

1. Joker entfesselt

Genealogische Nachforschungen zum Mann, der lacht

Niemand wusste, aus welchem Käfig er entkommen war. Vielleicht war er einmal mehr aus dem Arkham Asylum ausgebrochen, der Irrenanstalt der Grafschaft Gotham, in der er seit jeher seinen Hofstaat bössartiger Possenreißer rekrutiert. Man sichtete ihn auf der Plaza Italia in Santiago de Chile, wie er auf dem Denkmal für General Baquedano eine Mapuche-Fahne schwenkte; und in La Paz, in Bolivien, mitten in der *Revolución de las Pititas*, die auf die Präsidentschaftswahl folgte. In denselben Tagen tauchte er in Beirut auf, auf dem Märtyrerplatz, und dann auf dem Tahrir-Platz in Bagdad. Aber er war auch in Barcelona, zwischen den Flammen der Aufstände für die katalanische Unabhängigkeit, und tarnte sich unter den *gilets jaunes* von Paris. In Hongkong wiederum ging er aus persönlichen Gründen auf die Straße, aus Protest gegen das Verbot, bei öffentlichen Demonstrationen Masken zu tragen. Ende 2019, auf der Welle des Erfolgs des Films von Todd Phillips mit Joaquin Phoenix, war das geschminkte Gesicht des Jokers überall, zur Schau getragen von Demonstranten tausend verschiedener Anliegen. Im darauffolgenden Jahr lugte er – bleich wie

ein Leintuch – sogar bei den antirassistischen Märschen von Black Lives Matter hervor.

Für manche weckte die Ankündigung seiner Rückkehr auf die Leinwand einen noch frischen Albtraum. Als sie erfuhren, dass *Joker* bald in den Kinos anlaufen sollte, schrieben einige Angehörige der Opfer des Massakers von Aurora in Colorado einen besorgten Brief an Warner Bros. In Los Angeles versetzten sich Armee und Polizeibehörde im Hinblick auf die Vorpremiere des Films am 29. September 2019 in Alarmbereitschaft, und eine Kinokette verbot es, als Clown verkleidet die Säle zu betreten. Auch sie hatten nicht vergessen, was in der Nacht vom 20. Juli 2012 in Aurora geschehen war, während der Premierenvorstellung von Christopher Nolans *The Dark Knight Rises*. Ein vierundzwanzigjähriger junger Mann, James Holmes, hatte den Saal 9 des Century 16 Movie Theater betreten und mitten ins Publikum gefeuert, wobei er zwölf Menschen tötete und siebzig weitere verletzte. Niemand war im ersten Moment erschrocken, denn Holmes' Gasmaske und seine Kriegsausrüstung konnten für ein Kostüm gehalten werden – Dinge, die bei Vorführungen von Superheldenfilmen vorkommen. Sodann ging das Gerücht um, der Attentäter habe sich die Haare orange oder rot gefärbt und vor dem Schießen gerufen: »Ich bin Joker!«. Es stimmte nicht: Holmes war stumm geblieben, und überdies sind die Haare des Jokers grün, nicht orange oder rot; doch für die Medien war der Bissen zu verlockend, um davon abzulassen. So triumphierte die urbane Legende über die Wirklichkeit.

Zwei Jahre später, am 8. Juni 2014, betraten die Eheleute Jerad und Amanda Miller, als Clowns geschminkt, eine Pizzeria in Las Vegas und töteten zwei Polizeibeamte, mit dem Vorsatz, einen Aufstand zu entfesseln. Und diesmal bestand kein Zweifel, er war es leibhaftig. Jerad Miller orientierte sich offen an dem verwahrlosten und schlecht geschminkten Joker, den Heath Ledger in

Nolans Film verkörpert hatte. In einem YouTube-Video war er vor einer amerikanischen Flagge aufgetreten, exakt wie dieser gekleidet, und hatte eine höhnische Wahlkampagne lanciert: »Ich bin Joker, und ich kandidiere für die Präsidentschaft, weil ich Jahr für Jahr gesehen habe, wie ihr Amerikaner, meine Mitbürger, für die Tyrannei gestimmt habt. Und immer ist es das kleinere Übel... Aber wir haben die Möglichkeit, Geschichte zu schreiben, meine Damen und Herren. Ihr könnt für das größere Übel stimmen!«

Joker ist noch nicht für die Präsidentschaft der Vereinigten Staaten angetreten – zumindest nicht unter seiner wahren Identität –, doch eine politische Karriere kann er bereits vorweisen: 2021 verkündete in Japan ein gewisser Yusuke Kawai im Joker-Kostüm seine Kandidatur für das Gouverneursamt der Präfektur Chiba. Und der Clown Prince of Crime hat sich nicht nur auf Plätzen des Aufruhrs herumgetrieben, sondern mit Vorliebe auch die Kammern der Macht umkreist. Am 3. August 2009 berichtete die Los Angeles Times, dass auf den Autobahnen und Auffahrten der Stadt ein mysteriöses Plakat aufgetaucht war. Es zeigte Präsident Barack Obama mit den Zügen des Jokers – des Jokers mit der zerlaufenen Bühnenschminke aus *The Dark Knight*. Zwei Wochen später stellte sich heraus, dass der Mashup das Werk eines Studenten palästinensischer Herkunft aus Illinois war, Firas Alkhateeb, der eine Nahaufnahme Obamas vom Cover des Time Magazine vom 23. Oktober 2006 genommen und sich damit vergnügt hatte, sie mit einer Grafiksoftware nachzubearbeiten. Alkhateeb wollte nur andeuten, dass Obama keine messianische Figur war, sondern ein Produkt des politischen Marketings. Allein, sobald man die Unvorsichtigkeit begeht, Joker von der Leine zu lassen, verkriecht er sich dort, wo man es am wenigsten erwartet; und so wurde der Obama-Joker, ergänzt durch den Schriftzug »Socialism«,

zum Maskottchen der Tea-Party-Proteste gegen die Gesundheitsreform und wurde von der Birther-Bewegung adoptiert, denen zufolge der Präsident in Kenia geboren war und aus diesem Grund das Weiße Haus widerrechtlich besetzt hielt. Die Rassisten ihrerseits, die Obama wie einen Clown mit Weiß beschmiert sahen, ergötzen sich an der Ironie des whiteface.

Wenig später meldete sich Joker an Bord eines neuen Memes zurück, im Gewand Donald Trumps. Diesmal jedoch war der Subtext affirmativ: Da ist der Agent der Unordnung, der die Eliten in Verwirrung stürzen und den Deep State von Washington zum Zittern bringen wird! Die sarkastische und nihilistische Alt-Right nahm Joker unter die Helden ihres Pantheons auf, und sein sadistisches Grinsen begleitete die Online-Belästigungen der Trolle, die sich in *Message Boards* wie 4chan verkrochen hatten – ebenjenen Niederungen des Netzes, aus denen die Verschwörungsmythologie von QAnon hervorgehen sollte, die dem Joker des Weißen Hauses, Donald Trump, die Rolle des Messias des Chaos zuwies.

Wer ist Joker, und warum kehrt er so beharrlich wieder?

Seine jüngste Inkarnation, in den Filmen von Todd Phillips, hat mehr Lesarten hervorgerufen als ein Rorschach-Klecks. Joker ist einer der vielen Ausgestoßenen der Reagan-Ära, der sich an die Spitze einer antikapitalistischen Revolte stellt, sagen die einen. Er ist ein Schulbeispiel für *white trash*, ein Paria, von der multiethnischen Gesellschaft bedroht, der sein Ressentiment in mörderische Wut übersetzt, entgegen andere. Nein, er ist ein Incel, ein »unfreiwillig Enthaltsamer«, ein Frauenhasser, von den Frauen abgewiesen, der in der Gewalt seine männliche Genugtuung findet. Er erinnert an die Angreifer des *Capitol Hill* vom 6. Januar 2021. Er erinnert an die Straßenproteste von BLM vom Jahr zuvor. Er ist Donald Trump in Verkleidung. Nein, er ist

Trumps geschworener Feind, der im Film das Gewand des Millionärs Thomas Wayne trägt. Er ist alles und das Gegenteil von allem. Wir können ihm jeden beliebigen Wert geben – genau wie seiner Spielkarte.

Wer sich nicht mit der Küstenschiffahrt der Aktualität begnügt, wird das Sternzeichen des Jokers gewöhnlich am zeitlosen Himmel der Archetypen suchen. Doch auch dort oben ist die Lage alles andere als unstrittig. Mal wird Joker zum *Trickster* der nordamerikanischen Folklore, mal zum griechischen Spottgott Momos, mal zum christlichen Mephistopheles, mal zum ewig Karnevalesken Michail Bachtins, mal zum *Fool* eines Shakespeare-Dramas, mal zum weisen Narren erasmischer Prägung, zu Shiva, dem Weltenzerstörer, zu Dionysos, dem Gott des Rausches. In einer Inszenierung der *Bakchen* des Euripides von 2009 am Delacorte Theater in New York hatte Dionysos Lippenstift von einem Ohr zum anderen verschmiert, um an das schiefe und furchterregende Lächeln des Heath-Ledger-Jokers zu erinnern.

Das einzig Sichere ist, dass in seinen ersten vierundachtzig Lebensjahren um die Figur des Jokers ein Dschungel von Deutungen gewachsen ist. Wer sich einen Weg durch dieses Gewirr aus Archetypen und Stereotypen bahnen möchte, tut gut daran, auf das alte, umsichtige humanistische Gebot der »Rückkehr zu den Texten« zurückzugreifen – in diesem Fall die Comics, die Zeichentrickfilme, die Filme. Er wird entdecken, dass die Texte, trotz der enervierenden Vielfalt eines Kanons, der inzwischen zu umfangreich ist, um beherrscht zu werden, mindestens ein paar Fixpunkte aufweisen, zwei Konstanten, die in allen Phasen der Karriere Jokers wiederkehren, vom *Golden Age* der Comics der vierziger Jahre bis in unsere Tage.

Die erste Konstante ist, dass Joker ein Komiker ist. Oft ein Berufskomiker, ein mehr oder weniger

glückloser Stand-up-Comedian. Er lacht und tötet lachend, ruft bei seinen Opfern eine unbezähmbare und ansteckende Heiterkeit hervor, um sie dann mit seinem todbringenden Grinsen zu zeichnen. Die zweite ist, dass Joker eine eifersüchtige und manische Beziehung zu den Kommunikationsmedien pflegt – anfangs zu Radio und Zeitungen, dann zum Fernsehen. Schon seit seinem ersten Auftritt, in Heft Nr. 1 von Batman im April 1940, kündigte Joker den Bewohnern von Gotham City seine Verbrechen über Radio an, indem er die regulären Sendungen störte, und tötete mit einem Lachgas, das auf dem Gesicht eine Replik seines grotesken Rictus zurückließ. Diese beiden Hälften – Komik und Spektakel – werden sich nicht mehr voneinander trennen. In einer Geschichte von 1951, *The Man Who Wrote the Joker's Jokes*, stellte Joker Autoren ein, die seine Verbrechen auf ingeniöse und farcenhafte Weise inszenieren konnten – eine Gang von Komödienschreibern. Der Fernseh-Joker der sechziger Jahre, jener, den der kubanisch-amerikanische Schauspieler Cesar Romero verkörperte, sprang ganz aufgekratzt aus der Comedians Hall of Fame hervor, zwischen den Bronzestatuen von Stan Laurel, Oliver Hardy, W. C. Fields und Ernie Kovacs – vier großen Namen der Komödie, denen er aus Eitelkeit den seinen hatte hinzufügen lassen. Auch der Joker von Jack Nicholson, in Tim Burtons *Batman* von 1989, störte die Sendungen, diesmal nicht die Radio-, sondern die Fernsehsendungen; und versprühte über Gotham ein selbst erfundenes Gas, das Smylex, fähig, durch Lachen zu töten. Mit bald düsteren, bald leichten Tönen ist die Verbindung immer dieselbe: Lachen und Massenmedien, Massenmedien und Lachen. In *The Dark Knight Returns*, dem Comic von Frank Miller aus dem Jahr 1986, überredete Joker die Aufseher der Arkham-Anstalt, ihm eine Erlaubnis zu erteilen, an einer abendlichen Talkshow teilzunehmen, und tötete alle im Studio anwesenden Personen

mit seinem Gas. Die Geschichte gipfelt vorerst in dem Pistolenschuss, mit dem der Joker von Todd Phillips live den Moderator der Late Show erschießt, von dem er besessen ist, um anschließend vor den Kameras zu tanzen.

Über diese hartnäckige Verbindung von Lachen und Spektakel fliegen viele zerstreut hinweg und ziehen es vor, den Joker von ambitionierteren oder auch nur exzentrischeren Sternwarten aus zu beobachten. Aber zwischen dem unendlich Großen der Archetypen und dem unendlich Kleinen der Tagesereignisse, zwischen Teleskop und Mikroskop, täten wir gut daran, das unendlich Mittlere der banalen Evidenz, des Maßstabs eins zu eins, zu wählen und von hier aus eine erste Vermutung zu wagen: Und wenn Joker die Figur der Popkultur wäre, durch die wir versuchen, mit der zerstörerischen Seite der Komik und des Lachens in der Gesellschaft des permanenten amusement ins Reine zu kommen?

Joker erscheint im Morgengrauen der neuen Ära des Vergnügens, und am exakten Punkt ihres Aufgangs: in der amerikanischen Kulturindustrie, einen Augenblick bevor ihre überbunten Strahlen den gesamten Westen der Nachkriegszeit erhellten. Seine kriminelle Karriere begleitet wie ein Schatten, Schritt für Schritt, die Fortschritte der ›Gesellschaft des Humors‹. Die letzten Jahrzehnte lassen sich neu lesen als Chronik einer Überschwemmung, die uns mit Lachsalven überrollt hat, fast bis zum Untergehen. Die Wasser des karnevalesken Geistes hörten nicht auf zu steigen, zu steigen, zu steigen, und setzten nacheinander alle Räume des sozialen Lebens unter Wasser: die unteren Etagen des Alltäglichen, die mittleren von Kultur und Information, die Dachgeschosse der Politik – bis hin zur heutigen Apotheose, in der König und Hofnarr Spaß daran haben, die Plätze zu tauschen, und den Planeten mit Präsidenten anfüllen, die sich wie Clowns aufführen, und mit Clowns, die für die Präsidentschaft kandidieren.

Wir leben in der ersten Gesellschaft der Menschheitsgeschichte, die ganz und gar vom Vergnügen geformt ist. Das ist tausendmal gesagt worden, von den vierziger Jahren bis heute. Der Korollarsatz aber ist allzu oft im Schatten geblieben: Die Komik hat eine alte und unauflösbare Verbindung mit der Gewalt. Die Aggressivität ist ihr glühender, vielfach modellierter Rohstoff. Ihr Dolch entblößt sich schamlos im Sarkasmus, wird spitzer und nahezu chirurgisch in ritueller Schmäherei und Satire, wird stumpf in Komödie und Scherz und verfeinert sich, bis er die höchste Schwelle erreicht, an der der Humorist die Klinge gegen sich selbst zu richten vermag oder sie gegen die Absurdität der *conditio humana* führt. Die Geschichte des Lachens beginnt im Abendland mit einer Lynchung: Odysseus demütigt den verkrüppelten Thersites unter dem Hohngelächter der Heerführer, um ihn dafür zu strafen, dass er seinerseits den vergifteten Pfeil der Satire gegen Agamemnon gerichtet hatte. Unsere Vorfahren wussten genau, dass sie mit dem Feuer spielten, dass sie eine instabile Macht handhabten, heilbringend wie unheilstiftend gleich allen sakralen Mächten, deren beide Aspekte, die hellen und die dunklen, durch eine hauchdünne Membran getrennt sind. Darum bemühten sie sich nach Möglichkeit, das wildeste Lachen auf die knappe Zeitspanne des Festes oder den abgesteckten Raum der Theaterbühne zu beschränken. Wir Modernen haben den Käfig geöffnet und die Bestie von der Leine gelassen, der wir erlauben, überall ihre Raubzüge zu unternehmen.

Jemand hat vorgeschlagen, die verschiedenen Epochen und menschlichen Zivilisationen nach ihrer Einstellung zum Lachen zu ordnen. Jene des modernen Abendlandes wird uns dann als die Geschichte einer schrittweisen Befreiung des Lachens aus seinen Ketten erscheinen. Eine Geschichte aus Vorwärtsläufen, zaghaften Schritten, langen Pausen, momentanen Ab-

weichungen und sogar gelegentlichen Rückschritten, doch mit sicherem Kurs. Man erzählt sie häufig als Triumphzug: die ersten Früchte des komischen Geistes in der athenischen Polis, die römische *vis satirica* und der parodische Elan des Mittelalters, dann die humanistisch-renaissancezeitliche Bonhommie im Zweikampf mit dem protestantischen Fastengeist, der von Humor durchdrungene Toleranzgeist der Aufklärung, die Befreiung von den archaischen Tabus, dem kirchlichen Joch und der staatlichen Zensur, das Ende der Unmündigkeit der Menschen vor den großen einschüchternden Großbuchstaben – Vaterland, Staat, Kirche, Moral, Tradition – bis hin zum Sturz des höchsten Großbuchstabens vom Sockel: Gott. Seltener wollte man von dieser Epopöe auch die Schattenseite erkunden und sich daran erinnern, dass das Befreien des jovialen und geselligen Lachens zugleich heißt, das zersetzende Lachen zu befreien. Joker zu entfesseln.

Als Joker die Bühne betritt, zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, ist er einer der vielen Gangster mit ruppigen Manieren und kantigem Kiefer. Mag sein Kostüm auch zu exzentrisch sein, um ihn unter die üblichen Strolche des hard boiled einzureihen, so steht sein histrionisches, lachlustiges Wesen doch ganz im Dienst der verbrecherischen Gewalt. Zur Wende des Jahrzehnts aber, müde der kleinlichen Eroberungen eines gewöhnlichen Verbrechers – mittlerweile besitzt er all das Gold, Silber und alle Juwelen, die er sich wünschen kann –, widmet er sich seiner geheimen Sehnsucht: Er will der größte Clown der Welt werden, jene Amateur-Komiker in die Schranken weisen, die er im Fernsehen den Ton angeben sieht, und ein meisterliches Buch über die Kunst der Komödie verfassen (all das geschieht in der Comicgeschichte *A Hairpin, a Hoe, a Hacksaw, a Hole in the Ground* aus dem Jahr 1949). Es sind die Jahre, in

denen Joker beginnt, sich seiner komischen Maske voll bewusst zu werden, und gleichsam seine Investitur empfängt. In einer Geschichte von 1951, *The Joker's Crime Costumes!*, führt Joker nacheinander Kostüme vor, die er dem Fundus der komischen Tradition entnommen hat – Falstaff, Dickens' Mr. Pickwick, Mark Twains Yankee aus Connecticut, den Simple Simon der englischen Kinderreime. Nun ist die Rangordnung seiner Prioritäten umgekehrt: Es ist die Gewalt – nicht weniger brutal als in den Anfängen –, die in den Dienst des Lachens gestellt wird.

Doch bald ist Joker gezwungen, das Register zu wechseln. Die *moral panic*, die 1954 von Fredric Werthams Buch *Seduction of the Innocent* entzündet wurde – es lastete den Comics an, die Köpfe der jungen Amerikaner zu verderben –, markiert den Aufbruch des sogenannten *Silver Age*, gestellt unter die Vormundschaft eines Selbstzensurgremiums, der Comics Code Authority. Die Comics erlegen sich auf, weniger düster und weniger gewaltsam zu werden. Doch gewiss sind es nicht nur die Superhelden, die sich verfeinern. Die gesamte amerikanische Popkultur jener Jahre, inzwischen vom Fernsehen und seinen Genres beherrscht, gibt ihr Bestes, um Joker zu zähmen – das heißt, aus der Vergnügung einen Ort der Harmonisierung von Konflikten zu machen. Wie der Kritiker Peter Biskind angemerkt hat, wird das »vitale Zentrum«, das der Politologe Arthur Schlesinger 1949 als Heilmittel gegen die Polarisierung des Kalten Krieges konzipiert hatte, auch zum Polarstern für die Philosophie der Unterhaltung. Die Königin der Fernsehgenres ist schon in jenen Jahren die Sitcom, eine prodigiöse mythologische Maschine, imstande, sich von allen potentiellen Konflikten zu nähren, die in der Gesellschaft schwelen – rassistischen, ökonomischen, sexuellen, generationellen –, und für sie den Ausweg einer komischen Auflösung zu finden. Die Lachkonserven, erstmals 1950

mit der Sitcom *The Hank McCune Show* eingeführt und bald nahezu universell übernommen, übernehmen es, die kollektive Heiterkeit aus der Ferne zu orchestrieren, indem sie sie gegen gemeinsame Ziele richten und ihre Ausbrüche synchronisieren. Joker riecht den Braten und zieht die Konsequenzen. Seine Streifzüge auf den Seiten von *Batman* werden immer seltener und immer weniger blutig, bis er eines schönen Tages, 1964, beschließt, sich ganz aus den Comics zurückzuziehen. Zwei Jahre später wird er im Fernsehen wieder auftauchen, aber kaum wiederzuerkennen sein: Der Joker von Cesar Romero in den *Batman*-Telefilmen auf dem Network ABC ist ein harmloser, köstlich *campy* Spaßvogel. Er amüsiert sich damit, mit einem Händedruck Stromschläge zu erteilen oder einschläfernde Gase aus seiner Knopflochblume zu versprühen. Kein Blut, kein schwarzer Humor: Joker ist in Ketten gelegt.

Gewiss, Hindernisse aller Art – die Campus-Aufstände, die rassistischen Spannungen, die feministischen Kämpfe, die unglückselige militärische Unternehmung in Vietnam – können auf die Straße der Geschichte rollen und die Aufrechterhaltung dieser versöhnlichen *amusement*-Philosophie als Befriedungsinstrument erschweren. Es sind die Jahre, in denen auch die Sitcom, die nicht weiß, wie sie die Risse der amerikanischen Gesellschaft flicken soll, ins Stocken gerät: Sie bevölkert sich mit sprechenden Pferden, suburbanen Hexen, launenhaften Marsianern, fliegenden Nonnen, ja sogar einer in einem Automobil wiedergeborenen Mutter; sie wendet sich sentimentalisch einem imaginären Zeitalter der Unschuld zu, den fünfziger Jahren von *Happy Days*; im äußersten Fall versucht sie mit *All in the Family*, die sozialen Konflikte unter das beruhigende häusliche Dach zurückzuholen. Die Zeit ist erneut günstig für unseren Helden, der endlich aus seiner freiwilligen Verbannung hervortreten kann. Joker kehrt 1973 auf

die Seiten von *Batman* zurück, mitten im Vietnamkrieg. Auf dem Cover hat er das Aussehen eines halluzinierenden und verbitterten Heimkehrers, das Gesicht von Schatten verformt, während er ein furchterregendes Gelächter ausstößt: *Look out, Gotham! The Joker's back in town!* Von hier an kann seine Laufbahn als wilder Soziopath ungestört weitergehen, zumindest für die Nische der Comicleser. Beim großen Publikum hingegen wird die große Wende ins Jahr 1989 fallen, das Jahr, in dem Jack Nicholson in Tim Burtons *Batman* Jokers zweite Jugend einläutet.

Es ist das Ende eines Jahrzehnts, der achtziger Jahre, mehr als jedes andere betäubt vom sozialen Rauschmittel der Unterhaltung. Das Fernsehen der Reagan-Ära scheint seine euphorisierende und konsensstiftende Macht zurückgewonnen zu haben – oder vielleicht ist es nur eine Illusion, ein lebhafter und trügerischer Traum, begleitet vom Wiegenlied der Lachkonserven. 1985 veröffentlicht der Kulturkritiker Neil Postman ein Pamphlet, dem ein langer Nachhall beschieden sein sollte, *Amusing Ourselves to Death*, um die Amerikaner zu warnen, dass man auch an einer Überdosis an Vergnügung sterben kann. Und niemand weiß das besser als Joker. Tim Burton entscheidet sich, aus ihm eine Kreuzung aus einem spätrömischen Kaiser als Mäzen der *ludi circenses* und einem karnevalesken *mock king* zu machen. Der neue Joker impft sein erheiterndes und tödliches Gas den Produkten ein, die in den Supermärkten zum Verkauf stehen. Er drückt sein Lächeln allen Fernsehgesichtern auf, sogar den Moderatoren der Nachrichtensendungen. Er verspricht den Bewohnern Gothams Ströme von Dollars und Gelächter, während er auf einem karnevalesken Festwagen die Straßen der Stadt durchquert, überragt von einem riesigen Ballon, ähnlich denen, die man in der Parade des Kaufhauses Macy's in New York zu sehen bekommt; doch auch dieser Ballon ist mit Smylex-Gas

gefüllt, und auf dem Höhepunkt des konsumistischen Karnevals, den er seinen Untertanen darbietet, hat Joker buchstäblich vor, sie zu Tode zu amüsieren.

1989 ist auch der Vorabend jenes Jahrzehnts, in dem sich die ›Gesellschaft des Humors‹ der Illusion hingibt, sie könne in allen Winkeln der Welt erstrahlen, nun da die Schattenmasse des Sowjet-Blocks weggefallen ist. Niemand bemerkt, dass dieser Zenit ein böses Vorzeichen ist und dass das Reich des Vergnügens sich anschickt, in einem Sonnenuntergang fahler Farben zu verdämmern, violett wie Jokers Anzug. Die populärste Show des Jahrzehnts, *Seinfeld*, arbeitet unterschwellig an der Sabotage der Sitcom-Form, indem sie die Mechanismen der Komik nicht zur Befriedung der Konflikte einsetzt, sondern im Gegenteil dazu, zu zeigen, dass es keinen Weg gibt, mit ihnen zu Rande zu kommen. Die beiden Leitregeln der *Seinfeld*-Drehbuchautoren – *no hugging, no learning* – setzen einen Grabstein über alles, was die Sitcom in den vorausgegangenen Jahrzehnten zu leisten versucht hatte: Hier wird es weder Versöhnungsumarmungen zwischen den Figuren geben noch Momente des Wachstums, in denen sie zeigen würden, dass sie eine Lektion gelernt haben. In der letzten Folge, die NBC am 14. Mai 1998 ausstrahlt, werden die vier befreundeten Hauptfiguren – und mit ihnen das gesamte Publikum – vor Gericht wegen eines Falls komischer Kriminalität verurteilt. Sie hatten zugeesehen, wie ein Straßendieb einen übergewichtigen jungen Mann bestahl, und statt ihm zu helfen, hatten sie die Szene gefilmt und einige geistreiche Bemerkungen hinzugefügt: »Tschüss, Geld für die Fettabsaugung«; »Das Schöne daran, einen Dicken zu bestehlen, ist, dass er einem nicht hinterherrennen kann.« Sie glaubten, nichts Unrechtes getan zu haben. Doch ein Beamter des fiktiven Bezirks Latham nimmt sie auf Grundlage des *Gesetzes des Barmherzigen Samariters* fest, eines Artikels des Strafgesetz-

buchs, der dem französischen Vorbild nachgebildet ist, wo einige Fotografen ermittelt worden waren, weil sie den Unfall Lady Dianas verewigt hatten, statt ihr zu Hilfe zu kommen. Die 76 Millionen Zuschauer von *Seinfeld* sind gezwungen festzustellen, dass sie neun Staffeln lang in moralischer Mittäterschaft mit ihren Knast-Helden nichts anderes getan haben: Sie haben gelacht und verlacht, ohne Rücksicht auf irgendwen. Es ist kein Zufall, dass Joker gerade in diesen Jahren beginnt, kraft seines Zugriffs auf den Zeitgeist seinen düsteren und nächtlichen Widersacher vom Thron zu stoßen.

Joker ist inzwischen außer Kontrolle geraten. Er taucht 2008 wieder auf, in Nolans *The Dark Knight*, im Gewand eines nihilistischen Herostraten, mit dem keinerlei Verhandlung möglich ist. Der Optimismus der Neunziger ist nur noch eine verblasste Erinnerung. Die Geschichte, die sich auf lange Sicht unter dem Weltreich des Vergnügens einzurichten schien, kommt am Morgen des 11. September 2001 in Manhattan ohne Vorankündigung wieder in Gang. Sollte hinter dem *practical joke* des World Trade Center nicht das Pfötchen unseres Antihelden gesteckt haben? Sicher ist: Der neue Joker hat nur einen einzigen Wunsch, »die Welt brennen zu sehen«. Er bedient sich noch immer der Massenmedien, wie es seine Tradition ist, aber er bedient sich ihrer auf die erpresserische Weise eines Terroristen. Die Schnittwunden an seinen Mundwinkeln, die das schiefe Grinsen formen, sind seine parodistische und selbst beigebrachte Erwiderung auf die aufgezwungene Heiterkeit der Vergnügungsgesellschaft. Eine komische Versöhnung ist nicht mehr möglich. Das »vitale Zentrum« ist eingestürzt, die antreibende Kraft des generalistischen und universalistischen Fernsehens hat sich erschöpft, das nach der Aufsplitterung durch das *cable tv* nun in die tausend Endigungen des Netzes hinein metastasiert. Und es ist inmitten der Ruinen dieser Katastrophe, dass der letzte Joker die Bühne betritt.

Joaquin Phoenix' Joker ist ein gescheiterter *Stand-up*, der wie aus Trevor Griffiths' *Comedians* entstiegen scheint. Er ist nicht in der Lage, seine rohe, brodelnde Wut zu Humor zu raffinieren, ja nicht einmal, sie in die Gussformen der größten Komik zu gießen. Er besitzt nur ein unartikulierte, groteskes Lachen, kaum zu unterscheiden vom Schrei oder vom Weinen, das er nicht auf den Rhythmus des kollektiven Gelächters abstimmen kann oder will. Gerade wegen seiner tölpelhaften Pannen als Komiker laden sie ihn in eine abendliche Talk-Show ein – das andere große Fernsehgenre, das seit der *Johnny Carson Show* der fünfziger Jahre einen Ort bietet, an dem die Zwickigkeiten im Geplauder verdünnt werden –, und in Talk-Shows, wie bekannt ist, geht es um nichts anderes als darum, sich in der Welt zu bewegen zu wissen, den *bon ton* der wohlgezogenen Konversation zu beherrschen, hier und da belebt durch das Aufblitzen eines leichten, geschwätzigen Humors. Doch sobald Joker im Sessel Platz nimmt, begreifen wir augenblicklich, dass er ein Fremder ist: Er lacht am falschen Ort, redet im falschen Ton, schweigt zur falschen Zeit. Der Moderator Murray Franklin, gespielt von Robert De Niro, versucht wiederholt, die Show wieder in geordnete Bahnen zu lenken, doch es ist nichts zu machen. Joker weiß sehr wohl, dass man ihn eingeladen hat, um ihn vor aller Augen zu demütigen. Er ist ein Thersites inmitten des Hohngelächters der achäischen Heerführer und will allen die Gewalt enthüllen, die sich hinter jenem gutmütigen, herablassenden Humor verschleiert. Doch da ihm die Kunst fehlt, seine Frustration in komische Verve zu verwandeln, übersetzt er sie unmittelbar in einen Pistolenschuss.

Der Anschlag setzt der *pax televisiva* der Nachkriegszeit ein Ende, die inzwischen von den identitären Banden des Netzes verdrängt worden ist, die sich in einer endlosen Fehde gegenseitig verlachen und aus

der Komik eine der blutigsten Fronten der *culture wars* gemacht haben. Wir wissen nicht, was danach kommt, aber vielleicht ist dies die Gelegenheit, das wieder zu berücksichtigen, was vorher war.

Jokers Ursprünge sind mysteriös.

Wie es sich für einen mythologischen Helden gehört, beginnt seine Geschichte, als er durch ein wunderbares Eingreifen vor dem vorzeitigen Tod gerettet wird, den die Schicksalsmächte ihm zugedacht hatten. Der Hirte, der ihn in Windeln vom Berge Kithairon aufließt, heißt Whitney Ellsworth, Editor bei DC Comics. Ellsworth entreißt ihn fast wörtlich den Händen der drei Moiren – Bob Kane, Jerry Robinson und Bill Finger, zwei Zeichner und ein Autor –, die gleich nach seiner Schöpfung beschlossen hatten, ihn zu töten. Jokers Schicksal hätte sich nämlich schon in der ersten Ausgabe von *Batman* vollenden sollen, am Ende der Geschichte mit dem Titel *The Joker Returns*. Während er den Dolch gegen den Feind schwingt, stolpert Joker, prallt gegen eine Mauer und durchbohrt sich versehentlich die Brust. Der unfreiwillige Selbstmord hat etwas Komisches an sich, und die darauffolgende Agonie ist ein Anfall konvulsivischen Lachens. »Diesmal konntest du nicht gewinnen«, sagt der sentenziöse Batman zu ihm, »die Karten waren gegen dich gezinkt.« Und hier ist es, wo der *deus ex machina* auf die Szene herabsteigt: Gegen das Urteil Fingers, der im Trio der Moiren die Rolle der Atropos übernommen hatte, erzwingt Ellsworth das Neuzeichnen des letzten Panels: Ein Arzt im Krankenwagen wird, fast wie ein Bote in der tragischen Szene, verkünden, dass Joker nicht tot ist, nur verwundet, und dass er gewiss überleben wird. Klar. Aber wie war er zur Welt gekommen?

Sowohl die Erschaffung der Figur als auch ihre fiktive *origin story* sind in Nebel gehüllt. Wer war Joker, bevor

er Joker wurde? Er war ein Verbrecher, der wegen seiner roten Kapuze *Red Hood* genannt wurde; um Batman zu entkommen, hatte er sich in einen Bottich chemischen Abfalls gestürzt und war daraus mit grünen Haaren, kirschrot leuchtenden Lippen und einem kreidebleichen Gesicht wieder aufgetaucht; und da die Fabrik, in der sich der Unfall ereignet hatte, die Ace Playing Card Company, Spielkarten herstellte, hatte er sich entschlossen, sich den Namen einer Karte zu geben – eben den des Jokers. Das Geheimnis schien gelöst mit der Geschichte *The Man behind the Red Hood!* von 1951. Doch die Karten werden in den folgenden Jahrzehnten noch viele Male neu gemischt. »Manchmal erinnere ich mich so, manchmal anders... Wenn ich schon eine Vergangenheit haben muss, dann bitte als Multiple Choice!«, wird der Joker aus dem Comic von Alan Moore sagen (*The Killing Joke*, 1988). Seither wird sein Ursprung in einem Prisma alternativer Geschichten gebrochen – allesamt unzuverlässig, allesamt widersprüchlich, allesamt verdächtig. Vielleicht war er ein mittelloser Komiker mit einer schwangeren Frau, der, um dem Elend zu entgehen, einen unbedachten Vorstoß in die Unterwelt des organisierten Verbrechens unternommen hatte. Oder vielleicht hat seine Frau gar nicht existiert, er hatte sie nur geträumt. Vielleicht war er nicht einmal Schauspieler, sondern lediglich ein ehemaliger Psychatriepatient, der aus der Heilanstalt Arkham entwischt war. Oder, wer weiß, er war nur allzu gesund, simulierte aber den Wahnsinn, um das Gesetz zu hintergehen; oder aber er trug ihn als Maske einer paradoxen Weisheit. Vielleicht war sein ewiges Grinsen von einem sadistischen Vater mit einem Küchenmesser eingeschnitzt worden, vielleicht hatte er es sich selbst mit einer Rasierklinge geritzt, um eine unglückliche Frau zu trösten. Es heißt, er habe beide Eltern getötet, oder er habe die Eltern Batmans getötet; vorausgesetzt freilich, dass sein Vater und

Batmans Vater nicht ohnehin ein und dieselbe Person waren. Vielleicht hieß er Jack Napier, vielleicht Arthur Fleck, vielleicht trug er noch einen anderen Namen, vielleicht überhaupt keinen Namen. Vielleicht gab es nicht nur einen Joker, sondern drei.

Nicht weniger nebulös ist die Geschichte seiner Erschaffung. Eine erste Version erzählt Jerry Robinson, der 1940 gerade einmal achtzehn Jahre alt war. Damals studiert Robinson Literatur, schreibt Erzählungen, will Journalist werden, und um sein Studium zu finanzieren, übernimmt er ein paar Aushilfsarbeiten bei Detective Comics. Eine neue Vierteljahresschrift, *Batman*, steht kurz vor dem Erscheinen, und man überträgt ihm eine der vier Geschichten, die für die erste Nummer vorgesehen sind. In seinem Zimmer in der Bronx, das er von seiner Tante gemietet hat, sucht Robinson atemlos nach einer Idee. Er beginnt, in archetypischen Paaren zu denken – David und Goliath, Sherlock Holmes und Dr. Moriarty –, und schließt, dass der ewigen Nacht von Gotham City nur die grellbunte Welt der Komödie entgegengesetzt werden kann, dass dem strengen und melancholischen Profil Batmans ein Komiker mit kriminellen Ambitionen oder ein Verbrecher mit komischer Begabung als Gegenstück gegenüber treten muss. Um zwei Uhr morgens fährt ihm ein Name durch den Kopf: Joker. Er sucht nach einem Kartenspiel – in seiner Familie spielen alle Bridge – und zieht, es lässt sich nicht anders sagen, den Joker. Er lässt sich von den Illustrationen inspirieren, die der Ire Harry Clarke in den zwanziger Jahren für die Erzählungen Edgar Allan Poes geschaffen hatte, die ihrerseits Aubrey Beardsley und dem Art Nouveau verpflichtet waren. Er zeichnet daraufhin seinen ersten Joker in Gestalt einer Spielkarte: Er trägt noch die Schellenkappe und den Narrenkragen, doch Augen und Lächeln haben eine bösartige Wendung genommen. Joker ist geboren.

Bob Kane jedoch berichtet eine völlig andere Geschichte. Er habe die Idee aus dem eigenen Leben geschöpft, aus seiner Vorliebe für *practical jokes*. In der Absicht, eine Figur zu schaffen, die ein pathologischer und reueloser Spaßvogel wäre, wirft Kane einige Skizzen aufs Papier, ebenfalls nach dem Vorbild der Spielkarten. Doch Bill Finger, der Autor der Geschichten, bleibt skeptisch: So wie sie ist, erscheint ihm die Figur zu clownesk für das Universum Gothams. Eben in jenen Wochen liest Finger einen Roman Victor Hugos, *Der lachende Mann*, in der Ausgabe von Grosset & Dunlap aus dem Jahr 1928, illustriert mit Filmkadern aus dem gleichnamigen Film von Paul Leni. Ein Bild des Schauspielers Conrad Veidt im Bühnenkostüm, mit dem Grinsen Gwynplaines, erschüttert ihn, und er bringt es als Vorlage zu Kane. Joker wäre demnach eine Kreuzung aus einer amerikanischen Frohnatur und einem Filmstar des deutschen Expressionismus. Allerdings erinnert sich Fred, der Sohn Bill Fingers, an noch eine andere Version: Die Physiognomie Jokers sei nach dem Gesicht mit dem überbreiten und beunruhigenden Lächeln modelliert worden, das einen Vergnügungspark bewarb, den Steeplechase Park auf Coney Island. Abermals: eine Multiple-Choice-Vergangenheit.

So aleatorisch sind die Genealogien, die Jokers Väter – drei Männer und ein Baby – einander zubilligen, dass man Lust bekommt, imaginäre Stammbäume zu pflanzen, mit Wurzeln, die viel älter und tiefer reichen. Im Übrigen, wenn Joker schon eine Vergangenheit haben muss, steht es uns frei, ihm eine zu erfinden. Der Leser, der unter den schwindelerregenden Flügen zwischen dem Hohen und dem Niederen der Kultur leidet, wird gut daran tun, hier innezuhalten, denn die nächsten Seiten könnten ihm Flugkrankheit verursachen. Doch was hat es für einen Reiz, den Superhelden nachzujagen, wenn wir nicht wie sie in einer Sekunde im Flug von der

Turmspitze einer neogotischen Kathedrale zu den unterirdischen Labyrinthen einer U-Bahn sausen können?

Commence au festival! Von den Bildschirmen aller Fernseher ruft Joker die Bürger zusammen, mit gutem französischem Akzent. In Tim Burtons *Batman* werden die Feierlichkeiten zum 200-jährigen Jubiläum von Gotham City vorbereitet. Der Film stammt aus dem Jahr 1989, und mangels anderer Anhaltspunkte müssen wir annehmen, dass Burton die Geburt der Stadt ins Jahr 1789 verlegen wollte und sich damit vom offiziellen Kanon entfernt, demzufolge sie in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts von einem norwegischen Söldner gegründet wurde. Gotham hätte demnach dasselbe Alter wie die Französische Revolution. Und es muss etwas geben, wer weiß was, das das Universum Batmans unwiderstehlich zu jenen Geschehnissen hinzieht, wenn auch Christopher Nolan die Aufstandsszenen aus *The Dark Knight Rises* den Pariser Seiten von *Eine Geschichte aus zwei Städten* nachgebildet hat, jenem großen Dickens-Roman über die Revolution.

Um klarer zu sehen, gehen wir die Chroniken jener fernen Jahre durch. Die Revolutionäre, nachdem sie Frankreich auf den Kopf gestellt haben, schicken sich eilig an, gerade das Fest der verkehrten Welt abzuschaffen, den Karneval. Es sei ein Fest »gut für Sklavenvölker«, schreibt Marat im *L'Ami du peuple* im Dezember 1789: Freie Völker können damit nichts anfangen. Durch Verordnung vom 31. Januar 1790 verbietet die Pariser Gemeindeverwaltung die maskierten Umzüge im gesamten Stadtgebiet. Die Maßnahme wird aus Gründen der öffentlichen Ordnung erlassen, weil die Feinde der Revolution hinter einer festlichen Maske leichter Komplotte schmieden können; doch fällt auch die wohlbekannte Familienähnlichkeit zwischen Fest und Aufstand ins Gewicht, und die seit Jahrhunderten von Regierun-

gen, Kirchen und Polizeien geteilte Sorge, eines könne unvorhersehbar ins andere übergehen. Wie könnte man den Karneval von Romans vergessen? Doch nicht alle Pariser nehmen das gut auf. Jemand etwa schreibt ein Pamphlet, »um den Karneval von 1791 zu ersetzen«. Es trägt das Datum des 18. Februar und lautet *L'ombre de Mardi-Gras*: »Heute steht der Name des Faschingsdienstags müßig im Kalender; er gebietet nicht mehr über die Tollheiten und Albernheiten. Und doch war Frankreich nie maskierter als in unseren Zeiten; es herrscht eine allgemeine Verkleidung. Wer gebietet nun über diese neuen Sitten, Kleider, Herzen und Physiognomien? Es ist die Revolution, ja, die Revolution, die sich der Rechte des Faschingsdienstags bemächtigt hat, und seit dem 13. Juli 1789 sehen wir einen ewigen Karneval regieren.« *Carnaval perpetuel*: eine Formel, die uns wiederbegegnen wird.

Es liegt eine subtile Ironie in den Worten des anonymen Libellisten, und die Ironie besteht darin, dass seine Überlegungen ebenso ein Monarchist aus der Vendée wie der intransigenteste der Jakobiner hätte unterzeichnen können, wobei ein jeder eine andere Tonart an den Kopf der Partitur gesetzt hätte. Für den ersten wird der ewige Karneval das Reich der Unordnung und der Angst sein, für den zweiten der Triumph der Freiheit und der *joie de vivre*; der eine wird darin die Untergrabung alter und ehrwürdiger Traditionen sehen, der andere einen heilsamen Umsturz der Hierarchien, der den Mut hat, sich länger als das Zwischenspiel des Festes zu erstrecken. Es war jedoch nicht leicht, beide Dinge zugleich zu denken und zu empfinden, zu erahnen, dass sie gleichzeitig wahr waren und dass man nur durch ihre Gegenüberstellung den Zustand der nachrevolutionären Welt begreifen konnte; noch schwieriger war es, diese Ambivalenz in Worte zu fassen. Und tatsächlich hat es niemand besser vermocht als ein Maler.

Zwischen 1812 und 1814 malt Goya *Das Begräbnis der Sardine*, ein Gemälde, das eine Zeremonie zeigt, die in Madrid und anderen Teilen Spaniens üblich war. Es war Brauch, am Aschermittwoch eine Sardine zu vergraben, um das Ende des Karnevals zu markieren (doch wahrscheinlich begrub man in Wirklichkeit ein halbes Schwein, dem man die Form einer riesigen Sardine gegeben hatte, um sich vom Fleischverzehr zu verabschieden und sich auf die Entbehrungen der Fastenzeit vorzubereiten, in der die Sardinen über die Tische herrschen würden). Goya komponiert eine undefinierbare Szene. Es ist eine Zeremonie, von einer düsteren Euphorie durchdrungen, beinahe ein Festmahl in Pestzeiten; ein Karneval, ja, aber ein bitterer Karneval, der nicht einmal die Anzeichen einer Rückkehr zum gewöhnlichen Leben erahnen lässt. Drei Frauen tanzen in der Bildmitte; doch ihre Haltungen sind so ungraziös, so unnatürlich, dass wir für einen Augenblick argwöhnen, es seien *peleles*, die ausgestopften Puppen, die Goya so liebte. Eine Menge von Männern, Frauen, Kindern, Tieren umgibt sie. Sie tragen lächelnde Masken, gespenstische Masken, lächelnd und gespenstisch zugleich. Da ist sogar ein Bär mit aufgerissenem Rachen, der die Tänzerinnen zu verschlingen scheint – oder ist es ein Scherz? Die zusammengeströmten Leute haben mehr Ähnlichkeit mit einer aufruhrbereiten Menge als mit einer Festprozession: Ein Nichts würde genügen, ein Flügelschlag, und wir sähen sie eine Bäckerei stürmen, ein Waffenlager plündern, einen Unschuldigen lynchen; oder vielleicht, wer weiß, ihn herzlich ins Fest mit hineinziehen. Alles ist unbeständig, schief, aus den Fugen. Und diese Menge trägt ein großes Banner, so groß, dass sie es nicht aufrecht halten kann, sodass es fast auf sie zu stürzen droht. Es ist eine schwarze Standarte, in die ein furchterregendes Lachen eingeschrieben ist, ganz aus Zähnen; ein Lachen, das von einer Ecke zur anderen eines Gesichts

läuft, dessen Augen von Schatten umringt sind. Wir können sie als die erste Erscheinung Jokers betrachten. Im Übrigen war Goya auch der Erste, der das Bat-Signal an den Himmel projizierte – in seiner berühmtesten Radierung, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*, in der die dunkle Silhouette einer Fledermaus über dem Schlafenden lauert.

Im Gefolge zweier Umwälzungen – der Krankheit, die ihn taub gemacht hatte, und der Revolution – hatte sich Goyas Kunst mit Horden grinsender Dämonen bevölkert, die – ebenso wie die nächtlichen Geschöpfe Blakes und Füsslis – dazu bestimmt waren, sich von den Gemälde-Leinwänden und Radierungen abzulösen, um auf dem zerknitterten Papier der comics ein zweites, karger Leben zu führen. Wie ein Kind, das sich in ein Bettlaken hüllt und dann vor seinem Spiegelbild erschrickt, überzeugt, einen Geist gesehen zu haben, so teilte Goya das befreiende Lachen der Aufklärung, doch er wurde auch von dessen höhnischem Echo überwältigt. Der Carnival perpetuel der Französischen Revolution hatte zwar den Schlaf des Obskurantismus besiegt, doch um den Preis, einer neuen Brut von Ungeheuern Leben zu schenken, geboren aus seinen unruhigen rationalistischen Träumen. Als sardonischer Janus an der Schwelle zweier Epochen brachte Goya seine Caprichos gerade am Aschermittwoch des Jahres 1799 in den Handel – an dem Tag, der den letzten Karneval seines Jahrhunderts besiegelte.

»Man stelle sich ein Medusenhaupt vor, höhnisch grinsend.« So beschreibt Victor Hugo seinen Gwynplaine, den die banditenhafte Chirurgie der Comprachicos entstellt hat, um aus ihm eine Jahrmarktsattraktion zu machen. Den Ursprüngen des Jokers nachzuforschen heißt unweigerlich, den Ursprüngen seines Lächelns nachzuspüren. Doch im Unterschied zu Gwynplaine, der

nach außen lacht und im Innersten weint, ist der Joker ganz eins mit dem leuchtenden Spalt, der sich in seinem Gesicht öffnet. Woher rührt jenes Lächeln? Es stammt nicht aus den Vasenmalereien der Gorgo oder aus gewissen grotesken Masken der Antike, die ihm auf den ersten Blick zwar ähneln, aber nur insoweit, als die gotische Einbildungskraft und die romantische Monstrophilie sich ihrer mit rückblickender Gier bemächtigten. Es geht eher auf jene Strömung der Romantik zurück, die Baudelaire als ›satanische Schule‹ taufte und die in besonderer Weise dazu gerüstet war, das diabolische Wesen des Lachens zu erfassen. L'homme mord avec le rire, er beißt geistig mit dem Lachen, nicht mit den Zähnen des Löwen; das Lachen entspringt dem Stolz und dem Gefühl der Überlegenheit und ist »Zeichen einer unendlichen Größe und eines unendlichen Elends«. Baudelaire hatte Goya im Hinterkopf, als er diese Worte schrieb. Der Essay, aus dem sie stammen, De l'essence du rire, sollte nämlich als Einleitung zu einem geplanten und dann aufgegebenen Werk über die Kunst der Karikatur dienen, das auf den Goya gewidmeten Seiten mit Bewunderung die »diabolischen Fratzen« der Caprichos zitierte. Doch erst auf der Theaterbühne sollten die grimaces diaboliques ihren wahren Triumph feiern, und Baudelaire wird sie in den Gesichtern der »Ungläubigen aus dem Melodram« wiederkehren sehen, »verflucht, verdammt, fatal gezeichnet von einer Grimasse, die bis zu den Ohren reicht«. Dank des melodramatischen villain wird das große Publikum mit der Niedertracht des heimtückischen Lächelns vertraut. Mit einem Sprung sind wir bereits an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert, wo das Kino, besonders in der Stummfilmära, den Staffelstab vom Theater übernimmt.

1927 lieferte Conrad Veidt die Vorlage für die unzähligen grotesken Weisen des Lächelns, die noch folgen sollten. Für *Der Mann, der lacht* arbeitete er,

unterstützt vom Maskenbildner Jack Pierce, daran, die Beweglichkeit der Blicke von der Starrheit des Mundes abzukoppeln. »Ich habe sozusagen mit den Augen gespielt«, sollte er später einem Interviewer sagen. Seitdem – seit eine illustrierte Ausgabe von Hugos Roman in die Hände von Bill Finger gelangte – wird die Genealogie von Jokers Lächeln weniger mutmaßlich und besser belegbar. Ist Conrad Veidt sein Vater, so ist seine jüngere Schwester Elizabeth Short, die sogenannte Black Dahlia, deren Leiche man 1947 mit einem Lächeln fand, das ihr der Mörder makaber ins Gesicht geschnitten hatte; sein kleiner Bruder ist Tommy Udo, der mit dem Joker im Übrigen das berufliche Milieu teilte: jener berühmte hämisch grinsende Gangster, den Richard Widmark im Noir *Der Todeskuss* (1947) verkörpert. Was die Kinder, Enkel und Urenkel angeht, so sind sie zu zahlreich für eine Bestandsaufnahme, zumal nachdem 1960 Anthony Perkins mit seinem geisterhaften Lächeln im Finale von Alfred Hitchcocks *Psycho* die Erblinien durcheinandergebracht hat und man nicht mehr weiß, wer das diabolische Grinsen von wem übernommen hat.

Das Lächeln des Jokers verhält sich zum gewöhnlichen Lächeln wie der Augenfleck¹ zum Auge; es hat dessen Form und dessen Bannkraft, letztere im Höchstmaß, doch trotz aller Bemühungen werden wir nie erfahren, was sich dahinter befindet – vorausgesetzt, es befindet sich überhaupt etwas oder jemand dahinter. Wir sind in eine unentscheidbare Pendelbewegung gezogen: Wenn wir überzeugt sind, eine Reihe lebloser Zähne vor uns zu haben, lässt sich plötzlich eine spöttische Seele erahnen; doch wenn wir in jenem Lächeln die böse Absicht suchen, die es bewegt, stoßen wir auf die Leere. Es ist die Art von Lächeln, die Roger Caillois auf einer Seite über

1 *Augenfleck (Ocellus)*: augenförmige Pigmentierung auf Schmetterlingsflügeln oder Pfauenfedern mit Schreck- und Ablenkungsfunktion (A. d. Ü.).

die Faszinationskraft der Maske beschreibt: »Sie verbindet Entsetzen und Spott. Der Schrecken löst sich in Lachen auf. Aber vor der Heiterkeit war die Bedrohung. Und das Lachen, das uns davon befreit, ist eher nervös als wirklich freudig. Oft ist es krampfhaft.« (Masques, 1965). Man vernimmt in diesen Worten ein Echo von Hugos Lachendem Mann (»jenes Gesicht war erschreckend, so erschreckend, dass es belustigte...«). Doch während Gwynplaine die Heiterkeit der Betrachter weckt und dabei eine verbitterte Seele verbirgt, tut der Joker nichts anderes als lachen. Auch sein Lachen hat eine lange Geschichte.

Das erste der beiden Abenteuer, in denen Joker auftritt, endet damit, dass unser *grim jester* hinter Gittern sitzt. Geschlagen wirkt er allerdings nicht; im Gegenteil, er kündigt an, dass er es sein wird, der zuletzt lacht, *the last laugh*. Es gibt eine andere Geschichte, die mit denselben Worten endet, und wir müssen sie wieder im Umkreis der Französischen Revolution suchen. *Rira bien qui rira le dernier* ist der vage drohende Satz, der Rameaus *Neffe* von Denis Diderot beschließt – fast ein finaler Cliffhanger, dem die kommenden Jahrhunderte allzu viele Fortsetzungen geben sollten. Es handelt sich um einen Dialog, den Diderot unveröffentlicht hinterließ und den wir einer abenteuerlichen Editions Geschichte verdanken: In den frühen Jahren des neunzehnten Jahrhunderts kopierte ein Offizier der russischen Armee das Manuskript, das die Zarin Katharina II., große Beschützerin Diderots, bei dessen Tod erworben hatte, und brachte es heimlich von Petersburg nach Deutschland, wo Schiller es aufgriff und Goethe es übersetzte, mit großem Echo bei den Zeitgenossen. Hegel wird schreiben, dass Rameau »die emblematische Figur der Entwicklung des Geistes in seiner modernen Phase« ist. Wir wollen uns damit begnügen festzustellen, dass mit ihm

ein menschlicher Typus geboren wird, dem ein großer Erfolg bestimmt ist.

Mit der Person Jean-François Rameaus, des Neffen des berühmtesten französischen Musikers seines Jahrhunderts, schiebt Diderot den ersten durch und durch modernen Hofnarren auf die Bühne. Dieser Narr ist kein *allowed fool* mehr, kein durch eine Tradition sanktionierter Tor, der auf einem Schachbrett festgelegter und unveränderlicher Rollen seinen Platz hat, wie der Shakespearesche Feste in *Was ihr wollt*. Rameau hat sich die Rolle des Hofnarren in einer Welt erwählt, in der die Höfe im Verschwinden begriffen sind und mit ihnen das letzte Prestige der festen aristokratischen Hierarchien. Der Narr, der einst das burleske Doppel seines Herrn war, wird zum Doppel von allen und keinem. »Ich bin der Narr Bertins und mehrerer andern, Eurer vielleicht in diesem Augenblick, vielleicht seid Ihr der meine.« Da kann einem schwindlig werden; und in der Tat ist der Dialog zwischen *Moi* und *Lui*, zwischen dem Alter Ego Diderots und Rameau, ein Menuett, in dem der Neffe des großen Choreographen den verdutzten Philosophen zu fortwährenden Schritt- und Positionswechseln nötigt. Ohne irgendein inneres *ubi consistam* oder eine anerkannte gesellschaftliche Verortung imitiert Rameau jeden, der ihm in die Quere kommt, mit einer Mischung aus Schmeichelei und Ressentiment, aus Neid und Servilität. Im Übrigen: Wenn jeder der Reihe nach König werden kann, hindert nichts daran, ihn zu entkrönen und seinen Platz auf dem Thron einzunehmen und so den abgesetzten Monarchen zum eigenen Hofnarren zu machen. Die mimetische Virtuosität macht Rameaus improvisierte Darbietungen verblüffend: »Er häufte und verwirrte dreißig Arien, italienische, französische, tragische, komische von aller Art Charakter. Bald mit einem tiefen Baß stieg er bis in die Hölle, dann zog er die Kehle zusammen und mit einem Fistelton zerriß er die Höhe

der Lüfte und mit Gang, Haltung, Gebärde ahmte er die verschiedenen singenden Personen nach, wechselsweise rasend, besänftigt, gebieterisch und spöttisch.«

Dieser heitere moderne Schamane, fähig, sich von allen Stimmen der mondänen Welt durchdringen zu lassen, könnte außerhalb der polyphonen Form des Dialogs, in die Diderot ihn gesetzt hat, nicht existieren: seine chamäleonhafte Natur braucht einen Anderen, oder eine Vielzahl Anderer, an denen sie sich erproben kann. Der Mimetismus diktiert ihm auch eine entsprechende Philosophie. Die ganze Gesellschaft erscheint ihm als groteske Maskerade, deren Heucheleien, Pomp, Selbstgefälligkeiten, deren interessierte Aufführung der Tugend aufzudecken er sich zur Aufgabe gemacht hat: und auch dies ist, recht besehen, ein altes Vorrecht des Narren. Doch in Abwesenheit eines Königs, der ihm als Damm dient, der ihm einen unveränderlichen äußeren Bezugspunkt bietet, kippt der moderne Narr um in den sarkastischen Zerstörer seiner selbst und der Welt, der in seinem unaufhörlichen Karneval alles zermürbt. Es ist ein Vorgang, den Roberto Calasso uns anhand von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror* zu beobachten aufgeben wird, des ersten Buches, »das sich auf das Prinzip gründet, alles dem Sarkasmus zu unterwerfen«, mit der Methodik eines Serienmörders, »als würde jedes Gegebene – und auch die ganze Welt ist ein Gegebenes – plötzlich aus seiner Verankerung gerissen und triebe in einem wirbelnden verbalen Strom umher, jede Schmähung und jede Kombination erleidend durch die Hand eines unerschütterlichen Taschenspielers«. Aber die Zeit war noch nicht reif. Rameau gibt widerwillig zu, im Bereich der *bouffonnerie* nur ein Dilettant zu sein; und er träumt von jemandem, der diese karnevaleske Berufung auf einen heroischen, nahezu asketischen Grad zu führen vermöchte: »Wenn es bedeutend ist, sublim in irgendeiner Art zu sein, so ist es besonders im Bösen.

Man spuckt auf einen kleinen Schelm, aber man kann einem großen Verbrecher eine Art Achtung nicht verweigern. Sein Mut setzt Euch in Erstaunen, seine Grausamkeit macht Euch zittern, man ehrt überall die Einheit des Charakters.« Vielleicht träumte Rameau, ohne es zu ahnen, von Nietzsche und wartete auf eine Epoche, die zum »Karneval großen Stils« bereit wäre, wie er in *Jenseits von Gut und Böse* prophezeit wird. Vielleicht aber träumte er von Joker.

Ohne Namen, ohne ein Gesicht, das nicht seine lebendige Maske wäre, ohne stabile Identität außer der parasitären eines Anti-Batman, bereit, jede Verkleidung anzulegen, nur um vor Augen zu führen, welch gigantischer Kostümball die Gesellschaft ist – Joker ist vor allem dies: ein Narr, dem die Einhegung durch einen Hof abhandengekommen ist, die reine zerstörerische Macht des Lachens, freigesetzt, durch die Welt zu streuen, um sie, wie er sagt, als »grausamen Witz« zu entlarven. Daher seine Obsession, Batman zu entlarven und zugleich mit Batman die gesamte Kulisse des zivilen Lebens zum Einsturz zu bringen: »Ihre Moral, ihre Prinzipien sind ein dummer Scherz«, sagt er zu Batman, der ihn in *The Dark Knight* im Gefängnis verhört. »Sie sind nur so anständig, wie die Welt es ihnen erlaubt zu sein... Siehst du, ich bin kein Monster, ich bin nur der Zeit voraus.« Joker ist eine sehr bunte Fußnote in der Geschichte der amerikanischen Nietzsche-Rezeption.

Als mimetischer Antiheld kann er ohne Batman nicht bestehen – »du machst mich vollkommen« –, und doch hat der Dialog zwischen den beiden nichts gemein mit dem zwischen *Moi* und *Lui*, zwischen dem Aufklärer und seiner närrischen Karikatur. Eher erinnert er an ein anderes symmetrisches Paar feindlicher Brüder, vielleicht aus derselben Familie wie Rameau hervorgegangen. Zu den Lesern Diderots zählt Dostojewski, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass *Rameaus Neffe* seine

Art, Figuren zu konstruieren, mitgeprägt hat – jene vielgerühmte polyphone und karnevaleske Kunst. Sollten wir partout ein literarisches Modell für die Bindung zwischen Batman und Joker finden wollen, müssten wir es in einem typisch dostojewskischen Paar suchen: dem *nadryv*, der ›zerrissenen Seele‹, und dem *shut*, dem Narren, einem Wort, das in der russischen Folklore zudem eine satanische Konnotation trägt. Batman ist ein gequälter Waisenjunge, der das Gewicht allen Übels der Welt spürt, sich aber an eine Idee des Guten klammert, von der er sich nicht zu befreien vermag; Joker hingegen hat das Absurde und die Abjektion mit einer finsternen Euphorie umarmt: er ist ein vollendeter Nihilist. Batman ist vom Gedanken des Vtermordes besessen, Joker hat ihn vielleicht begangen: vielleicht ist er ein unehelicher Sohn desselben Vaters, Thomas Wayne, der eine geringe Frau geschwängert hat, wie Lisaweta die Verrückte. Kurz: Käme Dostojewski wieder zum Leben, um *Die Brüder Karamasow* als Superheldenroman umzuschreiben, so wüsste er, welche Rollen er Iwan Karamasow und Smerdjakow zuzuteilen hätte. »Wie tief ist es bei Dostojewski, dass Smerdjakow die andere Hälfte Iwan Karamasows ist, sein umgekehrtes Abbild!«, schrieb Nikolaj Berdjajew, überzeugt, dass es die Smerdjakows der Erde gewesen seien, welche den Triumph des bolschewistischen Nihilismus markiert hätten. »Die Revolution ist immer, in beträchtlichem Maße, eine Maskerade, und reißt man die Masken ab, kommen die seit jeher bekannten Gesichter wieder zum Vorschein« (*Die Geister der russischen Revolution*, 1918).

My name is Carnival, verkündet hundert Jahre später der Joker aus Todd Phillips' Film und zitiert damit einen Song von Jackson C. Frank. Carnival ist der Künstlername, den Joker sich für seine Arbeit als Klinikclown gewählt hat. Doch wehe, ihn als Frazerianische Per-

sonifikation irgendeines ewigen Karnevalsgeistes zu nehmen, der zyklisch stirbt und wieder aufersteht, unbekümmert um die Geschichte. Joker ist der Dämon des modernen Karnevals. Und dabei hatte ihn jemand schon für tot erklärt. Es war 1914.