung selbst verliert ihren positiven Aspekt. Bachtin steht der Entwicklung der Groteske sehr kritisch gegenüber, vielleicht etwas zu kritisch. Doch auch Bachtin muss in seinem sozio-historischen Kontext gelesen werden, was in diesem Fall den Rahmen des Stalinismus vorgibt, unter welchem er persönlich zu leiden hatte. In dieser Zeit war von Groteske und Karneval in Russland nicht sehr viel geblieben, weshalb man ihm diese negative Einstellung wohl nachsehen kann.

3. Die Wunder Indiens

Weiter oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Legendenzyklen und literarischen Texte sowie sehr fantasievolle Reiseberichte, die von Riesen, Zwergen und sonstigen fantastischen Lebewesen und Geschehnissen in Indien berichten, eine wichtige und sehr ergiebige Quelle für die europäische Groteske des Mittelalters darstellten. Tatsächlich hatten sie einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die mittelalterliche Fantastik. Wie Bachtin,

erachte auch ich es für wesentlich, einen kurzen Einblick in die wichtigsten Quellen zu geben, der sich stark auf den von Bachtin gegebenen Abriss stützt. Als ersten Quelltext nennt er die leider nicht mehr überlieferten Erzählungen über die Pflanzen- und Tierwelt Indiens und die *ungewöhnliche Körperbildung* der Inder (Bachtin, 1995, S. 387), verfasst von dem Griechen Ktesias von Knidos, der im 4. Jahrhundert vor Christus in Persien lebte. Auf dieses Werk stützen sich anschließend Lukian, Plinius und Isidor von Sevilla. Letzterer bezog sich zudem auf das im 2. Jahrhundert nach Christus erschienene Werk *Physiologus*, dessen Verfasser unbekannt ist und welches sich mit der Beschreibung von Pflanzen und Lebewesen beschäftigt, die zum Teil auf groteske Weise miteinander verbunden werden. Die zahlreichen dabei entstehenden Legenden werden im 3. Jahrhundert nach Christus schließlich in einem Werk von Pseudo-Kallisthenes zusammengefasst, welches in die kosmographischen Arbeiten des Mittelalters eingeht, die schon deutliche Züge der grotesken Körperkonzeption tragen.

Eine weitere Quelle sind Reiseberichte wie die von Marco Polo. In einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert werden unter dem Titel *Weltwunder* Miniaturen veröffentlicht, die groteske menschliche Figuren zeigen.

Die *Wunder Indiens*, von denen solche Berichte handeln, erzählen von

märchenhaftem Reichtum, von der ungewöhnlichen Natur Indiens und auch von vielen rein phantastischen Dingen: von feuerspeienden Teufeln, magischen Kräutern, vom verzauberten Wald und der Quelle der Jugend. Großen Raum nehmen Tierbeschreibungen ein. Neben realen Tieren [...] werden phantastische Drachen, Xanthippen, Einhörner, Phoenixe etc. beschrieben.

(Bachtin, 1995, S. 387 f.)

Die Wunder Indiens stehen zudem in enger Verbindung zu dem Motiv der Hölle, es wird von Dämonen in Wäldern und Tälern berichtet. In der Tat halten sich diese Wesen nach den verschiedensten indischen Legenden und Mythen nicht ausschließlich in der Hölle auf. Immer wieder tauchen sie in den verschiedensten Ebenen der Welt auf und leben unter den Menschen auf der Erde. Laut Bachtin glaubte man in Europa, diese Wesen deuteten auf Öffnungen hin, die auf direktem Weg in die Hölle führen. Noch heute ist die indische und vor allem die nepalesische Mythologie verschiedener religiöser Richtungen übersät von Erzählungen dieser Art und dieser Glaube ist auch gegenwärtig noch verbreitet. Auch das

Paradies lag nach mittelalterlicher Vorstellung in Indien, nur drei Tagesreisen von der Quelle der ewigen Jugend entfernt. Wege und Höhlen, die in Hölle oder Paradies führen, bestimmen demnach das europäische Bild Indiens. Für Erzählungen dieser Art war man zur Hochzeit des grotesken Realismus besonders empfänglich. Auch sie boten einen Ausweg aus dem tristen Alltagsdasein und beflügelten die Fantasie derer, die reich genug waren, um sie zu lesen, und jener, die das Glück hatten, sie anzuhören.

4. Groteske Körper in der indischen Kunst

Leider bestehen in unserem Wissen zur indischen Kunstgeschichte noch zahlreiche Lücken, unter anderem deshalb, weil das anspruchsvolle Klima des Landes schon vor langer Zeit viele Kunstwerke zerstört hat²⁰. Aus der Literatur wissen wir, dass auch Indien die dekorative Kunst ohne religiöse Motivation nicht fremd war, es bleiben jedoch nur wenige Zeugnisse aus Malerei oder Bildhauerei, die dies belegen könnten. Tierfiguren, Blumenranken und fantasiereiche Muster schmückten die Häuser jener, die es sich leisten konnten, einen Künstler mit dieser Arbeit zu beauftragen, vor allem jedoch Tempel und Paläste. So beschreibt beispielsweise Devangana Desai in ihrem Essay *Social Background of Ancient Indian Terracottas*²¹, wie mit wachsender Urbanisierung auch die Anzahl der hergestellten Terrakottafiguren – religiös ebenso wie nicht religiös – stieg, deren Handel zwischen 600 v. Chr. und 600 n. Chr. einen Höhepunkt erlebte. In den folgenden Jahrhunderten jedoch wurde dekorative Kunst auf Paläste und die Häuser reicher Menschen beschränkt und so ging auch die Produktion stark zurück und viele der Kunstwerke gingen verloren. Wir wissen auch, dass Kunst um der Kunst willen erst mit der Eroberung durch muslimische Herrscher einen wirklichen Aufschwung erfuhr²². Die grotesken Gestalten, die bis heute die zahllosen hinduistischen Tempel und privaten Haushalte schmücken und die europäische Groteske beeinflusst haben, sind überwiegend religiöser Natur. Die religiöse Kunst wurde häufig auch für politische Zwecke eingesetzt, um beispielsweise den jeweiligen Herr-

²⁰ Rawson, P.S.: Early Art and Architecture. In: Basham A.L. (Hrsg.): A Cultural History of India. Oxford India Paperbacks: New Delhi, 1975, S. 197-211.

²¹ Desai, Devangana: Social Background of Ancient Indian Terracottas. In: Cultural History of Early South Asia. A Reader. Shonaleeka Kaul (Hrsg.). New Delhi: Orient Black Swan, 2014.

²² Dehejia, Vidya: Looking Again at Indian Art. Magha: Publications Division, 1899, S. X.

schaftsanspruch zu legitimieren oder die Großtaten der Rajas zu verewigen. Dazu wurden meist passende Szenen aus den heiligen Schriften in Auftrag gegeben. Nachdem beispielsweise Mahedravarman I.²³ (ca. 610-630 n.Chr.) sein Königreich erfolgreich gegen die benachbarten Jainkönige aus dem Gangareich verteidigt hatte, wurde eine Arbeit in Auftrag gegeben, die den vierarmigen Śiva als Gaṅgādhara zeigt, der die mächtige Göttin Ganges mit Leichtigkeit in seinen Haaren auffängt, um sie zur Erde zu leiten. Der Größenunterschied zwischen den zwei Göttern ist ein deutliches Statement²⁴.



Abbildung 2: Śiva Gaṅgādhara, Tiruchirapalli, 7. Jhd.

²³ Mahedravarman I. war der erste bekanntere Herrscher der Pallava-Dynastie, welcher im heutigen Tamil Nadu (Südindien) herrschte. Seine Hauptstadt war Kanchipuram, eine für ihre zahlreichen alten Tempel berühmte Stadt nicht weit von Chennai entfernt.

²⁴ Political Aspects of Indian Religious Art. In: Heinrich von Stietencron : Hindu Myth, Hindu History.

Während Śiva die zentrale Gestalt der Abbildung ist, wird Ganga als kleine Figur links von Gaṅgādhara's Kopf dargestellt. Sie wird von Śiva mit einer einzelnen Strähne seiner Haarpracht aufgefangen (s.o.).

Leider sind viele Werke aus dem Gebiet der Malerei durch die schwierigen Naturverhältnisse und zahlreichen Eroberungskämpfe zerstört worden, aus diesem Grund stammen die meisten Beispiele, anhand derer Bachtins Theorie überprüft werden sollen, aus dem Bereich der Bildhauerei. Besonders während der Eroberung großer Teile Indiens durch muslimische Herrscher, wurden zahlreiche hinduistische Kunstwerke, besonders in Form von Tempeln, zerstört und durch Moghulbauten ersetzt (Dehejia, S. X). Aus diesem Grund sind im Dekkan, in Südindien, und den nordöstlichen Regionen weitaus ältere und mehr traditionelle Kunstwerke zu finden – dieser Teil Indiens konnte bis zur Ankunft der Briten nie von fremden Invasoren eingenommen werden.

Während man in Europa oftmals bemüht ist, den ursprünglichen Zustand eines Gemäldes wiederherzustellen, begann man in Indien erst in der jüngeren Vergangenheit Malereien zu rekonstruieren, anstatt sie mit neuen Motiven zu übermalen. Selbst in den ältesten Tempeln sind solche Werke daher oft eher jüngeren Datums und eignen sich nicht für die beabsichtigte Analyse. Bereits ab dem 3. Jahrhundert v. Chr., unter der Herrschaft Asoka's²⁵, begann man buddhistische Bauwerke in die Felsen zu hauen, um ihnen eine andauernde Form zu geben. Hinduistische Tempel wurden noch bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. hinein vorwiegend aus Lehm oder Holz gebaut, weshalb diese nicht mehr erhalten sind. Erst die aus Stein gehauenen Tempel haben die Zeit besser überdauert und geben besonders in Kombination mit den religiösen Texten, auf deren Inhalte sich deren Ornamente meist stützen und die den Gläubigen weitestgehend bekannt waren, Aufschluss über das hinduistische Weltbild in den unterschiedlichen Epochen und über die Entwicklung der künstlerischen Vorstellungen und Fähigkeiten. Zwar sind meist die Mythen Quellen für die Kunstwerke, doch kann man nicht immer mit Sicherheit sagen, ob wirklich der Mythos oder das Kunstwerk zuerst bestand. Auch haben die künstlerischen Ausschmückungen der bestehenden Mythen

²⁵ Ashoka ist der wohl bekannteste Herrscher Indiens. Er entstammte der Maurya-Dynastie und herrschte 40 Jahre lang unter dem Edikt der Religionsfreiheit. Wenngleich selbst gebürtiger Hindu, förderte er den Buddhismus und verschrieb sich dem Wohl seines Volks. (s. beispielsweise John Keay's *India. A history: From the earliest civilisations to the bloom of the twenty-first century*).

diese durch hinzugefügte Details gelegentlich erweitert oder spezifiziert. Text und Bild sind folglich eng miteinander verwoben, was auch im Folgenden zu sehen sein wird.

Die größte Schwierigkeit bei der Interpretation indischer Kunst ist, dass der Hinduismus so unglaublich vielseitig und wandelbar ist (vgl. Einleitung dieser Arbeit). Streng genommen handelt es sich um viele kleine Religionen, die unter dem Begriff Hinduismus zusammengefasst werden und die einander mit der Zeit immer nähergekommen sind. Dennoch gibt es gravierende Unterschiede in der Mythologie sowie im Verständnis der Mythen und der Kunst. Diese Differenzen sind wichtig und dienen unter anderem der Identitätsbildung und der Abgrenzung von anderen Regionen, vor allem Norden und Süden definieren sich durch unterschiedliche Erklärungen für die verschiedensten Phänomene. Im Folgenden wird versucht werden auf unterschiedliche Darstellungen einzugehen, meist handelt es sich dabei um die bekanntesten oder am weitverbreitetsten.

4.1 Riesen und Zwerge

In der indischen Kunst wimmelt es geradezu von Riesen und Zwergen, manchmal verwandeln sich die Götter selbst in eine solche groteske Gestalt, dann wieder handelt es sich dabei um reine Nebencharaktere oder Verzierungen. Meist lässt sich festhalten, dass an der Größe der Gestalt auch ihre Wichtigkeit gemessen werden kann (vergl. Gaṅgādhara S. 24/25), wobei Ausnahmen durchaus gegeben sind – nicht selten, um den Gegner bewusst in die Irre zu führen. Zwerge werden oft in anbetender Position, mit kurzen Beinen, dicken Bäuchen und herausgestreckter Zunge dargestellt – jedes dieser Attribute hat wiederum eine eigene Bedeutung, welche im Folgenden erklärt werden wird –, während Riesen meist bedrohlich wirken oder besonders mächtig sind. Von der Körpergröße lässt sich auch gelegentlich auf die geistige Größe schließen, denn Zwerge symbolisieren oft auch Ignoranz.²⁶

4.1.1 Puruṣa

Der erste Riese der indischen Kunst und Mythologie ist Puruṣa, der Urmensch. Nach mittelalterlicher Vorstellung des Hinduismus ist die Erde wie ein grotesker Körper aufgebaut, welcher aus Erhebungen und Einbrüchen besteht. Der Sage nach entstand das Universum durch das Selbstopfer des Riesen Puruṣa, der sich in mehrere Teile spaltete und dabei un-

²⁶ Craven, Roy C.: Indian Art. London: Thames and Hudson, 1986 (2. Auflage), S. 158.

versehrt blieb. Dennoch ist Puruṣa, was übersetzt *Mensch* bedeutet, nicht das erste Wesen und auch kein Schöpfergott, sondern eine Art Urmaterie (Schlensog, S. 68).

From his mouth was [born] the brahmin, his arms were made into the nobles, his two thighs were the populace, and from his feet the servants were born. The moon was born from his mind; the sun was born from his eye. From his mouth came In-



dra and Agni, and from his vital breath the wind [Vayu] was born. From his navel the atmosphere was born; from his head the heavens appeared. From his two feet came the earth, and the regions of the sky from his ear.

(Rg Veda²⁷)

Die Entstehung des Universums wird in der Kunst sämtlicher Kulturen immer wieder aufgegriffen. Das erste Kunstwerk, dem sich diese Arbeit zuwendet, zeigt Puruṣa, den ersten *Mann*, der gigantische Ausmaße hat und mit einer Vielzahl von Armen und Beinen dargestellt wird. Im Rg Veda²⁸ (10.90) wird Puruṣa mit 1000 Köpfen, Augen und Füßen beschrieben. Die Künstler lassen sich recht wenige Freiheiten bei der Gestaltung der Mythen, meist halten sie sich sehr genau

Abbildung 3: Puruṣa

an die textuellen Vorlagen, besonders in der frühen Phase der religiösen Kunst. Das Konzept, welches sich hinter dem Begriff *Puruṣa* verbirgt, hat sich im Laufe der Zeit zahlreichen Wandlungen unterzogen. Während es im Rg Veda noch den Urmann darstellt, aus

²⁷ Übersetzung aus dem Sanskrit aus: Doniger O'Flaherty, Wendy: Hindu Myth. A Sourcebook translated from the Sanskrit. New Delhi u.a.: Penguin Books, 1994, S. 28.

Das Rg Veda ist der älteste der vier Veden und entstand um 1200 v. Chr. Die vier Veden sind die heiligen Texte, auf welchen die vedische Religion, der Vorgänger des Hinduismus, basierte. Sie spielen auch in den verschiedenen hinduistischen Strömungen eine Rolle und sind Vorlage für die später entstandenen Puranas, welche im Laufe der Zeit immer wichtiger für den modernen Hinduismus wurden.

²⁸ Für eine vollständige Übersetzung des Rg Veda siehe hier: <https://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/index.htm>

dem alles Leben entstanden ist, wird die Deutung in den ca. 800 v. Chr. verfassten Upanishaden bereits komplexer. Hier handelt es sich um den Geist, das Selbst bzw. das universale Prinzip. Weder im Vedismus ²⁹ noch im Hinduismus schließen sich diese beiden Deutungen jedoch aus.

Puruṣa entspricht in vielerlei Hinsicht Bachtins Volkskörper, der alle Teile des Volkes mit dem Universum und den einzelnen Körpern vereint. Während bei Bachtin jedoch der verbindende und alles inkludierende Aspekt von Bedeutung ist, sieht man am indischen Kastenwesen (welches bereits zu Zeiten der vedischen Religion entstand), dass hier vor allem die Teilung zentral ist. Während der Volkskörper nichts und niemanden ausschließt, werden die unterschiedlichen Kasten streng voneinander getrennt. Zwar sind die in diesem System eingeschlossenen Menschen noch durch das System selbst miteinander verbunden und keine Kaste kann ohne die anderen überleben, sie berühren sich jedoch so wenig wie möglich. Wer in keine der vier Kasten passt, im ursprünglichen Sinne also nicht arisch³⁰ ist, wird vollständig ausgeschlossen. Außerhalb einer Kaste geborene Menschen haben keine andere Wahl als die niedrigsten Arbeiten zu verrichten, die für Mitglieder selbst der niedrigsten Kaste als zu niedrig betrachtet werden, und selbst die Berührung gleicher Gegenstände verunreinigt die Kastenmitglieder, sodass sie sich reinigenden Ritualen unterziehen müssen. Der universale Leib schließt nur jene mit ein, die in einer Kaste geboren wurden und weist jedem Mitglied einen Platz in der Gesellschaft zu. In dieser Selektivität unterscheidet sich das Konzept von Puruṣa von dem Bachtins. Gemeinsam haben allerdings beide, dass sich ein Körper teilt, also praktisch zerstört wird, um etwas Neues hervorzubringen. Die Riesenhaftigkeit ist nicht negativ, sondern sie dient der Erneuerung von etwas Vorhandenem.

²⁹ Der Vedismus ist die ursprüngliche Religion der indischen Arier, aus welcher sich der Hinduismus entwickelt hat. Während der Grundstock gleichgeblieben ist, hat sich die Bedeutung der Götter verändert, einige haben an Bedeutung gewonnen oder verloren, andere sind vollständig verschwunden oder neu hinzugekommen. Der größte Unterschied zwischen den beiden Religionen ist das Konzept von *bhakti*. Dabei handelt es sich um die Verehrung oder Liebe zu einer Gottheit, die im Zentrum der Religionsausübung steht.

³⁰ Die Arier waren ein frühes indisches Volk, von welchem die Veden und der Vedismus stammt. Als Arier konnte ausschließlich gelten, wer im damaligen Indien lebte und als Teil dieses Volkes geboren wurde. Verließ man das heilige Land, verlor man auch seinen Anspruch auf einen Platz im Kastensystem, auch ein späteres Eintreten war nicht möglich.

Wie oben erwähnt wird Puruṣa ab den Upanisaden als *das Wesentliche* im Menschen, als das geistige Selbst definiert. Dieser Gedanke rührt vom Spiegelbild des Menschen im Wasser oder im Auge seines Gegenübers. Das Spiegelbild ist Puruṣa, das „*menschenähnliche Abbild der Seele*“ (Schlensog, S. 101). Zwar ist die Gestalt Puruṣas als Riese eine groteske, sie bezieht sich allerdings auf das Innere des Menschen, welches für Bachtin nicht grotesk ist und eher in die Romantik eingeordnet wird. Es wäre möglich, eine Verbindung herzustellen, indem man Puruṣa als die Schnittstelle zwischen Innerem und Äußerem bezeichnet, welche im Sinne Bachtins grotesk wäre. Dennoch lässt sich der trennende Teil des Motivs nicht ignorieren, weshalb dieser Riese hier Bachtins Verständnis nach keine groteske Gestalt darstellt. Abgesehen vom äußeren Erscheinungsbild muss in dieser Hinsicht also auch die Funktion, die tiefere Ebene, betrachtet werden, um zu einem aussagekräftigen Schluss zu kommen. Es reicht nicht aus zu sagen, ein Riese sei grotesk.



Abbildung 4: Vāmana und Bali

4.1.2 Vāmana

Dicht verwandt mit dem Motiv des Riesen, ist das des Zwerges. Als Beispiel für dieses Motiv soll hier Vāmana fungieren. Dieser dickbäuchige Zwerg stellt den fünften Avatāra³¹ des Hochgottes

³¹ Avatāras sind Manifestationen oder Inkarnationen einer Gottheit. Berühmt für seine zahlreichen Avatāras ist vor allem Viṣṇu, der in verschiedenen Gestalten auf das Geschehen in den drei Welten Himmel, Erde und Hölle eingreift.

Vishnu gemeinsam mit dem Dämonenkönig Bali dar. In dem dieser Abbildung zugrunde liegenden Mythos hat der Dämonenkönig die sogenannte Dreiwelt aus Himmel, Erde und Unterwelt erobert. Um sie zu retten, wird Vishnu als zwergengestaltiger Brahmānensohn geboren. Als Bali ein Pferdeopfer (das größte und wichtigste Opfer der Veden) veranstalten will, kommt auch der Zwerg Vāmana dazu und wird vom König und dessen Frau mit allen Ehren empfangen. Er bittet den Dämon, ihm ein Stück Land zur Verfügung zu stellen, welches so groß ist, dass er es mit drei Schritten durchschreiten könne. Dieser Wunsch



Abbildung 5: Vāmana, Hampi

wird ihm gerne erfüllt, doch als der Zwerg zum ersten Schritt ausholt, beginnt er zu wachsen und nimmt riesenhafte Gestalt an. Mit dem ersten Schritt durchquert der Riese Trivikrama (Dreischritt) die Erde, mit dem zweiten den Himmel. Ehe er den letzten Schritt machen kann, lässt er sich überzeugen, Bali die Unterwelt zu überlassen, die diesem als Dämonenkönig rechtmäßig zusteht (Vayu Purana u.a.).

Indem Vishnu eine körperlich unterlegene Gestalt annimmt, nimmt der Dämon ihn nicht als Gefahr wahr und gewährt ihm seinen Wunsch. Sobald er seine Erscheinungsform ändert, zeigt er Bali und allen anderen gegenüber seine maßlose Überlegenheit. Wie oben erwähnt, spielt die Größe eine

wichtige Rolle in der Darstellung von Macht – in diesem Fall erscheint der Zwerg schwach, demonstriert in Riesengestalt anschließend seine wahre Macht.

Historisch liegt diesem Mythos der Kampf der Arier³² gegen die Dravidas³³, zugrunde. Die Götter entsprechen den Ariern, die gegen den dravidischen König Bali (auch Mahabali = großer Bali) kämpften³⁴. Die Pallavas waren eine zeitweise sehr mächtige Dynastie der Dravidas, die vom 3. bis 9. Jahrhundert im Süden Indiens, hauptsächlich dem heutigen Tamil Nadu sowie in Teilen Keralas und Andhra Pradeshs, herrschte und die Arier schließlich besiegen konnte. An dieser Stelle ist die Darstellung folglich machtpolitisch motiviert und keineswegs als ein Ausbruch aus dem Alltag zu deuten. Die siegreiche Instanz demonstriert durch diese Darstellung ihre Überlegenheit und rechtfertigt damit die eigene Herrschaft über die unterworfenen Dravidas.

Im vedischen Ursprung war Vishnu selbst dieser Zwerg, kein Avatāra. Damals wurde Vishnu noch als Diener des Götterkönigs Indra betrachtet, der mit der Zeit stark an Bedeutung verloren hat. Stephan Schlensog deutet die Darstellung in diesem Zusammenhang als Ausdruck seines schöpferischen Wirkens – er schenkt den Menschen durch die Bezwingung des Dämonen Bali einen Raum zum Leben³⁵. Zudem verbindet er die drei Schritte mit dem Sonnenstand: Aufgang, Höchststand und Untergang. Im Hinduismus wird der schöpferische Aspekt eher Brahmā zugeordnet, Vishnu ist für die Erhaltung zuständig, insofern hat sich auch die Deutung des Mythos verändert. Wenngleich diese Deutung etwas abstrakter ist und noch aus vedischen Zeiten stammt, kann auch hier keine wirkliche Ähnlichkeit mit Bachtin gefunden werden, für den die Körpergröße in erster Linie durch die Hyperbolisierung grotesk wirkt.

³² Dies ist die Selbstbezeichnung einer Volksgruppe, welche Indien von Norden aus eroberte und die Ureinwohner unterwarf. Sie führten das in Indien so wichtige Kastensystem ein, um ihre eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Alle Nicht-Arier waren *dasyus*, Sklaven und galten als kastenlos.

³³ Draviden nennt man die Völker des indischen Dekkan, welche heute noch dravidische Sprachen sprechen. Dazu zählen Tamilen sowie die Bewohner Keralas, Karnataka und Andhra Pradeshs.

³⁴ Keilhauer, Anneliese und Peter: Die Bildsprache des Hinduismus. DuMont Buchverlag: Köln, 1983, S. 88.

³⁵ Schlensog, Stephan: Der Hinduismus. Piper: München, Zürich, 2006, S. 41.



Abbildung 6: Trivikrama durchschreitet die Welt; unter ihm Vāmana, der Bali seine Bitte vorträgt

4.2 Multiple Arme, Beine und Köpfe

Weder in der indischen Kunst noch in der indischen Mythologie sind multiple Körperteile eine Ausnahme. So wird Brahmā oft mit drei Köpfen dargestellt, Puruṣa hat 1000 Arme, Beine, Köpfe etc. und die wichtigste weibliche Gottheit, Durgā, ebenfalls oft eine Vielzahl von Armen. Auch die Dämonen werden nicht selten mit zahlreichen Extremitäten abgebildet. Diese wurden weder zu früheren Zeiten noch werden sie heute im indischen Kulturkreis als monströs oder grotesk empfunden, „sondern zei-

gen die allumfassende Macht und Gegenwartigkeit eines Gottes an“ (Keilhauer, S. 37). Auch die Köpfe haben für

die Gläubigen nichts Abstoßendes – erst durch die Gestaltung der Häupter werden sie furchteinflößend oder monströs. Um es noch einmal mit Keilhauers Worten zu erklären:

Vielköpfigkeit bedeutet für sie universelle Geistigkeit, Vielgliedrigkeit zeigt übernatürliche physische Kräfte an. Solche Bildnisse können aber auch insofern der Niederschlag Brahmānischer Spekulation sein, als konkurrierende theologische Systeme durch neue Legenden immer mehr Aspekte und Funktionen einer Gottheit darzustellen suchten oder verschiedene Sekten- und Lokalgottheiten zu einer komplexen, mehrköpfigen Gestalt zu verschmelzen. Die einzelnen Häupter werden dann zu verschiedenen Aspekten einer allumfassenden Gottheit [...].

(Keilhauer, S. 37)

Die Bhagavad-gītā (XI, 46-51)³⁶, einer der wichtigsten Texte des hinduistischen Glaubens, erklärt Vielarmigkeit damit, dass sie auf einen menschnahen Gott verweist. Dieser nutzt seine übernatürlichen Kräfte, um innerhalb der Menschenwelt Gutes zu tun. Arme werden zudem als Mittel zur Tat verstanden – durch die Verdopplung oder Vervielfachung von deren Anzahl kann auch die Leistungsfähigkeit entsprechend erweitert werden.³⁷

Srinivasan ergänzt außerdem, dass auch die Zahl der Arme spezifische Bedeutung hat. Die Zahl vier wird ihr zufolge als „*weltliche Zahl*“ verstanden und steht für Kreativität und Produktivität. Acht hingegen übersteigt das Weltliche und steht für Glück. Die mit acht Armen begangenen Taten finden auf der kosmischen Ebene statt, sie perfektionieren und vervollständigen (Srinivasan S.247/250).

³⁶ Boxberger, Robert; von Glasenapp, Helmuth: Bhagavad-gītā. Reclam: Stuttgart, 1986.

Die Bhagavat Gita ist eine Lehrrede aus dem größten indischen Epos, dem Mahabharata, in welcher Kṛiṣṇa dem Helden Arjuna das richtige Verhalten erklärt. Aufgrund der Länge und der Relevanz des Textes für die Religion, wird sie allerdings oft als eigenes Buch veröffentlicht und außerhalb des Kontextes des Epos‘ betrachtet.

³⁷ Srinivasan, Doris Meth: Many heads, arms and eyes. Origin, meaning and form of multiplicity in Indian Art. Brill: Leiden, New York, Köln. 1997, S. 247.



Abbildung 7: Durgā, Mahabalipuram

4.2.1 Durgā und Kali

Ein sehr prominentes Beispiel für Vielarmigkeit zeigt die erste Abbildung aus Mahabalipuram, einer kleinen Stadt unweit von Chennai (früher Madras) in Tamil Nadu – die Göttin Durgā war ursprünglich eine unabhängige Gottheit, die vermutlich nicht-vedischen Ursprungs ist. Der Hinduismus hat jedoch eine unvergleichliche Art sich andere Religionen zu eigen zu machen (Paul Hacker prägte dafür den Begriff des Inklusivismus³⁸). So wurde aus Durgā, die zunächst noch eine selbstständige Göttin war, im Laufe der Zeit eine Er-

³⁸ Hacker, Paul: Inklusivismus. In: Oberhammer, Gerhardt (Hrsg.): Inklusivismus: Eine indische Denkform. Wien: Sammlung De Nobili, 1983.

„Inklusivismus bedeutet, daß man erklärt, eine zentrale Vorstellung einer fremden religiösen oder weltanschaulichen Gruppe sei identisch mit dieser oder jener zentralen Vorstellung der Gruppe, zu der man selber gehört. Meistens gehört zum Inklusivismus ausgesprochen oder unausgesprochen die Behauptung, daß das Fremde, das mit dem Eigenen als identisch erklärt wird, in irgendeiner Weise ihm untergeordnet oder unterlegen sei. Ferner wird der Beweis dafür, daß das Fremde mit dem Eigenen identisch sei, nicht unternommen.“ (Hacker, S. 12)

scheinungsform von Śivas Gemahlin Pārvatī bzw. von Śiva selbst – zumindest im Sivaismus, der immerhin eine der weitverbreitetsten Strömungen des Hinduismus ist.

Vermutlich war sie zur Zeit der Erschaffung dieses Kunstwerkes noch eine eigenständige Göttin, mit letzter Sicherheit lässt sich dies jedoch nicht sagen. Die vorliegende Abbildung Durgās zeigt sie in einer sehr attraktiven Form, mit den für sie typischen Insignien in den Händen – den Waffen, welche sie von den Göttern für den Kampf erhalten hat – auf dem besiegten Büffeldämon Mahiṣa. In diesem Fall hat die Göttin nur vier Arme, weit häufiger ist die Darstellung mit zehn Armen, jede davon hält die Waffe einer Gottheit. Hier hält sie lediglich den Diskus Vishnus³⁹ sowie das Muschelhorn⁴⁰ des Meeresherrn Varuna, ihre linke Hand zeigt das Mudra (die symbolische Geste mit der Hand⁴¹) der Furchtlosigkeit, während die rechte entspannt auf ihrer Hüfte liegt. Jede Hand zeigt einen anderen Aspekt ihrer Macht, was der Göttin große Verehrung, aber auch Respekt verschafft.

Der Mythos, der sich hinter dieser typischen Darstellung verbirgt, stammt aus den Puranas⁴². Der Kern der Geschichte ist, dass die Welt – Himmel, Erde und Unterwelt – durch den Büffeldämon Mahiṣa bedroht wird. Die Heere der Götter sind besiegt worden, sie selbst mussten aus ihrem Reich fliehen. In ihrer Verzweiflung erschaffen sie aus ihren vereinten Kräften die Göttin Durgā und rüsten sie mit ihren eigenen Waffen aus, um sie im Kampf gegen den Āsura⁴³ zu unterstützen. Nachdem sie im Handumdrehen die dämoni-

³⁹ Der Diskus oder Cakra (Rad) symbolisiert zum einen den Geist, der seine Feinde, die negative Emotionen, zerstört, zum anderen das Dharmarad, Samsara, den endlosen Kreis der Wiedergeburten.

⁴⁰ Symbol der Kriegserklärung gegen die negativen Geisteskräfte und der Verbreitung der Lehren des Dharma.

⁴¹ Für weitere Informationen siehe beispielsweise *Achhari, Pandit Sri Rama Ramanuja: Hindu Iconography. Simha Publications, 2015.* unter <https://www.australiancouncilofhinduclergy.com/books-and-publications.html> (letzter Zugriff 10.01.2020) oder Keilhauer.

⁴² U.a. *Skanda Purana* (e.g. Pratosh, Panda; Shridhar Balooni: *Skanda Purana. Motilal Banarsidass: Delhi, 1996.*), *Markandeya Purana* (e.g. Nath Dutt, Manatha: *Markandeya Purana. Elysium Press: Calcutta, 1896.*)

Die Puranas sind neben den Veden, Epen und Upanisaden die wichtigsten heiligen Texte des Hinduismus. Es existieren etwa 400.000 Puranas, die zwischen 400 und 1000 n.Chr. entstanden sind.

⁴³ *Asura* nennt man die Dämonen. Das Wort stammt aus dem Sanskrit. *Sura* bedeutet soviel wie *Lichtwesen*, durch das vorgestellte *a* wird das Wort negiert.

schen Heere in die Flucht geschlagen hat, besiegt sie in einem Einzelkampf auch Mahiṣa, was weder einem anderen Gott noch den gesammelten Heeren der Götter gemeinsam gelungen ist. Die Beschreibungen von ihrer Erschaffung zu dem Zweck, den Dämon zu besiegen sowie die Vorgeschichte des Kampfes wurden erst später hinzugefügt und unterscheiden sich stark, je nach Entstehungsdatum und religiöser Orientierung (Śivaismus, Tantrismus, Vishnuismus o.a.). Die vorliegende Darstellung der Göttin zeigt sie in Siegespose, zu Füßen den besiegten Dämon, in den Händen die göttlichen Waffen. Dass der Dämon unter ihren Füßen liegt, hat für Hindus, egal welcher Sekte eine besondere Bedeutung, denn diese werden mit der untersten Kaste, den Sudras, in Verbindung gebracht⁴⁴. In der Realität ebenso wie in der Literatur und heute auch in Filmen zeigen Bedienstete oder Gläubige ihre Ergebenheit, indem sie sich den Fuß des Überlegenen auf das Haupt setzten. Dies ist ein sehr starkes Symbol und sehr verletzend, wenn es nicht aus freien Stücken passiert. Bis ins heutige Indien hinein werden Füße als *schmutzig* angesehen. Man sollte niemanden mit dem eigenen Fuß berühren und streng genommen darf man auch nicht die nackte Fußsohle auf jemanden richten, dies wäre sehr beleidigend. In der Kunst wird durch diese Gestaltung der Szene erneut die Überlegenheit der Devi⁴⁵ verdeutlicht. Es ist für den Dämon folglich ein Zeichen der größtmöglichen Erniedrigung von den Füßen der Göttin auf dem Boden gehalten zu werden, zumal sie auf seinem Kopf steht, der für die höchste Kaste, die Brahmanen steht.

Ursprünglich symbolisierte dieser Kampf den gegen Ignoranz und spirituelle Trägheit, was heute jedoch völlig aus den Köpfen der Gläubigen verschwunden ist, wenngleich der Mythos selbst sich äußerster Beliebtheit erfreut. Dabei muss notwendigerweise Blut fließen, da er in der Zerstörung der Āsuras, sprich der Unwissenheit, endet (von Stietencron, S. 119). Nur durch Wissen können die dämonischen Kräfte besiegt werden und damit von Ignoranz befreien. Der Āsura nimmt für diese Zerstörung die Gestalt des Tieres an, welches die Verkörperung der Dummheit und Hässlichkeit darstellt. Der Wasserbüffel gilt als das von den Dämonen erschaffene Gegenteil zur perfekten Kuh, es ist daher nicht verwunderlich, dass die Künstler für den Dämon die Gestalt dieses Tieres gewählt haben, teils mit menschlichem Körper, teils vollständig in einem Büffeltkörper. Durch die Zerstörung des

⁴⁴ vergl. Puruṣa

⁴⁵ *Deva* ist Sanskrit für Gott, *Devi* bezeichnet eine Göttin.

Dämons, beziehungsweise der Ignoranz, wird hier – ganz im Sinne Bachtins – Platz für das Neue geschaffen, allerdings ohne die groteske Ambivalenz, welcher zufolge das Zerstörte sowohl positiv als auch negativ betrachtet werden müsste. In diesem Mythos wird das Alte, die Unwissenheit/ der Dämon vollständig negativ verstanden, während das Neue, das Wissen/ der Sieg Durgās, durchgehend positiv ist. Der Akt der Zerstörung selbst wird hier eher positiv bewertet, da er notwendig ist, um sich aus den Fesseln der Ignoranz zu befreien.

Nanditha Kṛishṇa bietet eine weitere Deutung des Mythos um Durgā und Mahiṣa an, welche weniger auf geistigen denn auf rein praktischen Konflikten beruht.⁴⁶ Ihrer Ansicht nach repräsentiert der Kampf den Konflikt zwischen den neuen Bauern (Arier), welche Getreide als Nahrung anbauten, sowie den Hirten und Sammlern (ursprüngliche Bevölkerung), welche von dem lebten, was ihnen die Natur gab. Nachdem die Menschen begonnen hatten sesshaft zu werden und Nahrungsmittel auf Feldern anzubauen, suchten sie Zuflucht bei Durgā, welche sie vor Krankheiten und Seuchen schützen sollte. Mahiṣa hingegen war der Götterkönig der Hirtenbevölkerung. Der Konflikt zwischen den beiden Gruppen führte mit der Zeit zu brutalen Büffelopfern, welche die Göttin erfreuen sollten. Noch heute gibt es Gruppen, welche den Büffeltott verehren, wenngleich der Kampf zwischen Hirten und Bauern zugunsten der Bauern endete.

Unser zweites Beispiel ist neueren Datums, und zeigt die Göttin bereits als Partnerin Śivas, die sich mit ihm in seiner Form als Bhairava (Sanskrit: *der Schreckliche*, blutdurstige Erscheinungsform Śivas) vereinigt. Die hier dargestellte Kali (Sanskrit: *die Schwarze*, aufgrund ihrer oft in Mythen thematisierten dunklen Hautfarbe) stammt ursprünglich ebenfalls aus dem Glauben einheimischer Stämme, nicht aus dem Vedismus, wurde jedoch von diesem inkludiert und oft mit der neuen Durgā gleichgesetzt.

Sie überwindet in dieser fürchterlichen Gestalt sogar die Zeit (Sanskrit kala) und verkörpert die zerstörenden Aspekte ihres Gatten.

(Plaeschke: Hinduistische Kunst, S.104)

⁴⁶ Kṛishṇa, Nanditha: Sacred Animals of India. New Delhi: Penguin Books, 2010, S. 60.

Auch hier hat sie vier Arme, dies ist jedoch das einzige Merkmal, welches sie mit ihrer Darstellung als Durgā gemeinsam hat. Während Durgā eine verführerische Frau nach damaligem Schönheitsideal



Abbildung 8: Kali und Bhairava (Kali hinten, Bhairava vorne)

ist, könnte Kali nicht unattraktiver sein. Sie trägt eine Kette aus Schädeln um den Hals (Symbol für die flüchtige Natur aller Phänomene sowie für die zahlreichen falschen Persönlichkeiten, welche wir bei der Erschaffung unserer Identität annehmen⁴⁷), einen Schädel (meist eine Schädelschale) und ein Schwert in der Hand und tanzt wild auf einem männlichen, menschlichen Körper. Besonders rätselhaft ist die herausgestreckte Zunge, deren Bedeutung unterschiedlich gedeutet wird. Menon und Shweder⁴⁸ verstehen sie, wie auch viele Inder heute, als Zeichen für Scham oder Schande, wenngleich sie zugeben, dass es dafür kei-

⁴⁷ Achari, Pandit Sri Rama Ramanuja: Hindu Iconography. Simha Publications, 2015, S. 19

⁴⁸ Menon, Usha; Shweder, Richard A.: Kali's Tongue. Cultural Psychology and the Power of Shame in Orissa India. In: Kitayama, Shinobu; Markus, Hazel Rose (Hrsg.): Emotion and Culture. Empirical Studies of Mutual Influence. Washington D.C.: American Psychological Association, 1994, S. 241-84.

nen schriftlichen Beleg gibt. Auf diese Weise wird die Geste heute angeblich bei verheirateten Frauen verwendet, was ich jedoch so nicht beobachten konnte und auch von verschiedenen Indern nicht bestätigt bekam.⁴⁹ Jeffery J. Kripal⁵⁰ versteht die herausgestreckte Zunge hingegen als Ausdruck des Ekels. Tull erklärt dies folgendermaßen:

I believe the conflicts that so deeply imbue the Vedic attitude toward sacrifice can be seen resonating in Kali's characteristic feature of the outstretched tongue, a tongue that at once seeks blood and so, too, suggests a violent mode of being, yet also expresses a sense of shame for its urge.

[...] According to Kripal (1994: 155-56), a 'history' of Kali can be delineated in four distinct stages: the first stage is that of an archaic tribal goddess whose tongue consumes the blood of assorted primal sacrifices; the second stage is that of the Kali of the great Sanskrit mythological tracts, whose tongue is depicted as a destructive force that, in the most bloodthirsty fashion imaginable, consumes a demon horde that threatens the god; the third stage is that of the Tantric goddess whose extended tongue suggests a highly charged eroticism, one that is empowered in typical Tantric fashion by placing the female in dominance over the male; the fourth is the modern sense that has come to symbolize Kali's shame.

(Tull, S. 305/307-8)

Keine der Interpretationen der Zunge entspricht Bachtins Verständnis einer Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren. In diesem Fall kann Bachtins Theorie eindeutig nicht auf die Kunst angewendet werden, ohne den kulturellen Hintergrund zu ignorieren. Es existieren, wie bei Tull angedeutet jedoch auch Darstellungen, in welchen Kali die Dämonen besiegt, indem sie diese verschlingt.⁵¹ In diesem Fall tritt das Motiv des Verschlingens, welchem in der Theorie ein sehr hoher Stellenwert zugesprochen wird, in den Vor-

⁴⁹ Tull, Herman: Kali's Tongue. Shame, Disgust, and the Rejection of Blood and Violence in Vedic and Hindu Thought. *International Journal of Hindu Studies* 19, 3: 301-332.

⁵⁰ Kripal, Jeffrey J.: Kali's Tongue and RamaKṛṣṇa. 'Biting the Tongue' of the Tantric Tradition. In: *History of Religions* 34,2, 1994, S. 152-89.

⁵¹ <https://wiki.yoga-vidya.de/Datei:Kali-und-raktabija.jpg> unter diesem Link findet sich ein Beispiel für eine solche Abbildung.

dergrund. Eine Deutung im Sinne Bachtins wäre für solche Darstellungen durchaus denkbar.

Bhairava trägt auf Abbildung 8 ebenfalls ein Schwert, seinen Dreizack, ein Damaru (Sanduhrtrommel) und eine Bettelschale. Letztere ist das Symbol für seine Zeit als Bettelmönch – nachdem er Brahmā den fünften Kopf abgeschlagen hat, muss er zur Buße einige Jahre als solcher leben. Oft wird er daher auch mit dem abgeschlagenen Kopf Brahmās abgebildet. Das Schwert gilt als Symbol für den aktiven Erlösungsweg, als Werkzeug zum Durchtrennen des Knotens, der uns an die Unwissenheit bindet.

Durgā als Śakti Śivas (weibliches Gegenstück zu Śiva) gilt als das aktive Prinzip, das hinter Wachstum, Verfall und jeder anderen Form der Transformation steht. Sie ist die Quelle allen Seins und alle Götter sind aus ihr entsprungen (von Stietencron, S. 116). Sie erscheint kreativ und friedvoll, aber auch zerstörerisch und furchterregend. In ihrer Ambiguität könnte sie durchaus als grotesk bezeichnet werden, allerdings spricht die religiöse Haltung und ihr Status als furchterregende Obrigkeit, die keineswegs mit dem Lachen verbunden ist, stark dagegen.

4.2.2 *Brahmā*

Eines der besonderen Merkmale, an denen Abbildungen von Brahmā identifiziert werden können, ist seine Vielköpfigkeit. Zwar gibt es auch andere Wesen mit multiplen Köpfen oder Brahmādarstellungen mit nur einem, doch gemeinsam mit den entsprechenden Attributen deuten mehrere Köpfe oft auf eine Darstellung des Schöpfergottes hin. Seine meist vier Häupter stehen für die vier Veden (Ṛg Veda, 1200 v. Chr.; Samaveda ca. 1000 v. Chr.; Yajurveda, ca. 1000 v. Chr.; Atharvaveda, 900 v. Chr.), die er oft auch in seinen Händen hält und als deren Wächter er gilt. Sie stehen aber auch für seine Omnipräsenz, er schaut in die vier Himmelsrichtungen und sieht überall was vor sich geht. Weitere Kennzeichen sind die heilige Schnur⁵², meist weiße Kleidung, eine Flechtenkrone sowie gelegentlich auch vier Arme. Die untenstehende Darstellung aus dem Chitragupta Tempel in Khajuraho zeigt Brahmā, der heute kaum noch verehrt wird, mit seiner Gefährtin (vermutlich Sarasvati).

⁵² Die Schnur ist das Merkmal der oberen drei Kasten des Hinduismus, sie befähigt zum Durchführen bestimmter Rituale. Manche Tempel dürfen nur von hochkastigen Hindus betreten werden, in einigen davon müssen die Männer noch heute ihren Oberkörper freimachen, damit die Priester die Schnur sehen können.

Bachtin deutet mehrere Köpfe als grotesk, geht jedoch nicht auf eine genauere Interpretation ein. In Indien werden und wurden diese Köpfe jedoch nie als grotesk aufgefasst, sondern stets als Symbol für verschiedene Eigenschaften oder Fähigkeiten einer Gottheit gesehen. Wie weiter oben bereits angemerkt, stehen die Köpfe in Brahmās Fall für seine Omnipräsenz und sind so eher als Gegenteil von grotesk zu deuten. Als Obrigkeit überwacht er alles und kann die Freiheit einschränken, welche durch die Groteske gegeben werden soll.

Auch in dieser Darstellung sind wieder einige kleine Figuren zu Füßen des Paares zu sehen, sowohl die Größe als auch ihre in Anbetung verharrende Haltung unterstreichen die Autorität der beiden Götter.



Abbildung 9: Brahmā und Sarasvati, Chitragupta Tempel in Khajuraho

4.2.3 Trimurti



Abbildung 10: Mahādeva, Elephanta

Die Trimurti aus Elephanta, einer Tempelinsel vor der Küste Mumbais, zeigt Śiva als Mahādeva (großer Gott). In dieser Form hat er drei Köpfe, die Śiva als universellen Gott mit den Aspekten Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung repräsentieren. Dabei handelt es sich um eine Śivaitische Darstellung, die Mahādeva als den einen großen Gott verehrt. Der linke Kopf repräsentiert den zerstörerischen Aspekt, Rudra, der mittlere Kopf gehört Tat-purusha, dem höchsten Wesen, welches für die Erhaltung steht. Der rechte Kopf ist der einer Frau, von Śivas Gefährtin Uma (identisch mit Pārvatī). Der weibliche Aspekt steht für die wandelbare Natur, also die Schöpfung (Keilhauer, S. 140).

Ähnlich wie bei Brahmā wird dies von den Indern keineswegs als grotesk aufgefasst. Was mit Bachtin jedoch vereinbar wäre, ist die verbindende Funktion, die hier repräsentiert wird. Zerstörung, Erhaltung und Erneuerung werden zum Teil eines Ganzen, welches die gesamte Welt verbindet.



Abbildung 11: Siva Gandhara, Ethnologisches Museum Berlin, 1.-3. Jhd. v. Chr.

4.2.4 Śiva Gāndhāra

Wenngleich die Augen für Bachtin nicht als grotesk gelten, ist ein drittes Auge auf der Stirn doch eine Besonderheit, die in diesem Kontext erwähnenswert ist, zumal es nach hinduistischem Glauben sogar tödlich sein kann. Eine Besonderheit Śivas – hier in der Gestalt des Bettelmönches Gāndhāra – ist das dritte Auge auf seiner Stirn, ein Zeichen seiner allumfassenden, übernatürlichen Macht und Geistigkeit. Die normalen Augen werden oft mit Sonne und Mond gleichgesetzt während das dritte Auge Śivas zerstörerischen Aspekt verkörpert. Immer wieder stolpert man

über Darstellungen und Geschichten, in denen lodernde Flammen aus dem dritten Auge hervorschießen und alles zerstören, was sie erreichen. Gleichzeitig wird dies allerdings nicht nur zerstörerisch gedeutet, sondern auch als Durchbruch der Flamme der Erkenntnis, weshalb das dritte Auge auch *Weisheitsauge* genannt wird (Keilhauer, S. 112). Als Kāma, der Liebesgott, Śiva während der Meditation stört, ist dieser so verärgert, dass er mit seinem dritten Auge Feuerstrahlen auf ihn wirft und Kāma zerstört (wenngleich dieser in einigen Mythen später auf Bitten Pārvatīs wieder zum Leben erweckt wird). Allerdings handelt es sich hier nicht im bachtinschen Sinne um eine Zerstörung zum Zwecke der Erneuerung, sondern ausschließlich um eine Zerstörung aus einer Laune heraus. Dass Kāma später wieder zurückgeholt wird, entspricht nicht Bachtins Konzept, da Kāma in keiner Weise verändert oder erneuert wird, sondern lediglich in seiner alten Form erneut existiert. Zudem ist seine Rückkehr vergleichsweise neueren Datums. Die Deutung des dritten Auges als Symbol der Weisheit entspricht viel eher Bachtins Verständnis des neuen Kanons, da sich das Auge hier nach innen richtet und keine verbindende Funktion hat. Interessant sind jedoch die gegensätzlichen Funktionen des Auges, ein Widerspruch zwischen Zerstörung, Meditation und Weisheit ist im Hinduismus praktisch nicht vorhanden, alle Motive treten oft gemeinsam auf.

4.3 Mischwesen

4.3.1 Tier und Mensch

Sowohl Götter als auch Dämonen nehmen häufig eine Gestalt an, die zur Hälfte *menschlich* und zur Hälfte *tierisch* ist. Am häufigsten in der Kunst vertreten sind die unterschiedlichen Avatāras, Erscheinungsformen Visnus, die in jedem Vishnu-Tempel und auch in einigen anderen, zu sehen sind. Auf diese Weise werden den Göttern tierische Eigenschaften einverleibt. Die Eigenschaften der Tiere richten sich meist nach deren Bedeutung für das alltägliche Leben, sprich deren Rolle in Landwirtschaft, bezüglich des Wetters oder der Lebensbedingungen generell (so werden die Schlangen, die besonders bei Regen auftauchen, stets mit Wasser in Verbindung gesetzt).

4.3.1.1 Vārāha

Eine dieser Erscheinungsformen ist der Eber Vārāha, der bereits in den Veden erwähnt wird – zunächst jedoch als ein Brahmā zugeordneter Mythos. Der Dämon Hiranyaksha hatte die Erde in den Tiefen des Ozeans versenkt, griff Menschen und Götter an und stahl



Abbildung 12: Eber-Avatara, Mahabalipuram

die Veden. Eine Version erzählt, dass er als Belohnung für seine harte Ascese von Brahmā den Wunsch gewährt bekam, weder von einem Gott, Mensch noch Tier verletzt werden zu können. Dabei zählte der Āsura alle Tiere mit Namen auf, vergaß jedoch den Eber. Seiner Unbesiegbarkeit sicher, machte sich Hiranyaksha daran, Chaos zu verbreiten und entführte die Erde in die Tiefen des Urmeeres. Nach anderen Fassungen versinkt sie während eines Schöpfungsaktes Brahmās oder als sie von dem Dämon gequält wurde.⁵³ Daraufhin nimmt Vishnu die Gestalt eines Ebers an, taucht in den Ozean hinab und hebt die Erde mit seinen Hauern wieder an ihren angestammten Platz.

⁵³ Diese Geschichte taucht in verschiedenen Fassungen in den folgenden Puranas auf: *Agni Purana*, *Bhagavata Purana*, *Devi Bhagavata Purana*, *Padma Purana*, *Varaha Purana*, *Vayu Purana*, *Vishnu Purana*

Die Erde wird in Darstellungen dieser Geschichte oft als winzige Göttin, Bhu, abgebildet, die sich an den Stoßzähnen⁵⁴ Vārāhas festhält. Den Āsura erschlägt er in einem unerbittlichen Kampf mit einer Keule, welche die Stärke symbolisiert. Der Eber erfuhr schon vor Entstehung und Verbreitung des Hinduismus große Verehrung und blieb auch als Avatāra Vishnus sehr beliebt. Die Chola Dynastie des Dekkans (ca. 3. Jhd. v. Chr. bis 13. Jhd. n. Chr., damit ist die Chola die am längsten regierende Dynastie Südindiens, wobei sich der Regierungsbereich konstant ändert) wählte ihn sogar als königliches Emblem, da der Eber als Symbol der Macht gilt⁵⁵. In einigen Abbildungen wird Vārāha vollständig als Tier dargestellt, häufiger ist jedoch die Gestalt eines Mischwesens, welches die Verbindung zu dem Gott verdeutlicht. In untenstehender Darstellung hat Vārāha einen Eberkopf auf einem menschlichen Körper und trägt die Göttin Bhu-Devi in seinen Armen. Auf den ersten Blick nimmt man nur die zwei Arme wahr, die die Erde in göttlicher Gestalt halten, bei genauem Hinschauen erblickt man jedoch im Hintergrund noch zwei weitere Arme, die jeweils Embleme Vishnus halten, das Muschelhorn und den Diskus. Ersteres ist ein Symbol der Schöpfung, zweiteres eines der Zerstörung und Sinnbild für die Sonne, als Gott der Erhaltung steht er zwischen den beiden Mächten – eins wie das andere ist ohne ihn nicht möglich. Die Gestalten um Vārāha herum machen Gesten der Anbetung und Verehrung, damit erkennen sie Vishnu als höchsten Gott an, was auf eine Viṣṇuitische Darstellung schließen lässt.

Der Eber ist ein Symbol der Fruchtbarkeit und der Nahrungsmittelbeschaffung, denn mit seinen Hauern gräbt er die Erde (Bhu) um und befruchtet sie, wie es in der Verbindung zwischen Vārāha und Bhu Devi gelegentlich angedeutet wird. Ihm werden Mut und der Wille zum Sieg zugeschrieben. Hier darf nicht der Fehler gemacht werden, das Tier selbst als Nahrungsmittel zu betrachten. Brahmanen ist es bereits seit der Phase des Übergangs von Vedismus zu Hinduismus untersagt, Fleisch zu essen. Auch den niedrigeren Kasten wird nahegelegt auf den Fleischkonsum zu verzichten, wenngleich diese nicht grundsätzlich dazu verpflichtet waren und bis heute sind. Zudem gilt das Schwein als unrein und sollte besonders von Brahmanen niemals verzehrt werden. Wie der groteske Körper bei Bachtin ist auch der Eber ambivalent – zum einen steht er für die Fruchtbarkeit und soll

⁵⁴ siehe dazu das Kapitel zu Ganesa

⁵⁵ Elgood, Heather: *Hinduism and the Religious Arts*. London, New York: Cassell, 1999, S. 81.

den Menschen die Landwirtschaft beigebracht haben, zum anderen wird er wegen seiner zerstörerischen Kräfte gefürchtet. Nachts zerstört er das Getreide auf den Feldern und ist – wenn er bedroht wird – aggressiv und lebensgefährlich (Kṛishṇa, S. 53 und 58). Vārāha ist ein sehr gutes Beispiel für die Vereinigung von Zerstörung und Erschaffung und kann so gut mit Bachtins Theorie in Einklang gebracht werden, zumal seine Darstellung als Mischwesen ganz dessen Vorstellung von grotesken Körpern entspricht, welche die Grenze zwischen verschiedenen Körper verschmelzen lässt.



Abbildung 13: Vārāha, Udayagiri, frühes 5. Jhd.

4.3.1.2 Narasiṃha

Ein weiterer Avatāra Vishnus ist Narasiṃha, der Halblöwe, dessen Form er annimmt, um einen weiteren Dämon zu besiegen, der von keinem Gott oder Tier getötet werden kann. Der Dämon Hiranyakashipu ist die Verkörperung von Egoismus und Maßlosigkeit. Die ausgewählte Abbildung zeigt Narasiṃha einmal mit acht und einmal mit sehr vielen Armen, in denen er Waffen sowie die Insignien Vishnus trägt. Der Avatāra ist dabei, den

Dämon zu zerreißen. In der linken Darstellung findet sich unten rechts eine kleine Gestalt in Anbetungsgeste. Dies ist der Vishnu ergebene Sohn des Āsuras, Prahlada, der für Keilhauer das Urbild des Mystikers repräsentiert (Keilhauer, S. 84) und als Nachfolger seines Vaters wieder Frieden in die Welt bringt.



Abbildung 14: Die 4. Inkarnation Vishnus: Narasimha

Der Löwe ist nach indischem Verständnis ein Symbol für Macht und königliche Herrschaft und ist auch in Indien berühmt als der König der Tiere (Kṛishṇa, S.159). Nicht wenige Herrscher, unter ihnen Ashoka, wählten in der Geschichte den Löwen als ihr Emblem und der Thron selbst wird *simhasana* (simha = Löwe, asana = Sitz in Sanskrit) genannt. Es ist daher anzunehmen, dass dieser Mythos vor allem auf die körperliche Eigenschaft der Kraft und Stärke des Gottes verweist, um seine Überlegenheit ein weiteres Mal zu demonstrieren. Als majestätisches Wesen ist er für seine Untertanen da, wenn sie seine Hilfe benötigen, so wie Prahlada es in dem Moment tut, als Narasimha ihm zur Hilfe kommt. Er gerät aufgrund seiner Verehrung für Viṣṇu mit seinem Vater in Streit, woraufhin dieser ihn töten

will. Die Eigenschaften des Löwen sind auch hier repräsentativ für die des Gottes, den er verkörpert. Bachtin zufolge wird durch die Verbindung zweier Körper die Individualität negiert, oder der Übergang zwischen Altem und Neuem abgebildet (Bachtin, 1995, S.77), was im Falle des Narasiṃha nicht unbedingt vertretbar ist. Hier geht es dem Hinduismus nicht um die Verbindung eines tierischen mit einem menschlichen Körper, sondern lediglich um die Zusprechung bestimmter Attribute, welche im Volksglauben mit dem Löwen verbunden werden und welche die Großartigkeit und Majestät des Gottes Vishnu für seine Anhänger demonstriert.

4.3.1.3 *Mahiṣa*

Weiter oben war bereits von Durgās Kampf gegen Mahiṣa, den Büffeldämon, die Rede. Während dieser in den meisten Darstellungen als vollständiger Büffel in besieger Pose abgebildet wird, ändert sich sein Erscheinungsbild im Laufe der Zeit. Je menschlicher er wird, desto mehr veränderte sich auch der Mythos, der schließlich zu einer Liebesgeschichte zwischen Durgā und Mahiṣa wurde. Spätere Puranas⁵⁶ berichten beispielsweise, dass sich der Dämon in die Devi verliebte, von ihr jedoch nur dann als Gemahl anerkannt würde, wenn er sie im Kampf besiegen könne – bei dem Versuch tötete sie ihn. Eine andere Version erzählt, dass er sich in sie verliebte und aus Rache für die Zurückweisung die Welten eroberte.

Diese Veränderung der Geschichte kann als Beispiel für die Verflachung der grotesken Symbole im Sinne Bachtins gesehen werden. Statt einer Demonstration der weiblichen Stärke bekommen wir in dieser Version eine moderne Liebesgeschichte geboten, die sehr offen auf das Problem der Heirat zwischen verschiedenen Kasten in der indischen Gesellschaft hinweist. Im Kastensystem ist eine Heirat mit einer Frau einer anderen Kaste vollkommen ausgeschlossen. Andererseits kann diese Darstellung durchaus auch eher historische als sozialkritische Bedeutung haben und auf ein historisches Ereignis, vermutlich eine Schlacht, verweisen, welche zu dieser Darstellung des Mythos anregte. Festzuhalten ist, dass die veränderte Darstellung des Dämons, welcher zunehmend anthropomorpher wird, die Gestalt Mahiṣas weniger furchteinflößend, menschlicher macht. Während bei Bachtin die Groteske zu einer Bekämpfung der Angst führen soll, wird hier die Angst durch eine

⁵⁶ u.a. Devi Bhagavatam Purana 5.2.1-5.18-70

Reduzierung des grotesken Aspekts erreicht. Es ist also im Gegensatz zu Bachtin gerade die Groteske, welche die Angst selbst auslöst und nicht zu deren Milderung beiträgt.



Abbildung 15: Āsura Mahiṣa

4.3.1.4 Nagas

Eine weitere sehr häufig zu findende Mischgestalt sind die Nagas, Schlangenwesen, die in ähnlicher Art bereits in den vorvedischen Zeiten der Harappakultur und in Mohenjo Daro verehrt wurden. Ab dem zweiten Jahrhundert v. Chr. wurden die Nagas bereits bildlich dargestellt, meist mit Schlangenkörper und menschlichem Kopf. Sie gelten als die Herrscher der Unterwelt, sind jedoch auch Symbol für Überfluss und für den Schutz von Schlangen bzw. Schlangenbissen. Meist haben auch die menschlichen Nagaköpfe Kobrahauben, da diese als die *Königin unter den Schlangen* gilt. Frauen, die sich Kinder wünschen, gehen in Schlangentempel oder stellen Naga Kal-Steine auf. Das sind Steine, welche zwei miteinander verschlungene Schlangen darstellen, die zwischen heiligen Bäumen aufgestellt werden. Eine positive Wirkung wird sechs Monate später erwartet. Die Nagas sind zudem ein Symbol Śivas, um dessen Hals sich meist eine Kobra windet. Die untenste-

hende Darstellung stammt aus einer größeren Inszenierung von Arjunas Buße in Mahabalipuram. Die hier abgebildeten Schlangenwesen oder Nagas sind im indischen Volksglauben zur Zeit der Erschaffung dieses Kunstwerkes Symbole der Lebensenergie. Sie stehen für die Entstehung der wahrnehmbaren Welt aus den Urwassern, die stellvertretend für den Mutterleib sind (Keilhauer, S. 27). Durch den Vorgang der Häutung werden Schlangen als



Abbildung 16: Nagas, Mahabalipuram

Symbole der Wiedergeburt verstanden und sind zugleich ein Zeichen der Fruchtbarkeit (Phallussymbol). Figuren dieser Art findet man überall in Indien. Sie verzieren Tempel, Paläste, öffentliche und private Gebäude. Besonders in Śiva-Tempeln dürfen die Nagas nicht fehlen, denn er hat eine ganz besondere Beziehung zu ihnen. Einer Sage aus Kathmandu nach soll Śiva die Nagas gerettet haben, als das Kathmandutal, welches zuvor komplett mit Wasser gefüllt war, trockengelegt wurde. Die Nagas verloren dadurch ihren Lebensraum, weshalb sie sich an den großen Gott wandten.

Dieser stellte ihnen einen See im Tal als Heimat zur Verfügung. Noch heute leben in diesem See viele Schlangen. Aus Dankbarkeit unterwarf sich Vasuki, der König der Nagas, dem Deva. Schlangen werden in Indien immer mit Wasser in Verbindung gebracht, da sie

besonders zu Beginn der Regenzeit auftauchen, welche für die Menschen lebenswichtig ist. Von der Regenzeit hängt die Ernte ab und somit, vor allem in der Vergangenheit, aber auch heute noch, das Überleben der Menschen. Die Schlangen werden daher keineswegs negativ interpretiert, wie es im europäischen Raum meist der Fall ist.

In der indischen Kunst werden Schlangen oft mit einer Kobrahaube dargestellt, wie es auch in der Abbildung zu diesem Abschnitt zu sehen ist. Meist dient die Haube dem Schutz einer anderen Person. Oft findet man Nagas mit Kobrahauben über einem Śivalingam⁵⁷, in dieser Verbindung spielt sie vor allem vor der Entwicklung des Yoni (s.u.) die Rolle des weiblichen Aspekts. Auch Buddha wurde der Sage nach während seiner Meditation, durch welche er Erleuchtung erlangte, von einer Kobra vor Wind und Regen geschützt.

Die Verbindung der Nagas mit Śiva entspricht in etwa dem Zusammenhang zwischen Zerstörung und Wiedergeburt, wie Bachtin ihn versteht. Beide sind seiner Ansicht nach unumstößlich miteinander verbunden und bedingen einander. Śiva hängt zwar nicht von den Nagas, also der Lebensenergie, Fruchtbarkeit oder Wiedergeburt ab, sie helfen ihm jedoch und beschützen ihn und die seinen – symbolisiert durch den Schutz des Lingams. Die Nagas hingegen sind jedoch weitgehend auf die Unterstützung und den Schutz Śivas angewiesen, der dafür sorgt, dass ihr Lebensraum erhalten bleibt und sie vor Garuda (s.u.), dem Feind der Schlangen, schützt. Die Mischgestalt ist hier keineswegs grotesk, sondern zeigt die Nähe zu den Menschen und Göttern, mit denen sie in Symbiose leben.

4.3.1.5 Reittiere

Auch die Reittiere der Götter sind immer repräsentativ für die Eigenschaften und Qualitäten ihrer Herren. Śivas Bulle wird beispielsweise mit der wilden, unkontrollierten Natur des Mannes und dessen sexueller Energie verbunden (Srinivasan, S. 84f), so wie Śiva selbst stark sexuell geprägt ist und unter anderem für Fruchtbarkeit steht. Die meisten Tiere, die im Hinduismus eine Rolle spielen, waren schon vor seiner Zeit bedeutsam. Vom Eber und den Schlangen wurde bereits berichtet – der Eber steht für Stärke und war ein Emblem der südindischen Königshäuser, die Schlange steht für Fruchtbarkeit und den Schutz vor Schlangen. Doch auch der Affe wurde, vor allem auf Sri Lanka, schon seit jeher

⁵⁷ Der Lingam ist das männliche Geschlechtsteil, welches ein Symbol für den Gott Siva ist.

verehrt. Des Weiteren war in prähistorischen Zeiten das Rind ein bedeutsames Tier, denn an der Anzahl dieser Tiere und deren Produkten maß man den Wohlstand der Menschen – je mehr Rinder man hatte desto reicher war man. Erst anschließend entstanden religiöse Narrative, welche den Wesen eine Rolle im Hinduismus zuweisen.

An dieser Stelle bietet es sich an einige Worte über Garuda, das Reittier Vishnus, zu verlieren. Dieser ist nicht selten als eine Mischung aus Raubvogel, meist Adler, und Mensch verewigt worden. Kṛishṇa schreibt:



Abbildung 17: Visnu reitet auf Garuda, Changu Naraja Tempel in Nepal

When Garuda entered the world, he was fully grown, possessed of extraordinary power and illumined all directions by his brilliance. His body expanded and touched the sky and the mountains trembled as he spread his wings. His lustre was so brilliant that the gods mistook him for Agni and worshipped him He was named Garuda, meaning one who soars the sky.

(Kṛishṇa, S.115f.)

Bei einer Wette betrogen verlor Vinata, die Mutter Garudas, ihre Freiheit und wurde die Sklavin von Kadru, der Mutter von 1000 Schlangen. Um seine Mutter zu befreien, stahl Garuda

amrita, den Nektar der Unsterblichkeit, welchen die Götter gemeinsam mit den Dämonen

aus dem Ozean hatten aufsteigen lassen.⁵⁸ Im Austausch für den wertvollen Nektar sollten die Schlangen Vinata die Freiheit zurückgeben. Noch bevor die Schlangen den Nektar trinken konnten, konnte Indra, der König der Götter, ihn abfangen. Aufgrund der selbstlosen Absicht Garudas wurde dieser jedoch nicht bestraft, stattdessen wurden ihm von Vishnu zwei Wünsche gewährt. Zum einen wünschte er, dass er immer „über“ Vishnu bleiben möge und zum anderen die Unsterblichkeit, auch ohne den Nektar. Vishnu bat den Vogel daraufhin sein Reittier zu werden und über ihm auf seinem Fahnenmast zu sitzen. Aufgrund dieser Vorgeschichte schwelt jedoch ein andauernder Konflikt bezüglich der Nagas zwischen Vishnu und Garuda und es besteht eine offene Feindschaft zwischen dem Adler und den Schlangen. Trotz ihrer Verehrung sind Schlangen die gefürchtetsten Tiere Indiens und Garuda, der sie als Adler findet und verschlingt, wird als Held gefeiert. Dieser Mythos erklärt die natürliche Beziehung zwischen Schlange und Adler, er stellt keinen Kontrast zur wirklichen Welt dar, sondern lediglich einen Versuch, diese zu erklären.

4.3.2 Androgynie

Im hinduistischen Glauben sind das männliche und das weibliche Prinzip eng miteinander verflochten. Wenngleich die Śaktis⁵⁹ den männlichen Gefährten untergeordnet sind – mit Ausnahme von Durgā, sofern diese als Partnerin Śivas verstanden wird – spiegeln sie doch einen wesentlichen Aspekt ihres männlichen Gegenparts wider, meist den friedlichen, häuslichen Teil. Das Absolute wird als androgyne Ureinheit verstanden, als Geheimnis um die Schöpfung, das dem Gläubigen nur durch die Vereinigung beider Seiten verständlich wird. Die wohl berühmteste Darstellung der Androgynie ist untenstehende Darstellung Śivas und Pārvatīs. Während die linke Seite eindeutig männlichen Geschlechts ist, ist die rechte deutlich als weiblich zu erkennen. Die männliche Hälfte wird durch die Haarflechten, den Halbmond, die Waffen Dreizack oder Axt sowie die Schlange ganz klar als Śiva identifiziert. Seine Hand liegt auf dem Kopf Nandis, seines Reittiers. Die rechte Seite hat

⁵⁸ In einigen Texten wird erzählt, wie Götter und Dämonen gemeinsam das Urmeer aufrührten, um an den Nektar der Unsterblichkeit zu kommen. Durch Tricks gelang es den Göttern, die Dämonen von dem Getränk fernzuhalten, doch beide Seiten hatten dennoch ihren Nutzen von der Zusammenarbeit (s. beispielsweise *Mahabharata* oder *Kathaka Samhita*).

⁵⁹ *Sakti* bedeutet *Energie* und beschreibt die aktive Energie sowie den weiblichen Gegenpart der männlichen Götter (s.u.).

weit ausladende Hüften und eine weibliche Brust. Auch die Haarpracht, der Spiegel (Zeichen der Schönheit und der sichtbaren Welt als Illusion, Keilhauer, S.172) und die Lotusblüte (Symbol der Lebensenergie und des Mutterschoßes, ebd. S. 27) sind eher weibliche Attribute. Sie verkörpert die aktive Kraft und weibliche Energie. Durch die wahrhaftige Vereinigung der beiden Aspekte wird das perfekte Gleichgewicht zwischen ihnen hergestellt. Für die Entstehung der Verbindung zwischen Pārvatī und Śiva gibt es in den Puranas und im Mahabharata verschiedene Erklärungen. Das Skanda Purana berichtet, dass Pārvatī sich vor den Nachstellungen eines Dämons zu Vishnu rettete, wo der Āsura sie jedoch fand. Daraufhin nahm die Devi ihre androgyne Gestalt an, woraufhin der Dämon das Interesse verlor und friedlich abzog. Eine weitere Erklärung – ebenfalls aus dem Skanda Purana – ist, dass der Weise Bhṛngi geschworen hatte, nur einem einzigen Gott ergeben zu sein. Als er zu Śiva und Pārvatī kam, um Śiva anzubeten, Pārvatī jedoch ignorierte, wurde diese sehr zornig und verwandelte ihn in ein Skelett. In dieser Form konnte er niemanden mehr anbeten. Als Kompromiss bat Pārvatī Śiva ein Teil seines Körpers werden zu dürfen, damit der Weise beide gleichermaßen anbeten konnte, ohne seinen Schwur zu brechen. Śiva erfüllte seiner Gemahlin diesen Wunsch und sie nahmen gemeinsam die androgyne Gestalt an.

Androgyne Darstellungen sind in der Kunst eher selten, allerdings werden die Götter generell nicht streng als Mann oder Frau verstanden, sondern als „transpersonal, all unsere menschlichen Vorstellungen von *Person sein* überschreitend, umgreifend“ (Schlensog, S. 231, Hervorhebung von Verfasserin). Meist wird diese Vorstellung jedoch nicht als androgyne Gottheit verbildlicht, sondern in Form von zwei Personen. Mit Ausnahme weniger hat jede Gottheit ein Gegenstück des anderen Geschlechts: Śiva – Pārvatī, Vishnu – Sri/Lakṣmi, Brahmā – Sarasvatī, etc. Beiden Aspekten wird die gleiche Wichtigkeit zugesprochen, wenngleich der männliche die dominantere Rolle spielt und die weiblichen Aspekte, ebenso wie die Frauen, eine Nebenrolle spielen. Auch werden die Partner je nach Region und Epoche unterschiedlich zusammengesetzt, was jedoch stets durch einen Mythos erklärt wird. Für zahlreiche Darstellungen von Mythen existieren Anweisungen in den Puranas, über die Details ihrer künstlerischen Realisierung. Auch für die androgyne Darstellung von Śiva und Pārvatī existiert eine solche Anleitung, welche in der Version von Elephanta jedoch nur teilweise eingehalten wurde:

In the one-half of the image, in the plaited hair of the Lord, a crescent should be made and in the other half-portion of the body the image of the Goddess Pârvatî should be beautifully made. Here a partition is to be made in the hair of the head and the tilaka (a sectarian mark on the forehead) is to be marked on the forehead. In the right ear the serpent Vâsuki should be made and in the left one an earring



should be put on. In the right hand should be placed the skull or trident and in the left one, a mirror or a lotus. Garlands are to be suspended from His neck. The left arm should be adorned with armlets, etc., and a sacred thread of pearl string or gems should be put in the proper place. A chubby breast and a bulky lip should be made on the left hand side and a girdle should be put on the half part of the waist. Then in the half-portion of the body covered with tiger skin an organ should be made, [i.e., ithyphallic per W. O'Flaherty] and the left part is to be covered

Abbildung 18: Siva androgyn, Elephanta, Mumbai

with hanging cloth decked with various jewels and the right side is to be covered with serpents. The right foot of the Lord should be made to rest on a lotus and a little above that the left one should be adorned with gems and ornaments worn by la-

dies. The feet of the Goddess Pârvatî should always be made to appear dyed in myrtle (red lac dye).

(Matsya Purana)⁶⁰

Es existieren zahlreiche sehr ähnliche Abbildungen, welche diesen Vorgaben folgen. Roy C. Craven beschreibt, dass Künstler und Architekten religiös dazu verpflichtet waren, den Maßen sowie der Ikonographie in solchen Texten zu folgen (Craven, S. 158). Mit der Zeit erlaubten sich die Künstler jedoch mehr Freiheiten und die Idealvorstellungen sowie die Mythen veränderten sich, besonders in Folge des muslimischen Einflusses. Androgynie ist für Bachtin die Verschmelzung zweier Körper, die Aufhebung der Grenze zwischen ihnen, wodurch sie grotesk werden. Auch im Hinduismus ist die Verschmelzung zweier Körper der zentrale Punkt, es geht jedoch weniger um die Aufhebung der Grenze als um die Darstellung einer Gottheit mit all ihren Facetten.

4.4 Lingam und Yoni

Wenn man an das heutige Indien denkt, in dem jede offene Zuneigungsbekundung tabu ist und Frauen so bedeckt wie nur irgendwie möglich herumlaufen müssen, weil sie andernfalls mit Folgen von Seiten der Gesellschaft sowie mit lüsternen Blicken (im harmlosesten Fall) von Männern rechnen müssen, ist es verwunderlich, dass man in jedem Tempel und auch sonst allerorts den Lingam und das Yoni findet, Symbole für den Phallus und die Vagina, sowie in vielen Tempeln auch erotische Darstellungen. Der Lingam ist das am meisten verehrte Symbol im hinduistischen Indien und keiner scheint einen Widerspruch in dem Verhalten der Öffentlichkeit zur Sexualität oder Zuneigung und der Verehrung eines Geschlechtsteils zu sehen. Es handelt sich bei dessen Abbildung nicht nur um Kunst, sondern um ein tiefreliigiöses Symbol. Der Ursprung dessen liegt darin, dass diese befangene Einstellung der Inder erst mit dem Eintreffen der Briten in Indien begann. Jahrhunderte lang wurde der Phallus, das Symbol Śivas, als essenziell für die Schöpfung und Fortpflanzung gesehen. Die Wahrnehmung von Sex war damals, wie sowohl in der Kunst als auch

⁶⁰ zitiert nach Collins, Charles Dillard: The Iconography and Ritual of Siva at Elephanta. New York: State University of New York Press, 1988, S. 77.

in den Mythen deutlich wird, noch eine andere (man denke beispielsweise an Tempel wie jene in Khajuraho, *Abbildung 19*, s.u.). Das Symbol des Phallus als Fruchtbarkeits-, Wohlstands- und Sexualitätseblem, reicht bis in die prähistorische Zeit Indiens zurück. Schon zu Zeiten der Harappa- und Induskultur lassen Lingam-Funde auf einen Fruchtbarkeitskult

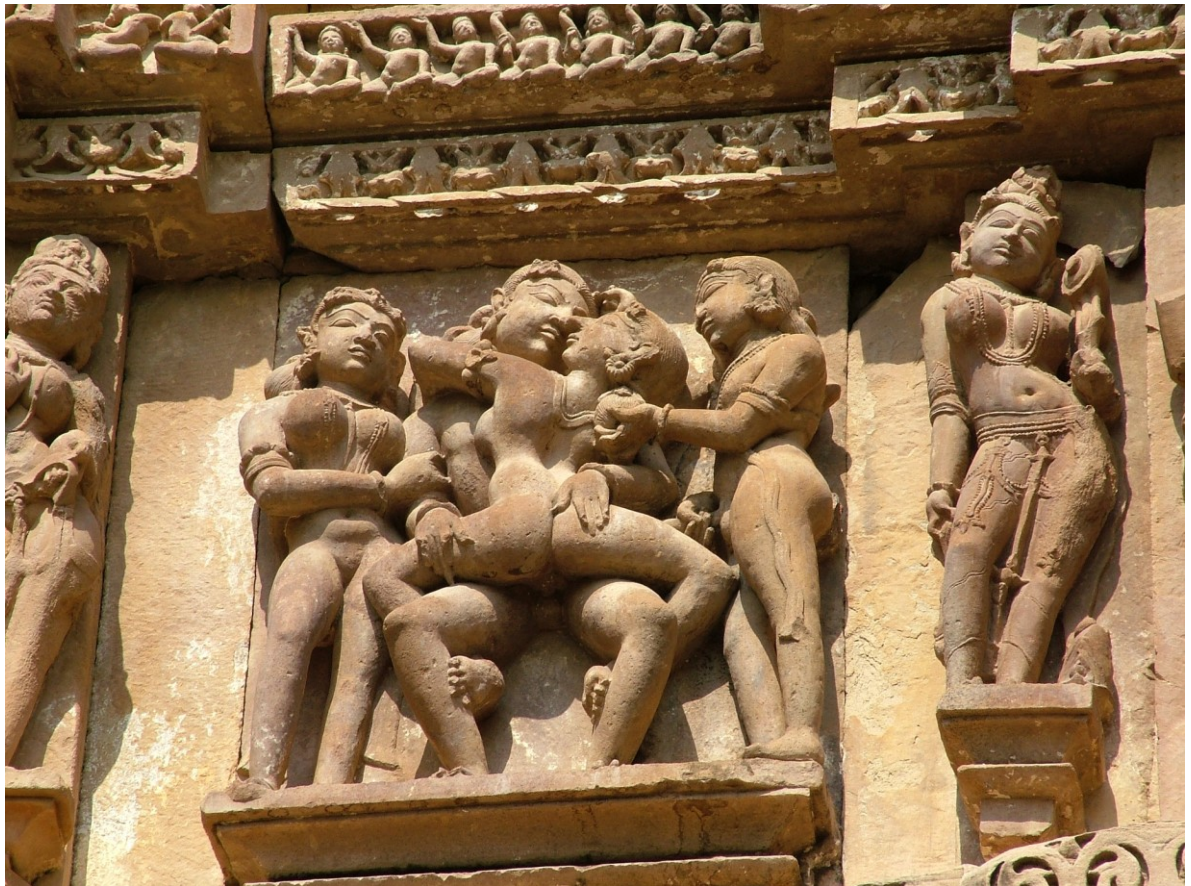


Abbildung 19: Tempel in Khajuraho, berühmtestes Beispiel für erotische Darstellungen in der indischen Kunst

schließen, aus dem sich die spätere Verehrung von Śiva als Lingam entwickelt hat (Keilhauer, S. 167). In den heiligen Schriften des Hinduismus verband man den Volksglauben mit der Śiva-Verehrung, wodurch auch zugleich Śivas Oberhoheit demonstriert werden sollte. Einer der daraus entstandenen Mythen berichtet, dass plötzlich eine Feuersäule heraufschoss, deren Anfang und Ende nicht zu sehen war. Brahmā und Vishnu brachen in unterschiedliche Richtungen auf, um den Ursprung zu finden, was ihnen jedoch nicht gelang. Nachdem sich beide ihr Versagen hatten eingestehen müssen, nahm die Feuersäule die Gestalt eines Lingams an und Śiva brach aus diesem hervor. Daraufhin mussten beide Götter eingestehen, dass Śiva ihnen überlegen war und erkannten ihn als höchste Macht an

(Śiva Purana⁶¹). Ein anderer Mythos stellt Śiva weit weniger heldenhaft dar. Demnach soll er seinen eigenen Lingam durch einen Fluch verloren haben. Das Skanda Purana⁶² berichtet, dass die Götter einst ein Opfer vollziehen wollten, bei dem auch die Frau Brahmās, des obersten Priesters, anwesend sein musste. Da Savitri sehr lange Zeit auf sich warten ließ, verloren die Götter schließlich die Geduld und verheirateten Brahmā kurzentschlossen mit Gayatri, der Verkörperung des vedischen Versmaßes, die als Tochter eines armen Weisen galt. Savitri war darüber natürlich nicht erfreut und verfluchte die anwesenden Götter. Während Brahmā in Zukunft nur noch in einem Tempel Indiens verehrt werden sollte⁶³, verlor Śiva seine Männlichkeit und wird seitdem als Lingam verehrt.

Der Lingam ist in der indischen Kunst allgegenwärtig und zahlreiche Naturphänomene (beispielsweise Stalagmiten, Felsen o.ä.) werden als solcher verehrt und zu Schreinen umgebaut. Ein Beispiel aus der plastischen Kunst findet sich in der untenstehenden Abbildung. Um den recht einfach gestalteten Lingam selbst wurde ein aufwändiger Tempel gebaut. Die untere Abbildung desselben Tempels zeigt deutlich den kleinen Abfluss auf der rechten Seite, dieser stellt das weibliche Gegenstück zum Lingam, das Yoni, dar. Wenn gleich sowohl das männliche als auch das weibliche Geschlechtsorgan abgebildet und verehrt werden, so war doch immer das männliche das dominante.

Le Brahmānisme méprise les femmes. Il les considère comme perverses, paresseuses, ignorantes. Selon les lois de Manou, les orifices féminins sont pure au-dessus de la ceinture, impurs au-dessous. Malgré toute l'utilité reconnue à la yoni, le sacre linga, est l'organe sexuel le plus vénéré en Inde.

(La sexualité des Hindous anciens et l'apport de Sir Richard Burton (1821-1890) à son étude⁶⁴)

⁶¹ Shastri, Jagdish Lal: The Śiva-purāṇa. Delhi: Motilal Banarsidass, 1906.

⁶² Tagare, Ganesh Vasudeo: The Skanda-purāṇa. Delhi: Motilal Banarsidass, 1991.

⁶³ Tatsächlich wird Brahma nur noch in einem einzigen Tempel in Indien verehrt, dem Jagatpita Brahma Mandir in Pushkar, Rajasthan.

⁶⁴ Androutsos, Georges; Diamantis, Aristide; Ploumpidis, Dimitrios : La sexualité des Hindous anciens et l'apport de Sir Richard Burton (1821-1890) à son étude. In: Andrologie Nr. 13 (2008): 216-223.

Wenngleich die Verehrung für eine Art Muttergottheit durchaus vorhanden ist, in früheren Zeiten noch wesentlich stärker als im heutigen Indien, und jede Gottheit eine feminine sowie eine maskuline Seite hat, wird der Körper der Frau als unrein betrachtet. Daher steht das Yoni in der Hierarchie nur an zweiter Stelle, hinter dem Lingam. Eine Erklärung dafür liefert Barbara Holdrege:



Abbildung 20: Kailasanatha Tempel in Kanchipuram (685-705 n. Chr.)

First, according to Dharmaśāstras' theory of reproduction, the male 'seed' is more important than the female 'field' into which it is sown, for it is the seed that ultimately determines the status and characteristics of the offspring. [...] Second, although women are at times extolled in the Dharmaśāstras for their purity, female bodies are generally characterized as less pure than male bodies because of their association with polluting processes such as menstruation and childbirth.

(Holdrege⁶⁵, S. 369)

Bachtin macht keinen Unterschied in der Bedeutung

⁶⁵ Holdrege, Barbara A.: Body connections. Hindu discourses of the body and the study and religion. In: International Journal of Hindu Studies 2, 3 (Dezember 1998): S. 341-86.

der weiblichen und männlichen Geschlechtsteile, beide sind für ihn repräsentativ für Fruchtbarkeit, Erneuerung, den Übergang von etwas Altem in etwas Neues. Insofern treffen sich Groteske und hinduistische Kunst an dieser Stelle, den entscheidenden Unterschied macht der religiöse Hintergrund im Falle des Hinduismus.

Interessant ist, dass der Gott, für den der Lingam steht, nämlich Śiva, als großer Asket bekannt ist, das große Ideal der damaligen Zeit. So wurde auch keines seiner Kinder durch Geschlechtsverkehr gezeugt, wenngleich sein Samen in einigen Kunstwerken und Geschichten eine Rolle spielt. Für Śiva bedeutet Askese nicht, dass er in der Kunst der Liebe ungeübt ist. Immer wieder finden sich Beispiele, die das Gegenteil beweisen. Interessanterweise wird er in den Texten als Meister des erotischen Spiels dargestellt, es gibt jedoch nur wenige Abbildungen (wie *Abbildung 8*), in denen er selbst aktiv ist. Das Śiva Purana beschreibt ihn als „*an expert in various forms of love-play*“ (Hindu Myth, S. 163) und weiter unten in dem selben Mythos findet sich diese Stelle: „*When the great god, expert in the knowledge of yoga, heard this, he lost his desire but still he did not cease his erotic play.*“ (ebd.). Als verheirateter Mann muss er seiner ehelichen Pflicht nachkommen, seine Frau befriedigen und streng genommen auch Kinder zeugen. Pārvatī und Śiva stehen einander sehr nahe. So nahe, dass die Welt von ihrem übermächtigen Liebesspiel bedroht wird. Das Śiva Purana berichtet Folgendes:

The earth with its serpent and tortoise⁶⁶ trembled, oppressed by the weight of the excessive amorous play of the two powerful deities, the god with his Śakti⁶⁷. Because of the burden of the tortoise, the very air which supports everything was compressed solid, and the three worlds were agitated with fear.⁶⁸

⁶⁶ Die Schildkröte trägt die Welt auf ihrem Rücken

⁶⁷ Kosmische Macht, von der besonders dann die Rede ist, wenn ein Gott als sein weibliches Gegenstück auftritt (Siva – Pārvatī, Vishnu – Lakshmi, Brahma – Sarasvatī)

⁶⁸ Hindu Myth p. 162

Śiva steht für Zerstörung, aber auch für Fruchtbarkeit und Erneuerung. Er entspricht insofern Bachtins Konzept als er die Verkörperung des Zusammenspiels von Geburt und Tod ist, die im mittelalterlichen Weltbild die Darstellungen vom schwangeren Tod bedingt. Einen Widerspruch sieht der Hinduismus zwischen Askese und Geschlechtsverkehr nicht -



Abbildung 21: Lingam und Yoni, Kanchipuram. Detailaufnahme von Abbildung 20.

zumindest nicht bei Göttern, da auf diese Weise unterschiedliche Aspekte einer Gestalt dargestellt werden.

4.5 Gaṇeśa

Der Elefantengott Gaṇeśa ist die wahrscheinlich groteskste Erscheinung im indischen Kunstraum und zudem der Gott, dessen Herkunft und Deutung der Wissenschaft die meisten Rätsel aufgibt. Er vereint die Motive des hervorstechenden Bauches, der langen Nase und des anthro-
pzoomorphen Körpers in einer Erscheinungsform. Dazu kommt in einigen späteren Darstellungen die Vielarmigkeit. Zunächst lässt sich feststellen, dass – im Gegensatz

zu den anderen hochrangigen Göttern des indischen Pantheons – nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, wie Gaṇeśa entstanden ist. Es gibt zahlreiche Theorien, die Courtright⁶⁹ pessimistischer Ansicht, man solle sich damit abfinden, dass Theorien über seine Herkunft überflüssig seien, da Gaṇeśa vor seiner Erscheinung im Brahmanismus nicht existiert habe, widersprechen. Daher sei nur so viel gesagt – der Elefantengott erscheint erst sehr spät, etwa um 500 n. Chr. in der hinduistischen Literatur, genauer gesagt in den Puranas. In Indiens großen Epen, dem Ramayana und dem Mahabharata taucht er gar nicht beziehungsweise nur in sehr spät hinzugefügten Teilen auf⁷⁰. Wann genau Gaṇeśa das erste Mal in der Kunst erschien, ist noch immer Grundlage für Debatten. Einige Wissenschaftler, wie beispielsweise M.K. Dhavalikar⁷¹, argumentieren, dass erste Darstellungen vor dem 3. Jahrhundert n. Chr. datiert werden können, wohingegen andere, unter anderem Alice Getty⁷², behaupten, der Gott tauche erst 200 Jahre später, etwa zeitgleich mit der Literatur, auch in der Kunst auf.

⁶⁹ Courtright, Paul B.: *Ganesa. Lord of Obstacles, Lord of Beginnings*. New York u.a.: Oxford University Press, 1985, S. 8.

⁷⁰ Brown, Robert L. (Hrsg.): *Ganesh. Studies of an Asian God*. Albany: State University of New York Press, 1991, S. 4.

⁷¹ Dhavalikar, M.K.: *Ganesa: Myth and Reality*. (in Brown: *Ganesa*)

⁷² Getty, Alice: *Ganesa: A Monograph on the Elephant-faced God*. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1971.



Abbildung 22: Gaṇeśa, Museum Rietberg

Für das Vorhandensein des Elefantenkopfes auf einem anthropomorphen Körper gibt es unterschiedliche mythologische sowie wissenschaftliche Erklärungen. Das *Śiva Purana VI.13*⁷³ berichtet, dass die Göttin Pārvatī ihn aus dem Schweiß und Schmutz erschuf, den sie sich vom Körper wusch. Damit ihr Mann nicht jederzeit in ihre Räume eindringen konnte, stellte sie ihren neuen Sohn während sie badete als Wächter vor die Tür und beauftragte ihn, niemanden einzulassen. Als Śiva schließlich seine Frau aufsuchen wollte, versperrte ihm der fremde junge Mann mit einem Stock den Weg. Die beiden kämpften und schließlich schlug Śiva ihm den Kopf ab. Als er erkannte, dass er seinem eigenen Sohn den Kopf abgetrennt hatte, beauftragte er seine Diener einen neuen Kopf herbeizuschaffen und sie brachten ihm schließlich den eines Elefanten, der das erste Lebewesen war, auf das sie bei ihrer Suche stießen.

Schon in diesem Purana ist ein sexueller Unterton nicht zu überhören, jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Rüssel, also der langen Nase Gaṇeśas, die nach Bachtin den Phallus repräsentiert, sondern durch einen Stock, ein hinduistisches Symbol für Fruchtbarkeit (Elefantenstachelstock). Doch auch der Stock ist Bachtin als Stellvertreter für den Phallus nicht unbekannt. Er geht detailliert auf die inszenierten Hochzeitsfeste im Haus de Basché ein, bei welchen Rabelais erzählt, wie die traditionellen Hochzeitsschläge benutzt werden, um die Schinnöser⁷⁴ in brutalster Weise zu verprügeln. In diesem Zusammenhang versteht Bachtin die zum Schlagen verwendeten Stöcke als einen sogenannten *baston de mariage*, einen Hochzeitsstock, mit welchem die Hochzeitshiebe, sprich der Liebesakt, durchgeführt wird:

Der Phallus war der ‚baston de mariage‘ (Buch 3, Kap. 18). Die ‚Hochzeitshiebe‘ bedeuten den Liebesakt, und diese Bedeutung übertrug sich auch auf die Schläge für die Schinnöser.

(Bachtin, 1995, S. 246)

In dieser Szene sieht Bachtin, wie stets, eine Vernichtung des Alten und einen Beginn des Neuen. Wenngleich die Symbole bei Bachtin und Gaṇeśa grundsätzlich eine ähnliche Bedeutung haben und Bachtins Deutung theoretisch sicher auch auf den Kampf zwischen

⁷³ <https://www.gurujimaharaj.com/ShivPuran-en/ShivPuran-Part10-715-794p.htm>

⁷⁴ Eine Volksgruppe in Rabelais' Werk, welche ihr Geld damit verdient, sich verprügeln zu lassen.

Śiva und Gaṇeśa bezogen werden kann, gibt es keinen Hinweis darauf, dass diese Szene im alten Indien als Hochzeitshiebe oder ambivalente Wahrheit der Zerstörung und Erneuerung verstanden wurde.

Eine weniger geläufige Version aus dem *Brhiddharma Purana* berichtet, dass Pārvaṭī ihren Gemahl um einen Sohn bat, was er ihr abschlug. Als Śiva sah, wie traurig seine Frau war, nahm er ihr Kleid und formte daraus ein Kind. Die große Göttin war enttäuscht und fragte Śiva, wie ihr dies ein Kind ersetzen könnte. Als sie das Stück Stoff jedoch an ihre Brust drückte, erwachte das Baby zum Leben. Śiva selbst war überrascht und nahm seinen Sohn, um ihn genauer zu betrachten. Zu Pārvaṭī sprach er, dass dieser Sohn ein Wunder sei, doch nicht lange leben würde. Kaum gesagt, fiel der Kopf des Kindes ab und seine Mutter verfiel in tiefe Trauer. Auf Anraten einer körperlosen Stimme schickte Śiva Nandin⁷⁵ aus, um einen neuen Kopf für seinen Sohn zu finden. Das Baby bekam den Kopf von Indras Elefanten, dem ersten schlafenden Lebewesen, dem Nandin begegnet war. In dem Moment, als der Kopf sich mit dem Körper verband, wurde das Kind wunderschön: eher kurz und dick, mit dem Kopf des Königs der Elefanten, hell wie der Mond und rot wie eine Rose. Er hatte vier Arme, drei Augen und duftete nach Blumen.

In dieser zweiten Version scheint eher die positive Konnotation des Elefanten im Vordergrund zu stehen. Elefanten galten seit der Zeit Alexander des Großen als Symbol der Stärke und des Erfolgs (Brown, S.27). Einer anderen Deutung nach stürmt Gaṇeśa „durch die Hindernisse am Erlösungsweg wie ein Elefant durch den Dschungel.“ (Keilhauer S. 180). Es ist davon auszugehen, dass nicht die Bedeutung des Kopfes eines Elefanten entscheidend ist, sondern die des Elefanten an sich. Tatsächlich wird Gaṇeśa unter anderem als Gott des Erfolgs, als Beseitiger von Hindernissen, verehrt. Demnach wäre der Rüssel nicht als groteske Nase und Symbol für den Phallus zu verstehen, sondern einfach als natürlicher Teil eines Elefanten.

Im Süden Indiens gilt Gaṇeśa als Junggeselle, ohne jegliche sexuelle Konnotation. Außerhalb des Dekkans ist der Elefantengott jedoch meist verheiratet – mit einer oder zwei Frauen, die mal Siddhi und Buddhi, also Erfolg und Intellekt (*Śiva Purana*), dann wieder Rddhi und Buddhi, das sind Wohlstand und Intelligenz (*Matsya Purana*), oder andere sind. Es

⁷⁵ Sein Reittier, eine Kuh



Abbildung 23: Tantrischer Ganesha mit Sakti

te im Boston Museum of Fine Arts zu finden ist. Die Frau an seiner Seite wurde in der Forschung (s. Brown, S.120) als menschliche Śakti identifiziert, ohne spezielle Merkmale oder ikonografische Charakteristika. Gaṇeśa hat zwei Arme, der linke ist um seine Gefährtin gelegt, der rechte hält eine Axt. Die Frau sitzt links auf dem Schoß und hält eine Schale Süßigkeiten in der Hand. Mit dem Rüssel greift Gaṇeśa nach den Süßigkeiten, in Richtung des Yoni. Spätere Darstellungen dieser tantrischen Verkörperung des Elefantengottes (*Uchchhishta Ganapatya*) werden noch deutlich expliziter und lassen die Schale voller Leckereien weg, sodass der Rüssel

gibt auch im Norden kaum Darstellungen, die die Theorie Bachtins, dass die Nase grundsätzlich immer stellvertretend für den Phallus steht, unterstützen würden. Unter Zuhilfenahme der Texte lässt sich eine Verbindung zwischen dem Phallus des Vaters und dem Rüssel des Sohnes herstellen, rein bildlich gibt es hingegen nur wenige explizite Beispiele. Eines davon ist zugleich auch eine der frühesten Abbildungen von Gaṇeśa mit einer Gefährtin (*Śakti*), es handelt sich um eine Skulptur aus Bhumara, die heu-



Abbildung 24: Ganesha mit Shakti in tantrischer Position

direkt nach dem Yoni greift (*Abbildung 24*). Diese Darstellung stammt aus der tantrischen Tradition, der esoterischen Strömung des Hinduismus (und des Buddhismus). In einigen Darstellungen dieser Tradition greift auch die Göttin nach dem Phallus ihres Konsorten, der ithyphallisch dargestellt ist. Erotische Versionen, wie die hier abgebildete, sind jedoch auf den vierarmigen Gaṇeśa begrenzt⁷⁶. Die Deutung des Rüssels als Stellvertreter des Lingams taucht nur vereinzelt in der tantrischen Tradition auf, welche nicht repräsentativ ist. In anderen Strömungen des Hinduismus gibt es keine Hinweise darauf, dass Rüssel und Lingam in irgendeiner Weise gleichgesetzt würden, wenngleich der Gedanke aus europäischer Perspektive naheliegend ist, bedenkt man, dass der indirekte Vater Gaṇeśas der erotische Gott schlechthin ist und als Meister des Liebesspiels gilt.

In diesem Punkt widerspricht die indische Tradition jedoch der Universalität von Bachtins Motiven. Dieser sagt explizit, dass die Nase immer Stellvertreter des Penis‘ sei⁷⁷, was im tantrischen Aspekt des Hinduismus zutreffen mag, sich allerdings eher als Ausnahme erwiesen hat und daher nicht repräsentativ für die Mehrheit der hinduistischen Strömungen ist. Auch weist Bachtin auf die weite Verbreitung des Motivs der Nase hin (Bachtin, 1996, S. 15), was weltweit gesprochen sicher richtig ist, in der indischen Kunst jedoch nicht zutrifft. Außer dem bedeutenden Beispiel von Gaṇeśa, gibt es nur wenige Darstellungen, in welchen eine groteske oder tierische Nase eine Rolle spielen. Meines Erachtens können auch diese Beispiele nicht im Sinne Bachtins gedeutet werden. Die Beziehung zwischen Gaṇeśa und seinem Vater Śiva erinnert hingegen stark an Freuds Ödipuskomplex – Vater und Sohn kämpfen um die Mutter, die von beiden sexuell begehrt wird. Dass Śiva seinen Sohn köpft, kann als Kastration verstanden werden. Laut Freuds Theorie begehrt ein Kind jeweils das Elternteil entgegengesetzten Geschlechts. Der Sohn ist folglich auf die Mutter fixiert und eifersüchtig auf den Vater. Dies führt soweit, dass der Sohn sich wünscht, den Vater zu töten, um die Mutter für sich alleine zu haben. Dieser natürliche Zustand wird durch die Kastrationsangst beendet, sprich, die Befürchtung vom Vater wegen des Aufbegehrens kastriert zu werden. Diese Bedrohung führt dazu, dass der Sohn beginnt, den Vater nicht mehr als Konkurrenz, sondern als Vorbild zu betrachten und eine der Mutter ähnliche

⁷⁶ Donaldson, Thomas E.: *Tantra and Śākta Art of Orissa*. New Delhi: D.K. Printworld, 2002, S. 804–5.

⁷⁷ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. S. 16.

Frau außerhalb der Familie zu suchen.⁷⁸ Gaṇeśa ist völlig fixiert auf die Mutter und stellt sich zwischen sie und den Vater. Durch den Sieg Śivas im Kampf richtet sich Gaṇeśas Aufmerksamkeit zumindest in Nordindien auf andere Frauen und der Vater wird zu einer Respektperson.

Was im hinduistischen Kontext als Zeichen der Fruchtbarkeit gilt, ist, neben dem erigierten Phallus, der dicke Bauch Gaṇeśas (Bildsprache des Hinduismus, S 178, u.a.). Bis heute hat sich diese Deutung des hervorstehenden Köperteils als Fruchtbarkeitssymbol erhalten. Dies deckt sich ebenfalls in gewisser Weise mit der Deutung Bachtins, der dem hervorstehenden Bauch eine „*führende Rolle in der grotesken Gestalt des Leibes*“⁷⁹ zuspricht. Bachtin sieht den Unterleib, gleichauf mit dem Phallus, als eine der Stellen, an welchen der Körper über sich selbst hinauswächst und durch diese Grenzüberschreitung einen zweiten Körper formt. Der hervorstehende Bauch und der Phallus verdecken den restlichen Körper und rücken ihn in den Hintergrund (ebd.). Dies auf ein reines Fruchtbarkeitssymbol zu beschränken wäre zu einfach, denn Bachtins Körpertheorie weist dem Bauch eine wesentlich wichtigere Rolle zu – die Verbindung mit der Umgebung, eine Verbindung zwischen Körper und Körper, Körper und Welt. Dies geht so weit, dass sich der Bauch sogar vom Leib lösen und eine selbstständige Existenz führen kann. In diesem Punkt geht Bachtins Konzept scheinbar wesentlich tiefer, als die Deutung der indischen Kunst es zulässt.

Auch Gaṇeśas einziger Stoßzahn gilt als ein Symbol für Fruchtbarkeit. Zähne werden bei Bachtin nicht erwähnt, sind sie doch ein innerer Bestandteil des Körpers und somit eher wenig grotesk. Andererseits sind sie ein Bestandteil des Mundes und nehmen am grotesken Prozess des Verschlingens teil, was sie durchaus relevant macht. Die Stoßzähne Gaṇeśas befinden sich jedoch außerhalb des Mundes – einer an seinem Kiefer, der andere meist in seiner Hand. Wenn man annimmt, dass die Stoßzähne ein Symbol für Fruchtbarkeit darstellen, lässt sich annehmen, dass der Verlust eines der Symbole mit einem Verlust zumindest eines Teils der Fruchtbarkeit einhergeht. Darauf gibt es in der Kunst jedoch keinen Hinweis. Laut Mythos wurde der Zahn in einem Kampf verloren (auch hierzu gibt es zahl-

⁷⁸ Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker: <https://www.gutenberg.org/files/37065/37065-h/37065-h.htm>

⁷⁹ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. S. 17

reiche Versionen). Andererseits werden Stoßzähne auch bei Dämonen verwendet, um sie furchteinflößend erscheinen zu lassen. Dies deutet eher darauf hin, dass dieser optische Effekt hier von Bedeutung ist. Da Gaṇeśa als Beseitiger der Hindernisse bekannt ist, können die Stoßzähne auch auf diese Eigenschaft hindeuten, schließlich ist die Bedeutung der Tiere für das Leben in ihrer Deutung sehr wichtig. Elefanten werden seit jeher als Arbeitstiere verwendet, um schwere Lasten zu bewegen. Dieser Ansatz scheint im indischen Kontext wesentlich naheliegender als eine groteske Deutung.

4.5 Sex und Gewalt

Zwei wichtige Aktivitäten im Zusammenhang mit grotesken Körpern sind Sex (Erneuerung) und Mord (gewaltsame Zerstörung). Tod, Mord, Zerteilung und herausquellende innere Organe sind aus Bachtins Theorie nicht wegzudenken, da sie einen wichtigen Akt im Körperdrama einnehmen und als Momente, in denen die Grenze zwischen Welt und Körper überwunden wird, zu den wesentlichen Ereignissen im Leben eines grotesken Körpers zählen. Dies steht in starkem Gegensatz zu der utopischen Darstellung des Karnevals.⁸⁰ Weiter oben wurde bereits kurz auf die Hochzeiten im Hause de Basché eingegangen, die auch bezüglich der Gewalt für Bachtin von entscheidender Bedeutung sind. Wie brutal auf die Schinnöser eingedroschen wird, wird in folgender Szene deutlich, die Bachtin in seinem Buch zitiert:

Und [Oudart] drischt und trommelt auf den Schinnos ein, und Hiebe der jungen Fäustlinge prasselten von allen Seiten auf den Schinnos herab.

„Fröhliche Hochzeit“, sagten sie, „Hochzeit, Hochzeit! Euch zur Erinnerung.“

So weidlich wurde er durchwalkt, daß ihm das Blut aus Mund, Nase, Ohren und Augen schoß; außerdem zerdrochen, zerbleut und zermalmt, Kopf, Nacken, Rückgrat, Brust, Arme und alles. Glaubt mir: nie haben die in Avignon die Buschen zur Fastnachtszeit melodiöser auf dem Hackbrett gespielt, als dem Schinnos mitgespielt wurde.

(zitiert nach Bachtin, 1995, S. 243)

⁸⁰ vergl. Taylor, S. 35

Diese Schläge vernichten das Alte und geben zugleich neues Leben. Die verprügelten Schinnöser stehen für das alte Recht, für die alte Wahrheit, aus deren Vernichtung Neues geboren wird. Zwar wird auch diese Szene ambivalent interpretiert, doch schließlich stärker der negativen Seite zugeordnet. Auch in der indischen Kunst und Mythologie mangelt es nicht an Beispielen von Gewaltanwendung, wie weiter oben bereits ersichtlich wurde (vergl. beispielsweise den Tod des Büffeldämons Mahiṣa oder die Enthauptung Gaṇeśas durch Śiva). Hier wurde allerdings durch die Gewalt nicht das Alte zerstört, es wurde im Gegenteil eher erhalten. Bekämpft wird im übertragenen Sinne meist eine aktuelle Bedrohung, ein gefährlicher Rivale oder eine Bedrohung für das Gegebene, die ideale Mentalität. Andererseits wird einigen philosophischeren Interpretationen zufolge auch die Ignoranz bekämpft, deren Vernichtung zu einem höheren Geisteszustand führt (s. Mahiṣa). Selbst wenn dieser Version zufolge die alte Ignoranz durch die neue Weisheit ersetzt wird, liegt dieser Interpretation ein wesentlich religiöserer, idealistischerer Ansatz zugrunde als Bachtins Groteske, welche der Religion entgegengesetzt zu sein behauptet. Auch Motive, wie die herausquellenden inneren Organe sind in der hinduistischen Kunst sehr gebräuchlich. Ein Beispiel dafür haben wir bereits bei dem Mythos um Narasiṃha gesehen, welcher den Dämon zerreißt, wobei auch die Organe herausquellen (andere Abbildungen zeigen die Organe sehr deutlich, während Narasiṃha in *Abbildung 14* erst im Begriff ist, den Dämon zu zerreißen).

Auch Sex ist aus der indischen Kunst nicht wegzudenken und allorts tauchen erigierte Geschlechtsteile oder eindeutigere Szenen auf. Auf den ersten Blick scheint dies vor allem im Zusammenhang mit Asketen wie Śiva oder anderen Weisen sonderbar, da diese doch generell mit Gewaltfreiheit und Zölibat in Verbindung gebracht werden. Im hinduistischen Weltbild besteht durchaus kein Gegensatz zwischen Askese und Gewalt oder Sex. Sowohl Sex als auch Gewalt sind in der Vorstellung von Asketen keine Seltenheit. Selbst das berühmteste Epos Indiens, das Mahabharata erzählt die Geschichte des Asketen Yavakrita, der die schöne Schwiegertochter eines anderen Asketen vergewaltigt und dafür von ihrem Schwiegervater verfolgt wird, der einen verführerischen Dämon herausbeschwört, um den Bösewicht brutal zu töten. Auch wegen geringerer Gründe greifen Asketen im Mahabharata ebenso wie in anderen Texten zu gewalttätigen Mitteln. So ist es auch für Śiva in Ordnung Kāma mit seinem dritten Auge zu töten, weil dieser ihn in seiner Askese gestört hat, oder sich mit Pārvatī so stürmisch zu vergnügen, dass die Welt durch diese gewaltige Kraft vom

Untergang bedroht wird. Sex gehört zu den ehelichen Pflichten, es ist die Aufgabe eines verheirateten Mannes, nicht jedoch eines unverheirateten Asketen wie Yavakrita. Hier kommt durch die Gewalt der zerstörende Aspekt zum Ausdruck, denn das indische Weltbild geht von einem zyklischen Weltbild aus, welchem zufolge alles zerstört und schließlich von Brahmā neu erschaffen wird.

4.6 Die heitere Materie

Ein für den grotesken Realismus sehr relevanter Aspekt sind Fäkalien und Körperflüssigkeiten, welche laut Bachtin sowohl in der Sprache als auch in den Handlungen des Volkes eine bedeutende Rolle spielten und auch bei Rabelais allgegenwärtig sind. Bachtin versteht Kot und Urin, wie alle grotesken Symbole als ambivalent – zum einen ist das Bewerfen mit der *heiteren Materie* natürlich degradierend, im Besonderen, wenn es mit den entsprechenden Gesten und Ausrufen verbunden ist. Es *vernichtet* den Betroffenen und gräbt ihm das *Körpergrab*. Zugleich ist der Unterleib jedoch auch der Ort der Befruchtung, weshalb die Degradierung zugleich mit Fruchtbarkeit, Erneuerung und Glück verbunden ist. An dieser Stelle (Bachtin, 1995, S. 190) verweist der Literaturtheoretiker auf Rabelais' Episode, in welcher ein Händler seine Hammel lobt, indem er ihnen die erstaunliche Macht zuspricht, mit ihrem Urin die Fruchtbarkeit der Erde steigern zu können, „so wie der göttliche Urin“ (ebd.). In der darauffolgenden Erklärung verweist er auf das Sprichwort „*Si Dieu y eust pissé*“⁸¹, womit eine besonders gute Stelle gemeint ist. Bachtin erklärt weiter:

Um die Marktplatzgesten wie das Kotwerfen und Uringießen zu verstehen, muß man den Zusammenhang kennen, aus dem sie stammen. Dieser ist der Karneval mit seiner eigenen Logik, das komische Drama vom Absterben der alten und der Geburt der neuen Welt.

(Bachtin, 1995, S. 191)

⁸¹ „*Als hätte Gott gepinkelt.*“ – nach Bachtin ein geläufiges Sprichwort im damaligen Frankreich. Orte, an denen Gott urinierte oder andere Körpersekrete hinterlassen hat, gelten demnach als besonders gesegnet. Vergleiche auch mit Johannes 9.6: „*Als er [Jesus] das gesagt hatte, spuckte er auf die Erde, machte daraus einen Brei und strich den Brei auf die Augen des Blinden.*“

Hier stoßen wir auf einen Aspekt der Groteske, der in der hinduistischen Kunst praktisch keine Rolle spielt. Bereits in vedischen Zeiten waren die Menschen Indiens im Gegensatz zu jenen im europäischen Mittelalter sehr reinlich. Körperhygiene spielte schon damals eine große Rolle, was sich bis heute fortgeführt hat. Daher ist es kaum überraschend, dass Fäkalien etc. in der indischen Kunst eher unbedeutend sind. Lediglich Urin und Kot der Kuh sind sowohl in der Kunst als auch im Alltag damals wie heute ein wichtiger Aspekt, da den Exkrementen der heiligen Kühe reinigende und gesundheitsfördernde Kräfte zugesprochen werden. In der Kunst ist davon nicht viel zu sehen, es handelt sich dabei eher um alltägliche Gebrauchsgegenstände, besonders während religiösen Riten, aber auch in der traditionellen Medizin. Allerdings sind Körperflüssigkeiten durchaus ein relevantes Thema in der hinduistischen Kunst. Die größte Bedeutung wird dem Sperma zugemessen – vor allem dem Sperma Śivas. Zu mehreren Gelegenheiten kommt es auf die Erde oder wird verschüttet. Da Śiva so mächtig ist, wird sein Sperma nicht zerstört oder geht verloren, sondern demonstriert auf unterschiedliche Weise seine Macht. Der vermutlich bekannteste Mythos, welcher nicht selten in Tempeln dargestellt wird⁸², ist die Geschichte der Geburt seines Sohnes Skanda. Śiva und Pārvatī sind frisch verheiratet und geben sich einander derart ausschweifend hin, dass sie alles um sich herum vergessen und die Welt droht durch die gewaltige, daraus entstehende Erschütterung unterzugehen (Śiva Purana, Hindu Myths, S. 163). An anderer Stelle wird sie von dem Dämon Taraka bedroht. Verzweifelt versuchen die Götter Śiva auf das Problem aufmerksam zu machen und endlich kommt er zu ihnen und ist gerührt von ihrer Hingabe. Er fragt die Götter, welcher von ihnen bereit sei, seinen Samen aufzunehmen. Agni⁸³ wird von den Göttern derart gedrängt, dass er sich in eine Taube verwandelt und den Samen isst.⁸⁴ Dadurch werden alle Götter gleichermaßen schwanger. Der Samen verbrennt sie jedoch innerlich und wieder kommen sie zu Śiva, um ihn um Hilfe zu bitten. Er fordert sie auf, den Samen zu erbrechen. Anschließend pflanzen sie den goldenen Samen in sechs der Frauen der sieben Weisen, die daraufhin von ihren Männern verstoßen werden und den Samen in Form eines Embryos auf dem Himalaya

⁸² siehe beispielsweise Bhubaneswar, Orissa, aus dem 8. Jhd.

⁸³ Der vedische Gott des Feuers, im Hinduismus spielt er nur noch eine untergeordnete Rolle.

⁸⁴ so steht es im Siva Purana, in der Kunst verwandelt sich Agni allerdings nicht immer in eine Taube, in Bhubaneswar ist er in menschlicher Gestalt abgebildet und nimmt den Samen gleich von Śivas Phallus in Empfang.

zurücklassen. Doch auch der Berg erträgt diese Macht nicht und wirft den Embryo in den Ganges, wo er sich sogleich in einen kleinen Jungen verwandelt – den ersten Sohn von Śiva und Pārvaṭī, Skanda. Diesem Mythos ähnlich gibt es zahlreiche Kunstwerke und Texte, welche das Sperma als Symbol für Fruchtbarkeit und Macht verwenden.

Auffallend ist an dieser Stelle, dass das wertvolle Sperma Śivas nicht verloren geht – sondern aufgefangen und zunächst den anderen Göttern eingeführt wird. Dies liegt, wie man bei Betrachtung anderer Kunstwerke und Mythen schnell bemerken wird, nicht nur daran, dass es sich um das Sperma eines hohen Gottes handelt. Tatsächlich hat das Sperma im indischen Kulturkreis eine unvergleichlich hohe Stellung inne, die es seit über 2000 Jahren hält. Der Samen (*retas*) ist die Lebensenergie schlechthin, weshalb sein Verlust als stark schwächend gilt. Die Brhad-Aranyaka-Upanishad beschreibt das richtige Vorgehen bei unbeabsichtigtem Verschütten dieser wertvollen Körperflüssigkeit folgendermaßen:

Viele Sterbliche scheiden, auch wenn sie als Brahmānen geboren wurde, arm an Potenz/Sinneskraft (nirindriya) und vollbrachten Taten aus dieser Welt, weil sie Beischlaf hatten und dabei das Folgende nicht wussten. Wer schlafend oder wachend seinen Samen (retas) verschüttet, soll diesen anfassen und den Spruch auf sagen: ‚Mein Samen, der heute zur Erde vergossen wurde, der nun zu den Kräutern und zu den Wassern geflossen ist, der bin ich! Diesen Samen fordere ich zurück, zu mir sollen meine Sinne/Kräfte zurückkommen, meine Energie und mein Glück! Feuer und Feueraltäre sollen an ihrem richtigen Platz eingesetzt werden.‘ Mit Zeigefinger und Daumen soll er es aufnehmen und zwischen den Brustwarzen oder den Augenbrauen abstreichen.

(Lange, Gerrit: Säfte und Kräfte, S. 133)⁸⁵

Diese Angst vor dem Verlust der Lebensenergie führt soweit, dass sich eine speziell in Indien auftretende psychische Krankheit entwickelt hat, von deren Vorkommen bereits Texte um die Jahrtausendwende herum berichten und welche auch heute noch, besonders im südasiatischen Raum, klinische Relevanz besitzt. Das sogenannte Dhat-Syndrom beschreibt die Angst vor Spermaverlust, die zu Symptomen wie Appetitlosigkeit, Müdigkeit,

⁸⁵ zitiert nach Lange, Gerrit: Säfte und Kräfte (s.o.) S. 133.

Schwäche, Erregbarkeit, Schuldgefühlen und sexuellen Funktionsstörungen führen kann.⁸⁶ Diese Verlustangst erklärt auch die große asketische Tradition in Indien, welche zum Ziel hat durch Askese das Sperma im Körper zu veredeln und aufzubereiten (Lange, S. 134), was den Asketen zu übermenschlichen Kräften verhilft. Eine vergleichbare Bedeutung hat Sperma im europäischen Kontext nie gehabt, wenngleich die Flüssigkeit als Symbol der Fruchtbarkeit und Männlichkeit durchaus eine tragende Rolle spielt. Für Bachtin ist das Sperma in erster Linie ein Symbol der Fruchtbarkeit, aber auch der Erneuerung, wodurch er völlig die Relevanz dieser wichtigsten der Körperflüssigkeiten im indischen Kontext verfehlt.

Um wieviel weniger bedeutsam das Blut im indischen Kontext ist, macht eine einfache Rechnung deutlich. Ayurvedische Texte aus dem 3. bis 5. Jhd. v. Chr. beschreiben die Entstehung von Sperma: Essen wird zu Blut, dieses wiederum zu Fleisch, anschließend zu Knochenmark und am Ende entsteht der Samen. Es dauert 40 Tage 40 Tropfen Blut in einen Tropfen Fleisch zu verwandeln, weitere 40 Tage und 40 Tropfen Fleisch, um Knochenmark zu erhalten und schließlich wieder 40 Tage und 40 Tropfen Knochenmark, um einen Tropfen Samen zu erhalten. Samen sind folglich die seltenste und wertvollste Flüssigkeit, Blut ist dagegen eher gewöhnlich. Dennoch ist Blut in der hinduistischen Kunst nicht allein aufgrund der zahlreichen Gewalttaten relevant. Wie oben erwähnt, gilt die Göttin Kali als besonders blutrünstig und wird aus diesem Grund oft mit blutverschmiertem Mund dargestellt. Gleiches gilt für Bairava, den dunklen Aspekt Śivas. Ebenso wie in den meisten Kulturen, ist auch in Indien das Blut eine Lebenssubstanz, eine Art Lebensenergie, wenngleich weniger bedeutsam als das Sperma. Wenn folglich Kali im Kampf mit Mahiṣa dem Büffeldämon den Kopf abreißt und Blut spritzt, verlässt gleichsam die Lebensenergie den Körper. Ebenso kann (besonders im tantrischen Hinduismus) das Trinken von Blut dazu führen, dass die Lebensenergie des Einen auf den Anderen übergeht (das Trinken von Blut ist ausschließlich in Mythen vorgesehen, keine der Traditionen befürwortet diese Praxis im wirklichen Leben). Besonders häufig findet sich das Motiv des Bluttrinkens im

⁸⁶ Sumathipala, A., Siribaddana, S. H., Bhugr, D.: Culture-bound syndromes: the story of *dhat*-syndrome. In: British Journal of Psychiatry. Vol. 184, 2004, S. 200-209.

Ein ähnliches Phänomen gibt es im Übrigen auch im chinesischen Kulturraum – hier besteht nicht die Angst vor dem Verlust des Spermas, sondern eine Angst, dass der Penis sich in den Körper zurückzieht und kleiner wird.

Kampf der Göttin Kali mit dem Dämon Raktabija, wie er im Devi Mahatmya⁸⁷ (Kapitel 8) beschrieben wird. Die Göttinnen kämpfen gemeinsam gegen eine Gruppe von Dämonen und scheinen zunächst sehr erfolgreich, bis Raktabija (dessen Name so viel bedeutet wie *Blutsamen*) erscheint. Durgā bemüht sich den Dämon zu besiegen, doch wann immer ein Tropfen seines Blutes den Boden berührt, entsteht daraus ein ihm gleicher Dämon.

Durgā ruft daher Kali zu Hilfe, welche die Blutstropfen mit ihrer Zunge auffängt (in den Darstellungen), bzw. das Blut trinkt (Text), sodass keine neuen Krieger mehr entstehen und Durgā Raktabija töten kann. Nachdem der Dämon besiegt ist, tanzt Kali trunken vom Blut des Dämons. Die dunkle Göttin saugt ihrem Gegner die Lebensenergie aus und ist anschließend berauscht von der Energie, die in sie selbst übergeht.



Abbildung 25: Kali besiegt den Dämon, Folio eines Devimahatmya aus dem 18. Jhd.

Auch Bachtin sieht das Blut als ein groteskes Motiv durch welches sich „*der innere und äußere Anblick des Leibes oft in einer Gestalt vermengen.*“ (Bachtin, 1996, S. 18). Die Groteske beschränkt sich nicht auf den äußeren Körper, sondern gibt auch das Innenleben wieder – Organe und das Blut. Essentiell ist dabei die hergestellte Verbindung zwischen Innen und Außen.

⁸⁷ <https://pdfs.semanticscholar.org/ce18/ac405b33aee905188a6dd0e8fda05b5876d1.pdf> (Zugriff: 13.09.2019)

Das Blut spielt auch in anderen Religionen, unter anderem auch dem Christentum, eine bedeutende Rolle, welche Bachtin hier übersieht. Seiner Ansicht nach ist der groteske Realismus frei von Religion – geradezu ihr Gegenstück –, doch besonders, wenn von Körperflüssigkeiten die Rede ist, sind die Parallelen unübersehbar. Das erste und prominenteste Beispiel hierfür ist sicherlich das letzte Abendmahl, bei welchem Jesus seinen Jüngern den Wein reicht, mit den Worten: „*Trinket alle daraus, das ist mein Blut des Bundes, das vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.*“⁸⁸ Im christlichen Kontext steht weniger die Lebensenergie im Vordergrund als das verbindende Element. Das Blut, ebenso wie das Brot/der Leib Christi, verbindet die Christen miteinander und macht sie zu einer Gemein-

schaft. Dazu im 1. Korintherbrief 10.16, LU:

Der gesegnete Kelch, welchen wir segnen, ist der nicht die Gemeinschaft des Blutes Christi? Das Brot, das wir brechen, ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi?

Zugleich ist auch die mit dem Trinken des Blutes einhergehende Reinigung der Seele ein wichtiger Faktor:

Denn so der Ochsen und der Böcke Blut und die Asche von der Kuh, gesprengt, reinigt die Unreinen zu der leiblichen Reinigung, wie viel mehr wird das



Abbildung 26: Kamakhya Tempel in Guwahati, Assam

⁸⁸ Matthäus 26.28, ähnlich in Lukas 22.20

*Blut Christi [...] unser Gewissen reinigen von den toten Werken, zu dienen dem lebendigen Gott! Denn [ein Testament] hat noch nicht Kraft, wenn der noch lebt, der es gemacht hat.*⁸⁹

Neben dem Blut, welches durch Gewalt den Körper verlässt, hat auch das Menstruationsblut symbolischen Wert – wenngleich es weit weniger oft in der Kunst erscheint als andere Körperflüssigkeiten. Ähnlich wie in zahlreichen anderen Kulturen⁹⁰ gilt auch in der indischen Kultur eine menstruierende Frau als unrein und wurde bzw. wird teilweise bis heute während dieser Zeit in eine abgelegene Hütte geschickt. Die blutende Frau ist nicht nur unrein, sondern bedeutet (durch die Möglichkeit der Kontaminierung) sogar eine Gefahr für den Mann. Daher muss sie in dieser Zeit Regeln befolgen, die den Frauen zufolge im Prinzip unmöglich einzuhalten sind – bis heute. Geschlechtsverkehr ist verboten, ebenso das Betreten eines Tempels (auch dem einer Göttin, die ja selbst blutet), Kochen (es sei denn für sich selbst, doch in manchen Regionen dürfen auch die Kochutensilien nicht berührt werden), das Berühren des Essens des Mannes, Fleisch essen, Zähneputzen, in einem Bett schlafen und vieles mehr.⁹¹ In dieser Zeit wird der gesamte Schmutz des Körpers auf einmal herausgespült. Der Widerspruch zu der Menstruation der Göttinnen ist eklatant: Die in Tempeln auch durchaus präsente Darstellung von menstruierenden Göttinnen ist hier ein selbstverständlicher Teil des religiösen Komplexes (s. Khamakhya, Abb. 24). Menstruationsblut gehört als Körperflüssigkeit meines Erachtens durchaus zu den grotesken Motiven, wird jedoch nie konkret erwähnt. Es steht bei Bachtin auf einer Stufe mit den anderen Körperflüssigkeiten, wie Urin, Sperma und Fäkalien. Interessant ist, dass die indische Kunst hier anscheinend näher an Bachtins Vorstellung von Groteske ist, als die indische Realität, da zwischen Kunst/Göttin und wirklichen Frauen und Mädchen ein Unterschied gemacht wird. Zumindest in dem oben abgebildeten Tempel wird die Körperflüssigkeit mit der Fruchtbarkeit assoziiert und gilt daher als positiv, wohingegen sie im Alltag als äußerst

⁸⁹ Hebräer 9.13-17, LU

⁹⁰ s. 3. Mose 15.19-30: Wenn eine Frau ihren Blutfluß hat, so soll sie sieben Tage für unrein gelten. Wer sie anrührt, der wird unrein bis zum Abend. Und alles, worauf sie liegt, solange sie ihre Zeit hat, wird unrein, und alles, worauf sie sitzt, wird unrein. [...]

Vergl. mit Mahabharata 12,273.44: Wer sich menstruierenden Frauen zur Begattung nähert, zu dem wird das Fieber eilends kommen und aus eurem [dem der menstruierenden Frauen] Geist verschwinden.

⁹¹ s. hierzu das Vasistha-Dharmasastra 5.5-5.7.

negativ wahrgenommen wird. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch ein Ritual, welches in Teilen Indiens und Nepals nach wie vor durchgeführt wird: einmal im Jahr treffen sich die Frauen am Fluss, um sich von ihren durch die Menstruation begangenen Sünden reinzuwaschen. Dafür baden sie im heiligen Fluss Ganges und waschen sich die Haare mit Kuhdung, Kuhurin und Milch (Lange, S.130). Die Verwendung der Ausscheidungen von Kühen ist auf deren hohen Status in der Religion zurückzuführen. Da Kühe heilig sind, werden ihre Ausscheidungen als reinigend angesehen – auch dieses Ritual entspricht trotz der Fäkalien nicht Bachtins Bild von Groteske.

Zuletzt noch ein kurzer Verweis auf die Muttermilch, welche ebenso wie das Blut im Hinduismus gleichwie im Christentum eine Rolle spielt. Es ist unmöglich sich auf eine Deutungsweise der Muttermilch festzulegen, festzuhalten ist jedoch, dass es sich im indischen Kontext meist um die Muttermilch von Kühen handelt und die Deutung für jedes Bild unabhängig erbracht werden muss. Da das Essen und Trinken als ein sehr wichtiges Motiv in Bachtins Theorie fungiert, soll hier ein entsprechendes Beispiel eingebracht werden. Prthivi, die Erde, ist von der Herrschaft eines bösen Königs, Vena, und den verkommenen Erdenbewohnern entsetzt und beschließt ihnen als Vergeltung dafür, dass man sie nicht mit Respekt behandelt hat, die Nahrung zu entziehen, indem sie diese in ihren Körper zurückzieht. Nach dem Tod Venas wird dessen Sohn Prthu aus dessen Leichnam hervorgebracht und übernimmt den Platz seines Vaters. Zunächst möchte er wieder Ordnung in die Welt bringen, seine erste Handlung ist daher, die Erde zur Rückgabe der Nahrung zu zwingen. Er bedroht sie, woraufhin sie sich in eine Kuh verwandelt und flieht, verfolgt von Prthu. Dieser stellt schließlich die erschöpfte Kuh, woraufhin sie ihm erklärt, sie könne nur Milch geben, wenn er ihr ein Kalb gebe, welches den Milchfluss anrege. Der neue König folgt ihren Anweisungen, verwandelt Manu, den ersten Menschen, in ein Kalb und erhält für seine Bemühungen beim Melken „*als Milch alle Kräuter*“. Andere Gruppen folgen seinem Beispiel, so bekommen die Götter den Soma⁹², nachdem sie Indra in ein Kalb verwandelt haben, die Āsuras Bier, die Weisen (Rsis) die Veden etc. Der Mythos kann auf sehr vielseitige Weise gedeutet werden, ein möglicher Fokus ist die Nahrung, welche hier durch die Milch repräsentiert wird. Nahrung ist eigentlich ein Teil der Außenwelt, der durch den Verzehr in den Körper gelangt und so auf unvergleichliche Weise Außen- und Innenwelt

⁹² Die Nahrung der Götter, ähnlich wie Nektar und Ambrosia in der griechischen Mythologie

miteinander verbindet. Umgekehrt gilt dies für die Ausscheidungen, welche ein Teil von uns sind, den wir der Außenwelt übergeben.⁹³



Abbildung 27: Prthu jagt Prthivi, ca. 1740

In unserem Beispiel wird die Nahrung als Teil der Innenwelt der Erde dargestellt, welche sie für gewöhnlich mit der Außenwelt teilt, aus Ärger jedoch in sich zurückzieht. Die Milch ist hier der Stellvertreter für Nahrung an sich – jede Gruppe bekommt die Nahrung, welche sie sich wünscht, auch geistige Nahrung, wie die Veden, ist möglich. Für Bachtin bedeutet diese Abbildung eine Verschmelzung der Welten. Zugleich wird durch Vena die alte Ordnung vernichtet, um von seinem Sohn Prthu neu aufgebaut zu werden – dies entspricht dem klassischen Motiv der positiven Zerstörung um der Erneuerung Willen. Diese Deutung mag für die Groteske zutreffen, im indischen Kontext handelt es sich aber eher um einen Versuch Naturphänomene wie die schlechte Ernte zu erklären.

Mary Douglas geht davon aus, es sei nur möglich, Rituale zu interpretieren, „in denen Exkrement, Muttermilch, Speichel und Ähnliches eine Rolle spielen, wenn wir den Körper als ein Symbol für die Gesellschaft begreifen“ und nicht übersehen, „dass die Kräfte und

⁹³ Dies erinnert auch an Freud, welcher sowohl Mund als auch After als sinnlich erregbare Zonen der Ein- und Ausfuhr beschreibt (s. Lange, S. 39)

*Gefahren, die es in der Sozialstruktur geben soll, im Kleinen auch durch den Körper ausgedrückt werden können.*⁹⁴ Sie bringt mit dieser Ansicht wunderbar Bachtin und die hinduistische Kunst zusammen. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass die Sozialstruktur nicht allerorts die Gleiche ist und daher bei der Interpretation mit Umsicht vorzugehen ist. Wir können jedoch sicher davon ausgehen, dass wir nur dann in der Lage sind die Rituale und Kunstwerke, in denen Körperflüssigkeiten eine Rolle spielen, zu verstehen, wenn wir die Gesellschaft dahin begreifen.

4.7 Die Unterwelt

Die Legenden über die Wunder Indiens stehen in enger Verbindung zum Motiv der Hölle. Die zahlreichen Dämonen, die in den Wäldern und Tälern Indiens auftauchen, zwingen zu der Annahme, daß hier an einigen Stellen Öffnungen versteckt sein müssen, die in die Hölle führen. Das Mittelalter war davon überzeugt, daß genau hier, in Indien, das irdische Paradies gelegen habe, der erste Aufenthaltsort von Adam und Eva.

(Bachtin, 1995, S. 388)

Bachtin stellt hier eine direkte Verbindung zwischen dem mittelalterlichen Christentum und Indien her, welche allerdings sehr einseitig ist. Zwar gab es durchaus auch in Indien Menschen, die an die Löcher zur Hölle glaubten, doch ist diese dem indischen Verständnis nach keineswegs grotesk, sondern entspricht weitgehend der christlichen Vorstellung von einem schrecklichen Ort. Für Bachtin wie in der hinduistischen Kunst stellt der Körper selbst nur eine Art Durchgangsstation dar, ein Zwischenstopp auf dem Weg zu etwas Neuem. Für Bachtin ist dies jedoch durchweg positiv zu bewerten, wohingegen Hindus dafür kämpfen aus dem ewigen Kreislauf der Wiedergeburten aussteigen zu können. Zudem kann eine Wiedergeburt den Betreffenden näher an das Ende des Kreislaufs, allerdings auch weiter von ihm wegbringen, was als negativ betrachtet wird.

Die Hölle (Naraka) ist in der hinduistischen Kunst und Mythologie, wie im Christentum ein Ort des körperlichen Leids und der Schmerzen. Allerdings ist sie im Gegensatz zur christlichen Hölle nur eine Zwischenstation auf dem Weg zur Wiedergeburt, während der

⁹⁴ Douglas, Mary (in Lange, Gerrit: Kräfte und Säfte, S. 41)

die Seele von ihren Fehlern gereinigt werden soll, ehe sie wieder auf die Erde geschickt wird. Hier kommen sich christliche und hinduistische Kunst wieder einmal sehr nahe, denn die Darstellungen ähneln sich stark, wie in den Abbildungen 26 und 27 sehr deutlich zu sehen ist. Von einem grotesken Höllenschlund, der zugleich heiteres Füllhorn ist, wie Bachtin ihn beschreibt, kann hier nicht die Rede sein. Der Totengott Yama ist der oberste Gott von Naraka, sein Assistent Chitragupta schreibt die Taten der Wesen auf und weist ihnen diesen entsprechend einen Platz in Himmel, Hölle oder einer anderen Zwischenwelt zu. Diese Situation ist im Zentrum der Abbildung 26 zu sehen. Mit dem *Himmel* (srarga) verhält es sich im Hinduismus ähnlich wie mit der Hölle – er ist eine Zwischenstation, an welcher die Seele auf die Reinkarnation vorbereitet wird. Der Tod hat nichts Komisches, sondern ist ein notwendiger Bestandteil des zyklischen Weltbilds und der Erneuerung. In Teil 1 haben wir festgestellt, dass die Beerdigung nach Bachtin als eine Art Rückkehr in den Schoß der Erde verstanden werden kann. Hinduistische Tote werden nicht beerdigt, sondern nach Möglichkeit verbrannt und anschließend im Idealfall dem Ganges oder einem Nebenfluss dessen übergeben. Hier findet sich tatsächlich ein ähnliches Motiv, denn im Hinduismus wird diese Geste durchaus als zurückgehen zum Ursprung verstanden. Allerdings ist auch im Christentum der Gedanke, dass der Körper zur Erde zurückkehrt – wenn auch nicht mit einem derart körperlich geprägten Hintergedanken wie im grotesken Realismus – ein gängiger.



Abbildung 28: Die christliche Hölle



Abbildung 29: Die Hölle der Hindus

Bachtins Theorie und der indischen Kunst ist der grundlegende Gedanke, der hinter den grotesken Motiven steht: „Das den Lachriten zugrunde liegende Lachprinzip löst sie völlig von jedem religiös-kirchlichen Dogmatismus, von Mystik und Andacht. [...] Alle karnevalischen Formen sind konsequent außerkirchlich und areligiös.“ (Bachtin, 2003, S.68). Während die Groteske für Bachtin dezidiert nicht religiös und gegen die herrschende Ordnung gerichtet ist, stellt die hinduistische Kunst einen Ausdruck tiefster Religiosität dar und rechtfertigt die herrschende Ordnung. Es handelt sich dabei um eine Form von Bhakti, Gottesverehrung, wie sie im Übergang von Vedismus zu Hinduismus entstanden ist. Für Bachtin ist die Groteske ein Ausnahmezustand, der mit dem Festlichen und dem Marktplatz untrennbar verbunden ist, wohingegen die von Bachtin als grotesk verstandenen Motive in der hinduistischen Kunst keineswegs ein Ausnahmezustand sind. Sie bilden die Basis des Alltagslebens, die Grundlage des Zusammenlebens in der Gesellschaft und Erklärung für sämtliche Phänomene der Welt, eine moralische Orientierung sowie die Basis der gesellschaftlichen Ordnung. Im europäischen Kontext nehmen die grotesken Motive laut Bachtin den Menschen eine Last ab, die sie ständig mit sich herumtragen müssen und machen das Leben für kurze Zeit weniger bedrückend – das festliche Element fehlt den Motiven im indischen Kontext jedoch vollständig. Wenngleich es natürlich auch im damaligen

5. Der Vergleich

Im vorangegangenen Kapitel wurde die Vielfalt der nach Bachtins Verständnis grotesken Darstellungen in der hinduistischen Kunst Indiens deutlich. Inwieweit diese jedoch mit seiner Theorie vereinbar sind, ist bisher nur am Rande deutlich geworden. Für sämtliche von Bachtin erwähnte groteske Eigenschaften, konnte jeweils ein Beispiel gefunden werden, seine Deutung und das Verständnis der künstlerischen Darstellung im indischen Kulturraum sind jedoch nicht immer kongruent. Der größte und entscheidendste Unterschied zwischen

Indien bereits große Feste gab, hatten diese doch stets religiösen Charakter und mochten sie eine Pause vom mühevollen Alltag darstellen, so waren sie mit denselben Motiven verbunden wie dieser auch. Natürlich waren und sind auch Feste in Indien eine Art Ausnahmezustand, denn statt der Arbeit steht an diesen Tagen die Ausgelassenheit und die Götterverehrung im Vordergrund. Auch Alkohol und Lachen fehlen in Indien sicher nicht, doch all diese festliche Ausnahme ist verbunden mit religiösem Ernst. Die Paraden beispielsweise, in welchen Götterstatuen durch die Straßen getragen werden (ähnlich den Statuen von christlichen Heiligen, welche in feierlichen Prozessionen durch die Straßen getragen wurden und werden), werden von religiösem Ernst begleitet. Zahlreiche Gläubige helfen freiwillig bei der Organisation und Durchführung der Festlichkeiten, da sie sich davon eine Unterstützung durch den gerade verehrten Gott erhoffen oder für einen erfüllten Wunsch ihre Dankbarkeit erweisen wollen. Auch gibt es Feiertage, während welcher das heitere, ausgelassene Lachen absolut unangemessen wäre. Ein Beispiel dafür wäre eine sehr alte Tradition, die bis heute in Südindien lebt. Während des Thaipusam Festivals, einem Tag zu Ehren von Lord Murugan, laut südindischem Glauben dem ersten Sohn von Śiva und Pārvatī.⁹⁵ Zu der Tradition gehört die Geißelung des Körpers, die angefangen von langen Pilgerreisen, unter Umständen auch barfuß, über Spieße, die durch die Wangen gebohrt werden, bis zum Aufhängen des Körpers an Haken, an welchen die Menschen durch die Stadt getragen werden, geht. In diesem Fall von Karnevalslachen zu sprechen ist sehr weit hergeholt. Ein wirklich karneavaleskes Fest im Sinne Bachtins gibt es im Hinduismus nicht. Dazu kommt, dass das Lachen in der vedischen bzw. hinduistischen Kultur nie derart verpönt war, wie es das im christlichen Europa war. Es war nicht notwendig, das Lachen auf bestimmte Feiertage zu begrenzen und ein zweites ausgelassenes Leben zu führen. Für den grotesken Realismus ist das Karnevalslachen zentral, es bildet praktisch die Basis für das parallele Leben, welches die Menschen während des Karnevals führen. Dieses spezielle Lachen existiert in der hinduistischen Kultur nicht – ein Unterschied, welcher deutlich macht, wie weit die indische Kultur von Bachtins Theorie entfernt ist. Des Weiteren schlüpfen die wenigsten Teilnehmer während der Feiertage in eine andere Rolle, die Hierarchie bleibt erhalten und die Menschen bleiben, wer sie sind. Es gibt durchaus Verkleidungen, allerdings nur für ausgewählte Personen, es geht eine große Ehre damit einher

⁹⁵ Die Geschichte seiner Geburt ist oben erwähnt.

einen Gott oder andere wichtige Persönlichkeit zu verkörpern. Ein Beispiel hierfür ist das Fest Onam, ebenfalls ein südindischer Feiertag, zu Ehren des in Südindien verehrten Königs Bali (vergleiche den Mythos des Viṣṇu als Zwerg Vāmana). In Kerala gilt Bali als ein sehr gerechter König, dessen großartige Herrschaft während des Festes gefeiert wird. Dieser wird über die Feiertage von einem Gläubigen verkörpert, welcher ein Kostüm trägt und den Menschen ein schönes Fest wünscht. Allerdings geht damit kein paralleles Leben einher, es handelt sich nach wie vor lediglich um ein Kostüm. Erwähnt werden sollte an dieser Stelle allerdings auch, dass Bachtin einige der Feiertage in zwei Ebenen unterteilt. Er geht davon aus, dass *„fast jeder kirchliche Feiertag seine ebenfalls durch die Tradition sanktioniert volkstümlich-komische Marktplatz-Komponente“* (Bachtin, 2003, S. 66) hatte, folglich also nicht zwangsläufig der vollständige Feiertag karnevalsgleich war. Auch in Indien ist der Feiertag aufgeteilt zwischen den häuslichen Feierlichkeiten und den Ritualen im Tempel, dennoch befinden wir uns hier nicht auf derselben Ebene der Ausgelassenheit, wie in Europa, da die Feste ihren tiefreligiösen Charakter auch auf der Straße nie vollständig verloren.

Im Gegensatz zur Groteske in Europa zerstört und erneuert die indische Kunst nicht die Hierarchie, sondern festigt und rechtfertigt sie, was ebenfalls einen elementaren Unterschied zwischen den beiden Interpretationen darstellt. Die indische Kunst wurde, wie weiter oben beschrieben, genutzt, um die Herrschaft einer Dynastie zu legitimieren, indem sie sie mit den Göttern und ihren Taten in Verbindung brachte. Zahlreiche Herrscher gaben sich Beinamen, die auf eine Gottheit zurückzuführen sind und noch heute verweisen viele Namen auf eine Gottheit. Die grotesken Erscheinungsformen der Götter und Göttinnen, Wesen und Dämonen dienen ebenfalls nicht der Degradierung, sondern symbolisieren die Macht und Vielseitigkeit, welche sie von den Menschen unterscheiden. Im Gegensatz zu den Menschen haben die Götter zahlreiche Erscheinungsformen und teils widersprüchliche Charakterzüge, welche durch die Inklusion nichthinduistischer Götter entstanden sind. An diesen Widersprüchen störte man sich nicht, da sie einen anderen Aspekt der Gottheit darstellen, manchmal auch eine wiedergeborene Version, welche durch die grotesken Darstellungen in Einklang gebracht werden. Zusammen mit den Göttern wurden so auch die Anhänger dem Hinduismus angenähert.

Was hingegen durchaus dem indischen Weltbild entspricht ist das Motiv der Erneuerung durch den Tod. Die hinduistische Kultur basiert auf einem zyklischen Weltbild, welches

die zyklische Zerstörung der Welt als Mittel zur Erneuerung versteht. Diese Zerstörung wird wie bei Bachtin nicht als etwas Negatives verstanden, sondern als notwendige Bedingung für die positive Erneuerung der Welt. Die mythische Erklärung für das zyklische Weltbild besteht darin, dass sich Prajapati, der Schöpfergott der Veden, bei der Schöpfung der Welt so sehr verausgabte, dass er sich erst einmal erholen musste.⁹⁶ Religiöse Rituale haben demzufolge das Ziel Prajapati zu erneuern und die Ureinheit der Schöpfung wiederherzustellen. Es ist ein Zyklus aus Werden und Vergehen, Geburt und Tod, wie bei Bachtin.⁹⁷ In der Regel werden „soziale Einschnitte im Leben (*Pubertät, Hochzeit, sozialer Aufstieg*) [...] als symbolischer Tod und Wiedergeburt verstanden und von entsprechenden Initiationsriten begleitet;“ (Schlensog, S. 84). Auch in der auf diesem Weltbild basierenden Kunst finden sich zahlreiche Darstellungen von Zerstörung und Tod, welche mit einer positiv nuancierten Erneuerung einhergehen. Dennoch gilt der Tod an sich nicht als positiv und geht nicht mit Freude oder Lachen einher, wie es bei Rabelais der Fall ist (sich zu Tode lachen etc. – der heitere Tod, Bachtin, 1995, S. 454f). Er ist ein natürlicher und notwendiger Bestandteil des Lebens, zumal man bereits in vedischer Zeit von der Reinkarnation überzeugt ist – ein Glaube, der sich bis heute gehalten hat und auch zahlreichen anderen Kulturen nicht fremd ist. Nach dem Tod reist die Lebensenergie eines Menschen zum Mond (es gibt, wie oben erwähnt auch Vorstellungen von verschiedenen Höllen und paradiesischen Ebenen) und wird nach einem Aufenthalt idealerweise in der eigenen Familie wiedergeboren, beispielsweise als eigener Urenkel oder ähnliches. Insofern ist es unbedingt notwendig einen männlichen Nachkommen zu zeugen, welche im Gegensatz zu Frauen die eigene Ahnenreihe weiterführen und so den Kreislauf am Leben erhalten. Es wurde davon ausgegangen, dass die Lebenskraft selbst unsterblich ist. Hier kann man eine gewisse Parallele zu Bachtin sehen, der zwar nicht von Wiedergeburt im hinduistischen oder vedischen Sinne spricht, allerdings den Tod durchaus mit Wiedergeburt verbindet und, wenn auch nicht explizit, nicht von einem Absterben der Lebensenergie ausgeht. Bachtin meint, „wo Tod ist, ist auch Geburt, Ablösung, Erneuerung. Umgekehrt ist auch das Motiv der Geburt ambivalent; es erfasst am Rande den sterbenden Körper.“ (Bachtin, 1995, S. 456).

⁹⁶ s. beispielsweise Rg Veda 10.121 u.a.

⁹⁷ eine Beschreibung des Weltbilds findet sich beispielsweise im Mahabharata, Buch XII, 231-233.

Ein weiterer Punkt ist, dass in der hinduistischen Kunst durch die groteske Darstellung der Figuren nichts negiert wird, es handelt sich im Gegenteil bei den Abbildungen um „authentische“ Götterbilder, welche die Absicht haben deren wahre Natur zu verbildlichen. Diese Figuren wurden und werden keineswegs als grotesk verstanden. Sie bilden einen natürlichen und durchaus ernsten Bestandteil des Alltags. Anders ist es bei Rabelais. Als groteskes Paradebeispiel der Negation der Kirche versteht Bachtin den hemmungslosen Bruder Jan, der als Repräsentant des niederen Klerus eine „*Verkörperung der mächtigen travestierenden und erneuernden Kraft*“ (Bachtin, 1995, S. 136) darstellt. Er steht als Beispiel für Erotik, Völlerei, Gewalt und vieles mehr. Zudem ist sein Spiel mit der Sprache einmalig, denn er ist fähig, jeden sakralen Text im Sinne der Groteske umzudeuten. Eine solche Figur, welche sich über die Religion lustig macht und entgegen ihrer Regeln lebt, wäre in Indien in Kunst und Literatur undenkbar gewesen.

Bachtin beschreibt alle Riten der Feiertage als „*groteske Degradierung*“ (Bachtin, 1995, S. 125), wohingegen die festlichen Riten der hinduistischen Kultur zwar oft mit Zerstörung und Erneuerung, nicht aber mit Degradierung einhergehen. Ein Tempel ist und war zu jeder Zeit ein heiliger Ort, an dem Saufen undenkbar ist, zumal der Hinduismus den Geist verklärenden Substanzen generell kritisch gegenübersteht.⁹⁸ Feste waren im Tempel durchaus vorhanden, auch solche mit ausgiebigen Mengen an Essen, Tanzen und Musik. Allerdings wird Essen im Allerheiligsten nur als Opfergabe geduldet und ist im äußeren Teil des Tempels ein normaler Bestandteil der Religionsausübung. Tanz und Musik bilden bis heute einen Bestandteil der strengen Rituale und sind nicht als Missachtung der Hierarchie, sondern als deren Bestätigung zu verstehen. Im Christentum, welches den Kontext für die Groteske bildet, waren derart ausgelassene Feste durchaus üblich. Kirchbauten wurden durch Kleidung und Einrichtungen wie die Eselsmesse zwar in die verkehrte Welt des Feiertags integriert, eine zu große Ausgelassenheit wurde jedoch auch dort nicht lange geduldet. Die Institution der Kirche schritt bald ein, um die Ausgelassenheit zumindest aus den Kirchen fernzuhalten. Insofern besteht hier eine Parallele zwischen den Festen im Hinduismus und dem Christentum.

Weiter oben wurde erklärt, dass Bachtin das Lachen und die *komischen* mittelalterlichen Symbole als einen Sieg über die Angst vor dem dunklen Alltag und der (kirchlichen) Hie-

⁹⁸ Eine Ausnahme stellt dabei eine Form der Verehrung für Siva dar, bei welcher sich die Gläubigen Risis mit Haschisch berauschen.

rarchie darstellte. Er beschreibt, dass die Motive selbst die Angst in „scheußlich-lächerlicher“ Form zeigen, mit verkehrten Machtinsignien und ins Lächerliche gezogenen Bedrohungen (Bachtin, 1995, S. 141). Selbst die Hölle wird zu etwas Groteskem – am Ende der Festtage wird sie sogar symbolisch verbrannt (ähnlich wie heute der Nubbel in Köln in der Nacht zum Aschermittwoch symbolisch für alle Sünden, die während der Festtage begangen wurden, verbrannt wird). In Indien gibt es keine groteske Verkehrung der Symbole von Herrschern und Religion. Sämtliche Darstellungen sind ernst gemeint und verursachen teilweise eben jene Angst, welche in Europa durch die Groteske überwunden werden soll. Einen expliziten komischen Ausweg aus der Hierarchie, der es einem ermöglicht, diese Symbole ins Lächerliche zu ziehen, gab und gibt es nicht. Beschimpfungen und Missachtung der Regeln sind auch während der üppigen Festtage nicht zulässig.

6. Karneval damals und heute

6.1 Bachtins Karneval

Zum völligen Verständnis der Rolle der karnevalsähnlichen Feste in Europa sollte man weiter zurückgehen, als Bachtin das tut, bis in die Anfänge des Christentums. Der Karneval wird oft auf die Dionysien zurückgeführt, was jedoch umstritten ist. Tatsache ist jedoch, dass sich der Gottesdienst zu Beginn des Christentums deutlich ausgelassener gestaltete, als es heute der Brauch ist. Ausführlich beschreibt Barbara Ehrenreich die Entwicklung der Ekstase im Christentum in ihrem Buch *Dancing in the Streets: A history of collective joy*.⁹⁹ Dabei erklärt sie, dass während des Gottesdienstes ursprünglich durchaus bis zur Ekstase getanzt wurde, sodass ein Vergleich zu den dionysischen Festen naheliegend ist. Ehrenreich erklärt damit auch die Verfolgung durch die sehr disziplinierten Römer, welche sämtliche Kulte, welche Ausgelassenheit und ein gewisses Maß an Freiheit zuließen, verfolgten. Der erste biblische Hinweis auf Verhaltensregeln im Gottesdienst findet sich im ersten Korintherbrief, Kapitel 11, *Die Frau im Gottesdienst*. Hier wird beschrieben, dass die Frau sich den Kopf bedecken soll, während dies für den Mann als Abbild Gottes nicht notwendig ist. Bis sich die neue Strenge in der Kirche durchsetzen konnte, vergingen hingegen noch einige Jahrhunderte, denn erst ab dem 12. bis 13. Jahrhundert erreichte die

⁹⁹ Ehrenreich, Barbara: *Dancing in the Streets: A history of collective joy*. London: Granta Books, 2007.

Kirche eine strenge Form und der Gottesdienst wurde andächtig sitzend und lauschend abgehalten (Ehrenreich, S. 77). Den Karneval versteht Ehrenreich als Kompromiss zwischen der Kirche und den Gläubigen (ebd. S. 78), welche sich ihre Ausgelassenheit nicht nehmen lassen wollten. Wie ein Gottesdienst früher ausgesehen haben mag, kann man heute noch gut in anderen Ländern sehen – ein Gospelkonzert in Togo hat mit der bedächtigen Stille in europäischen Kirchen nichts gemeinsam, es wird getanzt, gesungen und der Glaube wird gefeiert.

Der Karneval, auf den Bachtin seine Theorie aufbaut, unterscheidet sich durch die Veränderungen im Laufe der Zeit trotz der Verwandtschaft stark von dem, was wir heute unter Karneval verstehen. Karneval mag heute nach wie von ein Ausnahmezustand sein, eine Zeit, in welcher gewöhnliche Regeln und Hierarchien an Bedeutung verlieren, doch wir befinden uns dabei auf einer wesentlich oberflächlicheren Ebene, als dies noch im Mittelalter und der Renaissance der Fall war. Selbst Jesuitenkollegs und Fürstenhöfe beteiligten sich in gewaltigem Ausmaß an der Umkehr der Welt. Tatsächlich ging der Karneval ursprünglich vom niederen Klerus aus. Im Collegium Germanicum in Rom wurde ein König gewählt, welcher durchaus mit einer gewissen Autorität während der sechs *jecken Tage* ausgestattet war. Seine Herrschaft begann mit seiner Wahl durch ein Losverfahren, inkludierte die Inthronisierung, diverse Festbankette, Rügegerichte, die Teilnahme an Fastnachtsaufführungen sowie Ausfahrten. Dem Karnevalskönig wurde dabei nicht nur innerhalb des Kollegs gehuldigt, sondern auch außerhalb kam ihm eine Königsehre zuteil. Die Absicht dieser Veranstaltung war, dem ewigen Reich Gottes für kurze Zeit eine vergängliche weltliche Herrschaft entgegensetzen, um besonders den Studenten des Kollegs die Aussichtslosigkeit einer Konzentration auf das nichtige Diesseits zu verdeutlichen.¹⁰⁰ Auch Fürstenhöfe sparten nicht an den Feierlichkeiten. Auf unterschiedliche Weise wurde ein Narrenkönig vom Hof gewählt, welcher nach seiner Inthronisierung die unterschiedlichen Ämter verteilte, darunter Schornsteinfeger, Soldaten, Knechte, Wirte, Dirnen und viele mehr. Dementsprechend wurden auch Kleider und Utensilien getauscht. Moser berichtet, es seien 1774 mehr als 150 Ämter zu vergeben gewesen. Die Hauptbeschäftigung während der folgenden Tage waren wiederum Festessen und Saufgelage, später oft mit einem Ball im Anschluss (Moser, S. 61f.). Auch Narrenbischöfe und -äbte waren zeitweise verbreitet,

¹⁰⁰ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Karneval – Fasching. Das Fest der „Verkehrten Welt“. Edition Kaleidoskop: Köln u.a., 1986, S. 36.

in welchen die Priester verkleidet als Frauen oder Spielleute sangen und tanzten. Das Essen wurde auf dem Altar serviert und anstelle von Weihrauch wurden Schuhsohlen verbrannt. Diese Ausgelassenheit ging der Kirche jedoch bald zu weit, weshalb es verboten wurde, den Karneval in der Kirche zu feiern. Diese Beispiele verdeutlichen, wie weit die Feierlichkeiten gingen. Nicht nur die einfachen Bürger*innen genossen die wilde Zeit vor der Strenge des Fastens, auch Adel und Kirche selbst waren voller Eifer dabei.

Der Termin des Karnevals war streng ins Kirchenjahr eingegliedert und endete, wie auch heute noch, mit dem Beginn der Fastenzeit am Aschermittwoch. Aufgrund der immer größeren Ausmaße der Festlichkeiten, hat sich die Phase zunehmend ausgedehnt und begann immer früher, so dass heute der Kölner Karneval beispielsweise offiziell am 11. November beginnt. Das Datum war so gewählt, dass Fasnacht und Fastenzeit, die großen Gegner, aufeinander folgten, denn trotz der verbreiteten und gleichsam zunehmend umstrittenen These, dass der Karneval den Winter vertreibe und auf vorchristliche Kulte zurückführe, sind Fastenzeit und Karneval eng miteinander verbunden und können nicht ohne einander existieren. Der Karneval war jedoch, wie auch Bachtin erwähnt, nicht das einzige Fest, welches *karnevalesk* war. Bachtin weist daher darauf hin, dass der Begriff Karneval stellvertretend für alle gleichartigen Feste steht.

6.2 Karneval heute

Seit Rabelais hat sich die Bedeutung des Festtags stark verändert. Zwar handelt es sich noch immer um einen *Ausnahmezustand*, jedoch unterscheiden sich Häufigkeit, Ausmaß und Ausführung beträchtlich. Auch Bachtin erkennt an, dass der Karneval bis heute überlebt hat,

während andere Bestandteile des volkstümlich-festlichen Lebens, die ihm in Charakter und Stil (auch von der Genese her) ähnlich sind, schon lange ausgestorben oder bis zur Unkenntlichkeit degeneriert sind. Der Karneval ist überall bekannt. Im Verlauf einiger Jahrhunderte ist er oft beschrieben worden. Selbst in seinem Spätstadium, dem 18. und 19. Jahrhundert, hat er ziemlich klar, wenn auch in etwas reduzierter Form, einige grundlegende Besonderheiten des volkstümlich-festlichen Milieus bewahrt. Als relativ gut erhaltenes Fragment dieser großen, reichen Welt repräsentiert er für uns das ganze volkstümlich-festliche Milieu.

(Bachtin, 1995, S.258 f.)

Karneval heute ist nicht mehr im gleichen Maße eine Befreiung vom Alltag, er sorgt jedoch nach wie vor für einen Ausnahmezustand. Allerdings hat sich die karnevaleske Zeit im Vergleich zum Mittelalter und der Renaissance auf eine Festlichkeit, den Karneval, Fasching, Fasnacht, beschränkt. Die zahlreichen kleineren Feiertage, wie der Eselstag, sind heutzutage in Vergessenheit geraten.

In Wien ist der Straßenkarneval der einfachen Leute aufgrund seit dem 19. Jahrhundert immer stärker einschränkender Verbote völlig verschwunden – in Form von Bällen ist der Fasching selbst jedoch erhalten geblieben. Von der verkehrten Welt ist ein Zurechtmachen mit Kostümen geblieben, welche auf ambivalente Art schick, aber dennoch der Norm widersprechend sind. Der kritische Aspekt ist stark zurückgegangen, es wird vor allem eine Form von Lachen über sich selbst gelebt, welche im Karneval anderswo weniger im Fokus steht. Abgesehen von Bällen, die eher gehobene, elitäre Veranstaltungen sind, findet der Karneval in Schulen und in einigen Clubs in Form von Partys statt – hier allerdings ohne tiefere Bedeutung. Die von Bachtin so stark hervorgehobene Ambivalenz ist in Wien verlorengegangen, der fröhliche, ausgelassene und negierende Aspekt ist geblieben. Die für jedermann zugängliche Feierlichkeit in Form von Umzügen ist in einigen kleineren, ländlicheren Gegenden von Österreich jedoch noch präsent. In Villach, Kärnten, beispielsweise besteht der Fasching in ursprünglicherer Form auch weiterhin.

Ganz anders läuft der Karneval heute noch in Köln ab, wo die ursprüngliche Bedeutung zwar bei weitem nicht mehr so stark ausgeprägt, allerdings noch stärker als in Wien erhalten ist, zumal der Straßenkarneval hier noch eine sehr große Rolle spielt. Leider wird dieser – vor allem durch Touristen – heute oft auf das Trinken reduziert, allerdings ist durchaus noch die Mentalität der Gleichstellung vorhanden. Jeder spricht mit jedem, es gibt keine großen Unterschiede zwischen den Leuten, viele Regeln werden in den Tagen von Weiberfastnacht bis Aschermittwoch aufgehoben, zumindest inoffiziell, und an Arbeit ist praktisch nicht zu denken. Der kritische Aspekt ist vor allem in den Umzügen, besonders am Rosenmontag, und im Sitzungskarneval vorhanden. Während der Karnevalszüge werden Politiker ebenso wie Kirchenvertreter auf fröhliche Art degradiert, ins Lächerliche gezogen, auch einige Büttenredner nehmen Politik, Religion und aktuelles Zeitgeschehen auf die Schippe, jedoch nie in einem ernsthaften, negativen Charakter. Auch aktive Personen

des öffentlichen Lebens, wie eben beispielsweise Politiker, lachen über sich selbst und akzeptieren die lachend geäußerte Kritik als den Vorwurf im Narrenkostüm, der er ist. Leider muss zugegeben werden, dass es heute auch viele Redner gibt, die sich auf leere Witze beschränken und damit den eigentlichen Geist des Karnevals verfehlen. Auch spielt Geld im Karneval eine zunehmend große Rolle – um aktiv in einem Verein mitzuwirken sind Mitgliedsbeiträge unterschiedlicher Höhe notwendig und um einen hohen Posten im Verein, vielleicht sogar Prinz oder Jungfrau, zu bekommen, sind Beträge gefragt, von denen man sich problemlos einen Neuwagen kaufen könnte. Die Sitzungen selbst sind für die meisten Menschen gut bezahlbar und es gibt immer wieder kostenlose Veranstaltungen, an denen jeder gleichermaßen teilnehmen kann. Allerdings ist die Bühne ein Element, welches Bachtin dem Karneval grundsätzlich abspricht, wenn er sagt: „*Der Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form.*“ (Bachtin, 2003, S. 69). Zwar trennt die Bühne die Menschen nur kurzzeitig vom Publikum, denn spätestens bei der Feier im Anschluss wird diese Trennung meist aufgehoben, doch ermöglicht es der strenge Zeitplan während der Saison den *wichtigeren* Personen kaum mit dem *Volk* direkt in Kontakt zu treten. Auch wird der Karneval von den *Darsteller*innen* heute weniger gelebt als es zu Rabelais' Zeiten der Fall war. Auch andere rheinische Karnevalshochburgen wie Mainz oder Düsseldorf haben eine ausgeprägte Karnevalstradition, die es unmöglich macht, diese Zeit aus den Kalendern zu streichen. Im Vergleich zum Kölner Straßenkarneval, von dem sie praktisch abstammen, sind die dortigen Feierlichkeiten jedoch noch recht gemäßigt. Es wird mehr gefeiert, als in anderen Städten, doch ist der Geist des Karnevals dort ein wesentlich kleinerer und oberflächlicher als in Köln.

Karneval in der Schweiz ist noch von einer strengen Hierarchie und sehr konservativen Vorstellungen geprägt, welche in anderen Karnevalshochburgen so nie oder nur aufgrund mangelnder Freiheiten existierten. Um in einem der altherwürdigen Vereine Mitglied zu werden, ist eine *ordentliche Lebensführung*, sprich glücklich verheiratet, Kinder, keine Homosexualität oder sonstige Skandale, Voraussetzung.¹⁰¹ Allerdings sind neuere Vereine

¹⁰¹ vergl. beispielsweise hier: <https://www.igfasnacht.ch/%C3%BCber-uns/statuten/>
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwit2-Xt8c3lAhWHyKYKHbVeDt0QFjAFegQIARAC&url=https%3A%2F%2Forginal->

offener, was die Mitgliedschaft angeht. Wer mit Traditionen bricht, muss besonders in Zürich mit negativen Schlagzeilen rechnen, denn die Rituale, welche die Jahre überdauert haben, werden sehr hochgehalten. Dies führt auch in der Schweiz selbst zu einiger Kritik, da für Innovationen und Kreativität nur wenig Platz bleibt. Dazu kommen in letzter Zeit zunehmend Konflikte zwischen der alten und neuen Garde, da der Nachwuchs den Alteingesessenen Rassismus vorwirft.¹⁰² Im Prinzip hat diese Form des Karnevals die ursprüngliche Absicht, sich von Konventionen und Vorschriften zu befreien umgedreht und negiert auf diese Weise den Zweck des mittelalterlichen Karnevals.

Mardi Gras, wie der Karneval in Louisiana, vor allem bekannt aus New Orleans, genannt wird, unterscheidet sich schon aufgrund seiner eher jungen Geschichte vom europäischen Karneval. Zu Beginn der *karnevalistischen* Tradition in Louisiana stand im Gegensatz zu anderen Formen des Karnevals die pure Langeweile und Vergnügungssucht. Die ältesten Episoden beginnen damit, dass die Menschen zur bloßen Zerstreuung mit großer Begeisterung zahlreiche Bälle, darunter auch gerne Maskenbälle, veranstalteten. Zwar gab es Bälle für jede soziale Schicht, doch erregten natürlich vor allen jene für die gehobene Gesellschaft, zu welchen man ausschließlich mit einer Eintrittskarte Zutritt bekam, Aufmerksamkeit.¹⁰³ Ein verbindendes Element wie es Bachtin sieht und wie es auch im europäischen Karneval mit Sicherheit eine Rolle gespielt hat, war darin nicht vorhanden. Um zu den Bällen zu kommen, fuhren die Gäste bereits im Kostüm in ihren Kutschen durch die Stadt, was eine Art Prozession bildete. Für Gäste wie Zuschauer auf den Straßen entwickelte sich dies zu einer Tradition, welche darin gipfelte, dass kleinere Geschenke aus den Kutschen geworfen wurden, ehe das bunte Treiben mehrfach aus verschiedenen Gründen verboten wurde. Nachdem der eigentlich kreolisch bestimmte Karneval einige Höhen und Tiefen

[chnulleri.ch/%2Fvar%2Fm_0%2F01%2F01b%2F13791%2F139982-Statuten%2520.pdf%3Fdownload&usg=AOvVaw3VvdOJORFvRqUZ8h5pYUXF](http://www.chnulleri.ch/%2Fvar%2Fm_0%2F01%2F01b%2F13791%2F139982-Statuten%2520.pdf%3Fdownload&usg=AOvVaw3VvdOJORFvRqUZ8h5pYUXF)
<http://www.chegelwaggis.ch/index.php/ueber-uns/statuten>

¹⁰² s. beispielsweise: <https://www.srf.ch/news/regional/basel-baselland/basler-fasnacht-streit-ueber-rassismus-bei-den-alte-stainlemer>
<https://nzzas.nzz.ch/schweiz/rassismus-kommission-fasnachts-traditionen-unter-der-lupe-ld.1467786?reduced=true>

¹⁰³ Buchacher, Barbara: Mardi Gras in New Orleans. Geschichte und Entstehung des Carnevals im Süden der USA. Diplomarbeit. Universität Wien, 1990, S. 31.

durchlaufen und wieder einmal verboten worden war, begründete eine Gruppe junger anglo-amerikanischer Männer der gehobenen Gesellschaft den Karneval in seiner heutigen Form, angelehnt an die Paraden in Mobile, Alabama (Buchacher, S. 36f). 1831 wurde der erste Verein, die *Mistick Krewe of Comus* gegründet, die Feierlichkeiten fanden jedoch nicht vor Aschermittwoch, sondern ab Epiphania, dem 6. Januar, statt. Mit der Zeit bildeten sich immer mehr *Krewes*, die jedoch alle gleichermaßen elitär waren. Schon die Mitgliedsbeiträge sowie die notwendigen Ausgaben, um an Bällen und Paraden teilzunehmen, sorgten dafür, dass nur wohlgestellte Personen einer *Krewe* beitreten konnten. Auch sind die Bälle bis heute nur für ein ausgewähltes Publikum mit Einladung zugänglich. Die alteingesessenen Vereine sind nach wie vor ausschließlich Männern vorbehalten, jedoch haben sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte auch die Frauen das Vergnügen nicht nehmen lassen, sodass es heute sowohl Frauen- als auch gemischte Vereine gibt. Traditionell ist die Mitgliedschaft in einer *Krewe* geheim zu halten, weshalb unbedingt Masken getragen werden müssen. Auch sind die Mitgliederlisten streng geheim. Diese Geheimhaltung steht im krassen Gegensatz zum offenherzigen europäischen Karneval. Im Gegensatz zum europäischen Straßenkarneval sammeln sich die Paraden weniger in einem Zeitraum. Ab Beginn der Karnevalszeit am 6. Januar finden vereinzelt Paraden statt, bei welchen Perlenketten aus Plastik und ähnliches geworfen wird. Die größte Dichte der Paraden ist jedoch in den zwei Wochen vor Aschermittwoch. 1968 wurde die erste *Krewe* mit offiziell rein wirtschaftlichen Interessen gegründet, welche den zunehmenden Touristenmassen die gewünschte Show bieten wollte. In diesen *Krewes* wurden Traditionen und elitäre Vorstellungen nicht mehr hochgehalten, weshalb sie von den alteingesessenen Gruppen zunächst sehr abschätzig betrachtet wurden und man ihnen zahlreiche Steine in den Weg legte, so beispielsweise keine Genehmigungen, Schwierigkeiten bei der Suche nach Räumlichkeiten etc. Schließlich musste jedoch eingesehen werden, dass der Tourismus zu Mardi Gras ein bedeutender Wirtschaftsfaktor ist, sodass auch diese Gruppen heute fest im Geschehen etabliert sind. Zudem veranstalten die *Krewes* etwas außerhalb des Zentrums traditionell einen Ball, für welchen die Karten zu erschwinglichen Preisen verfügbar sind (Buchacher, S. 115 ff). Festzuhalten ist, dass Mardi Gras in New Orleans nie den verbindenden Charakter hatte, der in Europa seine Identität bestimmte. Auch handelte es sich bei den Paraden weniger um einen Ausbruch aus dem Alltag als um eine Art der Unterhaltung und Zer-

streuung. Auch der Bezug zur Kirche war nicht wirklich vorhanden, wenngleich sich die Termine mit dem Kirchenjahr verbinden lassen.¹⁰⁴

Wenn vom Karneval in Brasilien die Rede ist, bezieht man sich in der Regel auf den Karneval in Rio de Janeiro, die bekannteste und touristischste Form des Landes. Allerdings haben auch andere Orte ihre Traditionen, die nicht zwangsläufig mit denen der ehemaligen Hauptstadt übereinstimmen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam der Karneval nach Brasilien, importiert aus Europa.¹⁰⁵ Zunächst beschränkte sich die Feierlichkeit auf Streiche, welche an den drei Tagen vor Aschermittwoch von maskierten oder nicht maskierten Gruppen gespielt wurden, darunter das Bespritzen der Leute mit Wasser oder Duftstoffen, Bewerfen mit Mehl u.v.m. Diese Form des Schabernacks war in allen Schichten durchaus populär, wurde jedoch durch den venezianischen Karneval bald wieder verdrängt, welcher von Bällen und Paraden geprägt war. Jede soziale Schicht hatte ihren eigenen Ball, welche sich durch die Auswahl der Musik, Verkleidung und Tanz unterschieden. Höhere Schichten orientierten sich dabei stärker an Europa, während niedrigere Schichten sich auf das afrikanische Erbe der Sklaven und deren Nachkommen bezogen. Reiche und angesehene Bürger organisierten zudem Wagenumzüge, welche von Wettbewerben begleitet wurden.

In dieser Zeit stieg erstmals der Einfluss der farbigen Kulturelemente. Die Vorgänger der heutigen Sambaschulen wurden jedoch bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein von der Polizei verfolgt (Engell, S. 26f). Erst ab den 40er Jahren eroberte das Karnevalsvolk endgültig die Straßen und die Sambaschule wurden unter neuen Namen etabliert und erhielten gemeinnützigen Vereinscharakter. Mit der Legalisierung wurde jedoch auch die gestalterische Freiheit der Schulen eingegrenzt, denn die Städte rissen die Entscheidungsgewalt über das Motto, die Organisation der Wettbewerbe sowie die Auswahl der Preisrichter an sich. Zudem wurde festgelegt, dass die Themen grundsätzlich historischer Natur sein sollten, damit jede Kritik an der Gesellschaft ebenso im Keim erstickt wurde wie politische Aussagen oder Werbung. Mit der Demokratisierung des Landes wurde diese Ein-

¹⁰⁴ Eine Tradition, welche vermutlich aus Europa importiert wurde, schließlich kannte man das Vorbild aus Deutschland, Frankreich etc. durchaus.

¹⁰⁵ Engell, Karin: „Dreh Dich Baiana...In den Farben meines Herzens!“. Karneval in Brasilien – Ein Spiegel politischer Kultur. Opladen: Leske + Budrich, 1994, S. 24ff.

schränkung ein wenig gelockert, jedoch nicht völlig aufgehoben. Dennoch gelang es den unterdrückten Schichten die Kritik in weniger offener Form einzubringen – in den Texten ihrer Lieder. Diese analysiert Engell auf der Suche nach einer Form des Protests gegen die soziale Ungleichheit, welche bis heute ein großes Problem in Brasilien darstellt. In letzten Teil ihrer Analyse bezieht sie sich explizit auf Bachtin und weist darauf hin, dass groteske Symbole im bachtinschen Sinne im brasilianischen Karneval keine Rolle spielen (Bachtin, 1995, S. 257).

Eine weitere Karnevalsmetropole Brasiliens ist San Salvador, ebenfalls eine ehemalige Hauptstadt. Während in Rio de Janeiro nur die niedrigeren Schichten im Karneval tanzen und feiern, die gehobene Gesellschaft jedoch eher passiv bleibt, feiern in San Salvador alle gemeinsam auf der Straße, wobei die Schichten jedoch nicht völlig vermischt werden. Spätestens ab 23 Uhr ist auch hier wieder *jeder an seinem Platz* – um diese Zeit starten die Bälle, welche die Unterschiede wieder sehr deutlich machen. In beiden Städten jedoch sind die Kostüme ein deutlicher Indikator für den sozialen Rang. Die Sambaschulen Rios hatten nie einen ausschließenden Charakter, jeder ist willkommen, wie es auch in den Statuten sehr deutlich wird: *„Es ist unwiderruflich untersagt, die Mitglieder nach Rassen, Schichtzugehörigkeit, religiösem Bekenntnis oder politischer Überzeugung zu unterscheiden.“* (S. 333, Kap. I Art. 3). Dennoch wird heute, da auch Weiße den Sambaschulen betreten, deutlich, dass auch hier noch eine ungleiche Hierarchie entstanden ist. Den kreativen, tänzerischen, künstlerischen Part besetzt die dunkelhäutige Gesellschaft, während weiße Mitglieder eher managen und auf den Wagen mitfahren. Engell kritisiert, dass der heutige Karneval nicht mehr der *„richtige Karneval“* sei (ebd. S. 343). Besonders in Rio hat er seinen freiheitlichen und durchaus bis zu einem gewissen Grad gesellschaftskritischen und melancholischen Charakter verloren. Dennoch ist er ein kleines Lebenszeichen einer Volksgruppe, die andernfalls in Vergessenheit geraten würde (ebd. S. 294). Mit Bachtin hat diese Form des Karnevals wenig gemeinsam, ihm fehlt der verbindende Charakter. Außerdem spielte die Groteske nie eine Rolle, auch weil diese brasilianische Form erst entstanden ist, als Bachtins Groteske selbst in Europa bereits weitgehend verschwunden war. Für die Menschen in Brasilien ist er dennoch von enormer Bedeutung.

7. Fazit

Zwischen Bachtins Theorie der grotesken Körper und der indischen Kunst konnten einige Gemeinsamkeiten, aber ebenso zahlreiche Unterschiede gefunden werden. Es ist durchaus möglich, einzelne Symbole im Sinne Bachtins zu verstehen, der kulturelle Kontext jedoch ist ein völlig anderer, weshalb das der Groteske zugrunde liegende Weltbild in der indischen Kunst nicht zum Tragen kommen kann. Während der Betrachtung der indischen Kunstwerke und deren Bedeutung sind auch immer wieder Parallelen zum Christentum und der Bibel zutage getreten, welche nahelegen, dass die Groteske auch in Europa nicht einfach von der Religion getrennt betrachtet werden kann. In Anbetracht dessen, dass Rabelais, der größte Vertreter der Groteske für Bachtin, selbst ein katholischer Priester war, – eine Tatsache, welche Bachtin mit Sicherheit bewusst war – ist es naheliegend, dass auch seine Werke von einem katholischen Weltbild geprägt waren. Die Lachkultur Bachtins selbst, kann ohne diesen katholischen Kontext nicht existieren, da er sich dadurch definiert, das Gegenstück zur konservativen Welt des Katholizismus zu sein – eine weitere Tatsache, die der Theoretiker gewusst haben muss. Unter diesen Voraussetzungen ist es sehr gewagt zu behaupten, dass die grotesken Symbole universell seien. Im europäischen Kulturraum liegt Bachtin mit seiner Deutung, dass es sich bei dem karnevalesken Ausnahmeverhalten um eine Flucht vor dem Alltag handelt, nicht falsch, jedoch kann die völlige Trennung von Kirche und Volkskultur nicht gezogen werden, da beide zu eng miteinander verwoben sind. Die Feierlichkeiten waren ursprünglich sogar ein wichtiger Bestandteil der Religionsausübung. Dass eins ohne das andere nicht existieren kann, wird durch den Karneval in Japan deutlich – der sogenannte *shanikusai*, das „Fest der Absage an das Fleisch“ ist ausschließlich in katholischen Missionsgebieten entstanden (Moser, S. 11). Auch sämtliche andere Regionen, welche dem Christentum zugehören, haben die eine oder andere Form von Karneval, welche sich oft mit den traditionellen Kulturen verbunden hat. Sämtliche Religionen haben ihre Feste, die mehr oder weniger ausgelassen, jedoch immer mit dem Glauben verbunden sind. So zum Beispiel die verschiedenen Formen der Phallus-Festivals in Japan, bei welchen jeweils ein riesengroßer Phallus vom Tempel durch die Stadt getragen wird. Die Feierlichkeiten unterscheiden sich stark voneinander, je nach Ort und Ent-

stehungszeit.¹⁰⁶ Ursprünglich waren die Festivals ein Fruchtbarkeitsfest des Shintoismus, bei welchem um eine ertragreiche Ernte gebeten wurde.¹⁰⁷

Rabelais' Werk entspricht in seiner *rebellischen* Form weitgehend dem Kynismus eines Diogenes, was an die antiken karnevalistischen Formen erinnert, welche besonders von Ehrenreich thematisiert wurden.

Der griechische Kynismus entdeckt den animalischen Menschenkörper und seine Gesten als Argumente; er entwickelt einen pantomimischen Materialismus. Diogenes widerlegt die Sprache der Philosophen mit der des Clowns.

(Peter Sloterdijk: Auf der Suche nach der verlorenen Frechheit, S. 48f)¹⁰⁸

Diese Definition des Kynismus von Peter Sloterdijk erinnert stark an Bachtin, entbehrt allerdings dessen Annahme, dass Region und Volkskultur sich widersprechen. Besonders grotesk wird die Aussage, wenn man das darauffolgende Zitat betrachtet:

Als Platon die Definition aufstellte, der Mensch ist ein federloses zweifüßiges Tier, und damit Beifall fand, rupfte er einem Hahn die Federn aus und brachte ihn in dessen Schule mit den Worten: »Das ist Platons Mensch«; infolgedessen ward der Zusatz gemacht: »Mit abgeplatteten Nägeln.«

(Diogenes Laertius: VI/40)¹⁰⁹

Diese ins Lächerliche gezogene Form der Kritik gleicht der Rabelais, welcher sich auf überzogene Weise über sämtliche Konventionen und Autoritäten lustig macht. Dabei handelt es sich allerdings eher um eine direkte Konfrontation mit den unerfüllbaren Idealen

¹⁰⁶ Während einige der Festivals jahrhundertealten Traditionen folgen, wurde andere erst vor einigen Jahrzehnten wiederbelebt, teilweise zum Erhalt der Tradition, teilweise aus kommerziellen Gründen. Da die Städte heute weit von fruchtbaren Feldern entfernt sind, wird die sexuelle Fruchtbarkeit immer wichtiger.

¹⁰⁷ Turnbull, Stephen: Japan's Sexual Gods. Shrines, Roles and Rituals of Procreation and Protection. Brill's Japanese Studies Library, Band: 49, 2015, S. 324-365.

¹⁰⁸ Sloterdijk, Peter: Auf der Suche nach der verlorenen Frechheit. In: Philosophie der Freude. Detlev Schöttger (Hrsg.). Reclam Verlag: Leipzig, 2003, S. 46-55.

¹⁰⁹ zitiert nach Sloterdijk, S. 49

der Kirche, wie Sloterdijk sie der Philosophie zuspricht¹¹⁰, als um eine Negation. Die Groteske kann in diesem Sinne als eine Auflehnung gegen die unmöglichen moralischen Anforderungen der Kirche gedeutet werden, welche ohne Heuchelei nicht erreichbar sind. Es handelt sich bei der Groteske folglich um eine Art von Protest.

Bachtin macht sich zudem eines Fehlers schuldig, den Edward Said der Orientalistik vorgeworfen hat und vor dem er auch für die weitere Beschäftigung mit dem Orient warnt: dem Eurozentrismus. In seinem Buch *Orientalism* (1978) beschäftigt er sich mit der orientalistischen Forschung und kritisiert besonders an den frühen Orientalisten, dass sie sich seiner Ansicht nach nicht mit „dem Orient“ bzw. den einzelnen Ländern an sich beschäftigen, sondern dass sie dies von einer westlichen Perspektive aus tun. Zum einen werden kulturelle Eigenschaften und Symbole stets nach westlichen Standards bewertet und nicht in den Kontext einer anderen Geschichte, Gesellschaft etc. eingebettet. Zum anderen spielen Vorurteile und Klischees eine Rolle, da einige Orientalisten eher auf der Suche nach Bestätigung dieser Vorstellungen des Orients sind, anstatt diesen Teil der Welt unabhängig zu betrachten. Die Überheblichkeit, mit der sie dabei vorgehen, macht es ihnen unmöglich, ein Bild der orientalischen Länder zu schaffen, welches ihrer reichen Kultur und Geschichte würdig ist.¹¹¹ Verschlimmert wird dies dadurch, dass die Erwartungen an die entsprechenden Länder zunächst gesteigert werden (Said vergleicht diese völlig unrealen Vorstellungen mit Disneyland) und dann zutiefst enttäuscht werden, wenn die Menschen tatsächlich einmal in *den Orient* reisen. Auch Bachtin geht mit einer gewissen Arroganz vor, wenn er glaubt, eine so alte und tiefverwurzelte Kultur wie die hinduistische mit europäischen Symbolen gleichsetzen zu können, ohne sich genauer mit dem Land beschäftigt zu haben. Dabei handelt es sich um eine Gefahr, die auch heute noch in der Wissenschaft,

¹¹⁰ „Seit die Philosophie nur noch heuchlerisch im Stande ist, zu leben, was sie sagt, gehört die Frechheit dazu, zu sagen, was man lebt. In einer Kultur, in der verhärtete Idealismen die Lüge zur Lebensform machen, hängt der Wahrheitsprozess davon ab, ob sich Leute finden, die aggressiv und frei (»schamlos«) genug sind, die Wahrheit zu sagen.“ (Sloterdijk, S. 48)

¹¹¹ So sprachen die ersten Kolonisatoren von unkoordinierten Festen, von Trance und Ekstase, dabei waren die Feste bei genauerem Hinsehen sehr genau geplant, teilweise lange zuvor vorbereitet worden und jeder hatte eine feste Rolle zu spielen. (Ehrenreich, S. 17)

aber vor allem auch in der Politik eine große Rolle spielt¹¹² – den *Eurozentrismus*. Zudem ist es ebenso so unangemessen von *dem Orient* zu sprechen, wie Indien auf den Hinduismus und dessen Kunst zu beschränken. Da die Länder, Kulturen und Menschen aus den unterschiedlichen, zum Orient gezählten Regionen so unterschiedlich sind, kann eine Verallgemeinerung niemals ein treffendes Bild abgeben. Ebenso sind in Indien, wenngleich *der Hinduismus* die am stärksten vertretene Religion ist, Islam, Buddhismus, Naturreligionen, Christentum und viele andere Religionen und kulturelle Einflüsse beheimatet, sodass jede Verallgemeinerung eine Verkürzung darstellt. Schon der Begriff *Hinduismus* selbst ruft zur Kritik auf, da das, was wir so nennen eigentlich eine Vielzahl kleiner Religionen ist, welche von den ersten Orientalisten einfach unter einem Begriff zusammengefasst wurden. Ein unbedachter Versuch, groteske Symbole auf die hinduistische Kunst zu übertragen, macht aus dieser das, was der Orientalismus mit dem Orient tut:

*As a judge of the Orient, the modern Orientalist does not, as he believes and even says, stand apart from it objectively. His human detachment, whose sign is the absence of sympathy covered by professional knowledge, is weighted heavily with all the orthodox attitudes, perspectives, and moods of Orientalism that I have been describing. **His Orient is not the Orient as it is, but the Orient as it has been Orientalized.***

(Said: Orientalism, S. 104)¹¹³

Abschließend bleibt also festzuhalten, dass Bachins Theorie, die Symbole, welche er der Groteske zuordnet, universell seien, nicht haltbar ist. Selbst innerhalb Europas übersieht oder ignoriert Bachtin die eindeutigen Verbindungen zum Christentum. Der Versuch, seine stark westlich geprägte Theorie auf einen anderen Kulturkreis zu übertragen, kann nicht gelingen, wenngleich einige Parallelen nachzuweisen sind. Die auftretenden Parallelen können zum Teil auf den Gemeinsamkeiten der Religionen basieren, zum großen Teil jedoch mit Sicherheit darauf, dass kultureller Austausch zwischen Westen und Osten bereits

¹¹² Der Eurozentrismus der Politik manifestiert sich vor allem dadurch, dass Europa im machtpolitischen Zentrum des Interesses steht, weniger durch eine Fehldeutung anderer Kulturen.

¹¹³ Said, Edward: Orientalism. London u.a.: Penguin, 2003, S.104.

Hervorhebung der Verfasserin

vor Christus begann und daher kaum eine Kultur und Religion völlig von den anderen abweicht. Bereits in der Antike reichte die griechische Kultur bis ins heutige Indien und ebenso beeinflusste *der Orient* auch damals schon die westliche Welt. Hier begeben wir uns allerdings bereits auf ein neues Gebiet, welches für diese Arbeit jedoch zu weit führen würde. Gemeinsam sind den Festen Europas und Indiens jedoch wie Ehrenreich es ausdrückt: „*the ingredients of ecstatic rituals (dancing, eating, music, drinking and mind-altering drugs) seem universal.*“ Sicher sind nicht alle Feste gleich, doch gibt es zwischen den Festen sämtlicher Religionen, damals wie heute, einige gemeinsame Faktoren, welche sich vor allem durch den Ausbruch aus dem Alltag, durch Tanz und Gesang auszeichnen. Auch hierzu wäre eine vergleichende Studie aufschlussreich. Um wirklich von Universalismus sprechen zu können, ist es jedoch notwendig sich von der Oberfläche zu lösen und die Symbole und Handlungen auf Basis der sie umgebenden Kultur zu untersuchen.

8. Literaturverzeichnis

Michail Bachtin

Bachtin, Michail: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

Bachtin, Michail: *Die volkstümliche Lachkultur*. In: *Philosophie der Freude: Von Freud bis Sloterdijk*. Hrsg.: Schöttger, Detlev. Leipzig: Reclam, 2003.

Burdach, Konrad: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin: G. Paetel, 1918.

Jefferson, Ann: *Bodymatters: Self and Other in Bakhtin, Sartre and Barthes*. In: Hirschkop, Ken, Shepherd, David: *Bakhtin and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press. S. 152-177.

Reich, Hermann: *Der Mimus. Ein literaturentwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin: 1903.

Sherlock, Joyce: *Dance and the culture of the body. Where is the grotesque?* In: *Women's Studies International Forum*, Vol. 19, Nr. 5, 1996, S.525-533.

Vice, Sue: *Introducing Bakhtin*. Manchester u.a.: Manchester University Press, 1997.

Indien

Androutsos, Georges; Diamantis, Aristide; Ploumpidis, Dimitrios : *La sexualité des Hindous anciens et l'apport de Sir Richard Burton (1821-1890) à son étude*. In: *Andrologie* Nr. 13 (2008): 216-223.

Boxberger, Robert; von Glasenapp, Helmuth: *Bhagavad-gītā*. Stuttgart: Reclam, 1986.

Brown, Robert L.: *Ganesh: Studies of an Asian God*. Albany, NY: State University of New York, 1991.

Craven, Roy C.: *Indian Art*. London: Thames and Hudson, 1986 (2. Auflage).

Collins, Charles Dillard: *The Iconography and Ritual of Siva at Elephanta*. New York: State University of New York Press, 1988.

Courtright, Paul B.: *Ganesa. Lord of Obstacles, Lord of Beginnings*. New York u.a.: Oxford University Press, 1985.

Dehejia, Vidya: *Looking Again at Indian Art*. Magha: Publications Division, 1899.

Desai, Devangana: *Social Background of Ancient Indian Terracottas*. In: *Cultural History of Early South Asia. A Reader*. Shonaleeka Kaul (Hrsg.). New Delhi: Orient Black Swan, 2014.

Donaldson, Thomas E.: *Tantra and Śākta Art of Orissa*. New Delhi: D.K. Printworld, 2002.

Doniger O'Flaherty, Wendy: *Hindu Myth. A Sourcebook translated from the Sanskrit*. New Delhi u.a.: Penguin Books, 1994.

Elgood, Heather: *Hinduism and the Religious Arts*. London, New York: Cassell, 1999.

Getty, Alice: *Gaṇeśa: A Monograph on the Elephant-faced God*. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1971.

Hacker, Paul: *Inklusivismus*. In: Oberhammer, Gerhardt (Hrsg.): *Inklusivismus: Eine indische Denkform*. Wien: Sammlung De Nobili, 1983.

Holdrege, Barbara A.: *Body connections. Hindu discourses of the body and the study and religion*. In: *International Journal of Hindu Studies* 2, 3 (Dezember 1998): S. 341-86.

Keay, John: *India. A history: From the earliest civilisations to the bloom of the twenty-first century*. London: Harper Press, 2010.

Keilhauer, Anneliese und Peter: *Die Bildsprache des Hinduismus*. DuMont Buchverlag: Köln, 1983.

Kripal, Jeffrey J.: Kali's Tongue and Ramakṛishṇa. 'Biting the Tongue' of the Tantric Tradition. In: History of Religions 34,2, 1994.

Kṛishṇa, Nanditha: Sacred Animals of India. New Delhi: Penguin Books, 2010.

Lange, Gerrit: Säfte und Kräfte. Körperflüssigkeiten als Metapher in altindischen Mythen und anderen Erzählungen. Marburg: Tectum Verlag, 2017.

Menon, Usha; Shweder, Richard A.: Kali's Tongue. Cultural Psychology and the Power of Shame in Orissa India. In: Kitayama, Shinobu; Markus, Hazel Rose (Hrsg.): Emotion and Culture. Empirical Studies of Mutual Influence. Washington D.C.: American Psychological Association, 1994.

Nath Dutt, Manatha: Markandeya Purana. Calcutta: Elysium Press, 1896.

Plaeschke, Herbert und Ingeborg: Hinduistische Kunst. Wien, Köln, Graz: Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1978.

Pratosh, Panda; Shridhar Balooni: Skanda Purana. Delhi: Motilal Banarsidass, 1996.

Rawson, P.S.: Early Art and Architecture. In: Basham A.L. (Hrsg.): A Cultural History of India. New Delhi: Oxford India Paperbacks, 1975, S. 197-211.

Schlenz, Stephan: Der Hinduismus. München, Zürich: Piper, 2006.

Shastri, Jagdish Lal: The Śiva-purāṇa. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1906.

Srinivasan, Doris Meth: Many heads, arms and eyes. Origin, meaning and form of multiplicity in Indian Art. Leiden, New York, Köln: Brill, 1997.

Sumathipala, A., Siribaddana, S. H., Bhugr, D.: Culture-bound syndromes: the story of dhat-syndrome. In: British Journal of Psychiatry. Vol. 184, 2004.

Tagare, Ganesh Vasudeo: The Skanda-purāṇa. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1991.

Taylor, Ben: Bakhtin, carnival and comic theory. PhD thesis. University of Nottingham 1995.

Thomas E. Donaldson. Tantra and Śākta Art of Orissa. New Delhi: D.K. Printworld, 2002.

Tull, Herman: Kali's Tongue. Shame, Disgust, and the Rejection of Blood and Violence in Vedic and Hindu Thought. International Journal of Hindu Studies 19, 3: 301-332.

Political Aspects of Indian Religious Art. In: Heinrich von Stietencron: Hindu Myth, Hindu History. New Delhi u.a.: Permanent Black, 2013.

Karneval

Buchacher, Barbara: Mardi Gras in New Orleans. Geschichte und Entstehung des Karnevals im Süden der USA. Diplomarbeit. Universität Wien, 1990

Ehrenreich, Barbara: Dancing in the Streets: A history of collective joy. London: Granta Books, 2007.

Engell, Karin: „Dreh Dich Baiana...In den Farben meines Herzens!“. Karneval in Brasilien – Ein Spiegel politischer Kultur. Opladen: Leske + Budrich, 1994.

Klauser, Helene: Kölner Karneval zwischen Uniform und Lebensform. Münster u.a.: Waxmann, 2007.

Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Karneval – Fasching. Das Fest der „Verkehrten Welt“. Köln u.a.: Edition Kaleidoskop, 1986.

Andere

Said, Edward: Orientalism. London u.a.: Penguin, 2003.

Sloterdijk, Peter: Auf der Suche nach der verlorenen Frechheit. In: Philosophie der Freude. Detlev Schöttger (Hrsg.). Leipzig: Reclam Verlag, 2003, S. 46-55.

Turnbull, Stephen: Japan's Sexual Gods. Shrines, Roles and Rituals of Procreation and Protection. Brill's Japanese Studies Library, Band: 49, 2015.

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985.

Online-Quellen

<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Monier-Williams, Monier: Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages. New Delhi: Manohar, 2006.

www.duden.de (letzter Zugriff: 16.06.2020)

The Glory of the Goddess-Devi Mahatmyam:

<https://pdfs.semanticscholar.org/ce18/ac405b33aee905188a6dd0e8fda05b5876d1.pdf> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Statuten Schweizer Fasnacht:

<https://www.igfasnacht.ch/%C3%BCber-uns/statuten/> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwit2->

Xt8c3IAhWHyKYKHbVeDt0QFjAFegQIARAC&url=https%3A%2F%2Foriginal-chnulleri.ch%2Fvar%2Fm_0%2F01%2F01b%2F13791%2F139982-

<Statuten%2520.pdf%3Fdownload&usg=AOvVaw3VvdOJORFvRqUZ8h5pYUXF> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

<http://www.chegelwaggis.ch/index.php/ueber-uns/statuten> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Śiva Purana:

<https://www.gurujimaharaj.com/ShivPuran-en/ShivPuran-Part10-715-794p.htm> (letzter Zugriff: 20.01.2020)

Rg Veda:

<https://www.sacred-texts.com/hin/rgveda/index.htm> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Achhari, Pandit Sri Rama Ramanuja: Hindu Iconography. Simha Publications, 2015.: <https://www.australiancouncilofhinduclergy.com/books-and-publications.html> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Kali verschlingt die Dämonen:

<https://wiki.yoga-vidya.de/Datei:Kali-und-raktabija.jpg> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker: <https://www.gutenberg.org/files/37065/37065-h/37065-h.htm> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

Rassismusstreit Schweizer Karneval:

<https://www.srf.ch/news/regional/basel-baselland/basler-fasnacht-streit-ueber-rassismus-bei-den-alte-stainlemer> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

<https://nzzas.nzz.ch/schweiz/rassismus-kommission-fasnachts-traditionen-unter-der-lupe-lid.1467786?reduced=true> (letzter Zugriff: 16.06.2020)

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Beinhaus (Holzschnitt Nr. 32 von 33 aus der Reihe Totentanz):

[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Beinhaus_\(Totentanz\).png](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Beinhaus_(Totentanz).png)

Abbildung 2: Śiva Gaṅgādhara, Tiruchirapalli, 7. Jhd.: eigene Aufnahme

Abbildung 3: Puruṣa: https://scontent.fvie2-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/24301414_1598253946962312_8928156472146208881_n.jpg?nc_cat=105&nc_sid=110474&nc_ohc=L0-IUWZKj2YAX_Pu-FR&nc_ht=scontent.fvie2-1.fna&oh=a8a7d76e49c5f2c1f5ff9d9fd2dcd183&oe=5F0D94A6

Abbildung 4: Vāmana und Bali: <https://www.flickr.com/photos/nagarjun/9768944083>

Abbildung 5: Vāmana, Hampi: eigene Aufnahme

Abbildung 6: Trivikrama durchschreitet die Welt; unter ihm Vāmana, der Bali seine Bitte vorträgt:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ac/Badami_Cave_2_si05-1585.jpg/1024px-Badami_Cave_2_si05-1585.jpg

Abbildung 7: Durgā, Mahabalipuram: eigene Aufnahme

Abbildung 8: Kali und Bhairava:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kali_and_Bhairava_in_Union.jpg

Abbildung 9: Brahmā und Sarasvati, Chitragupta Tempel in Khajuraho:

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Brahmā_and_his_consort.jpg

Abbildung 10: Mahādeva, Elephanta: eigene Aufnahme

Abbildung 11: Śiva Gāndhāra, Ethnologisches Museum Berlin, 1.-3. Jhd. v. Chr.:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Three-headed_Śiva_Gāndhāra_1st-3rd_century_AD_schist_-_Ethnological_Museum_Berlin_-_DSC01667.JPG

Abbildung 12: Eber-Avatāra, Mahabalipuram: eigene Aufnahme

Abbildung 13: Vārāha, Udayagiri, frühes 5. Jhd.:

<https://www.photodharma.net/India/Udayagiri-Caves/Udayagiri-Caves.htm>

Abbildung 14: Die 4. Inkarnation Vishnus: Narasiṃha:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSCN2484_\(34487144\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSCN2484_(34487144).jpg)

Abbildung 15: Āsura Mahiṣa: eigene Aufnahme

Abbildung 16: Nagas, Mahabalipuram: eigene Aufnahme

Abbildung 17: Viṣṇu reitet auf Garuda, Changu Narajan Tempel, Nepal: eigene Aufnahme

Abbildung 18: Śiva androgyn, Elephanta, Mumbai:

<https://www.flickr.com/photos/azwegers/6362197387>

Abbildung 19: Tempel in Khajuraho, berühmtestes Beispiel für erotische Darstellungen in der indischen Kunst: <https://pixabay.com/de/photos/khajuraho-Kāmasutra-indien-denkmal-1664885/>

Abbildung 20: Tempel in Kanchipuram: eigene Aufnahme

Abbildung 21: Lingam, Kanchipuram: eigene Aufnahme

Abbildung 22: Gaṇeśa, Museum Rietberg:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaṇeśa_Museum_Rietberg.jpg

Abbildung 23: Tantrischer Gaṇeśa mit Śakti, Museum of Fine Arts, Boston:

<http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~16346~33560#>

Abbildung 24: Tantrischer Gaṇeśa mit Śakti, Nageswaraswamy Temple Kumbakonam:

<https://www.pinterest.at/pin/475692779364038834/>

Abbildung 25: Kali besiegt den Dämon, Folio eines Devimahatmya aus dem 18. Jhd.:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ashta-Matrika.jpg>

Abbildung 26: Kāmakhya Tempel in Guwahati, Assam:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kāmakhya_Temple#/media/File:Idol_at_Kāmakhya_temple,_Guwahati,_Assam_02.jpg

Abbildung 27: Prthu jagt Prthivi, ca. 1740:

https://de.wikipedia.org/wiki/Prithivi#/media/Datei:Prithu_-_Crop.jpg

Abbildung 28: Die christliche Hölle:

https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_views_on_Hell#/media/File:Hortus_Deliciarum_-_Hell.jpg

Abbildung 29: Die Hölle der Hindus, 1895:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hindu_hell.jpg

Abstract

Deutsch

In seinen Arbeiten entwirft Mihail Bachtin seine Theorie der Groteske, in welcher er unter anderem die *universale* Bedeutung grotesker Körpermerkmale in Kunst und Literatur ausführt. Dies Groteske ist eng mit einem karnevalesken Weltbild verknüpft, mit einem Ausbrechen aus dem Alltag und einer kurzzeitigen Befreiung von Autoritäten. Fraglich ist, ob diese seiner Ansicht nach universale Interpretation der Körper auch auf die Kunst anderer Kulturkreise angewandt werden kann. Diese Arbeit stellt den Versuch da, die hinduistische Kunst Indiens, welche die mittelalterliche Kunst in Europa stark beeinflusst hat, mit der Theorie Bachtins zu vereinen, sofern dies möglich ist. Anhand diverser Beispiele für groteske Körper in der hinduistischen Kunst werden das indische Verständnis und Bachtins Deutung miteinander verglichen, wobei durchaus einige Gemeinsamkeiten auftraten. Die Universalität konnte jedoch nicht nachgewiesen werden, da der kulturelle Kontext ein völlig anderer ist. Anschließend wird untersucht, inwiefern das karnevalistische Weltbild, auf welches Bachtin seine Theorie stützt, noch heute im Karneval verschiedener Länder zu finden ist.

English

In his texts Mikhail Bakhtin outlines a theory of the grotesque, in which he explains the universal meaning of grotesque body parts in art and literature. The grotesque is tightly connected with a carnivalesque view of the world, a kind of escape from everyday life and a short liberation from authorities. Questionable is, whether his interpretation of the body, which according to Bakhtin is universal, can also be adapted to arts from another culture. This thesis tries to unite the Hindu art from India, which strongly influenced medieval European art, with Bakhtins theory as far as possible. With the help of various examples of grotesque bodies in Hindu art the Indian interpretation is compared to Bakhtins theory. Quite a few similarities could be found, but there is no proof for the universality of his reading. The cultural context differs too much to verify Bakhtins claim. As a last point the current forms of carnival in various countries are examined for their connection to the carnivalesque view of the world on which Bakhtin bases his theory.