

Die Masken im rumänischen Brauchtum

Autor(en): **Pop, Mihai / Eretescu, Constantin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **63 (1967)**

Heft 3/4

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-116269>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Masken im rumänischen Brauchtum

Von *Mibai Pop* und *Constantin Eretescu*

Die Masken stellen auch heute noch eine häufige Erscheinung in der rumänischen Folklore dar. Konkrete Forschungen haben ergeben, dass sie in der Struktur verschiedener Bräuche tief verankert sind und dass ihnen im allgemeinen semiotischen System der Bräuche ein symbolischer Wert zukommt. Dies lässt auf ein hohes Alter der Masken schliessen, erklärt aber auch gleichzeitig ihre Beharrungskraft, die von der Weltanschauung des Volkes wie auch von der traditionsmässigen Anordnung des Benehmens innerhalb der dörflichen Gemeinschaften bedingt ist. Obwohl wir dazu neigen, den Masken einer weit zurückliegenden Zeit eine reichere Symbolik und eine klarere Funktionalität zuzusprechen, gestatten uns die historischen Daten trotzdem nicht, von einem Abnehmen der Maskentypen während der letzten Jahrhunderte zu sprechen. Wir können bloss eine grosse Vielfalt ihrer konkreten Verwendung feststellen, was wahrscheinlich eine funktionelle Dispersion und mancherorts wohl auch eine verminderte Ausübung der Bräuche mit Masken – mit anderen Worten: eine weniger ausgedehnte Verbreitzungszone derselben – zur Folge hatte. In andern Ortschaften kann jedoch im Gegenteil festgestellt werden, dass das Maskieren an Boden gewinnt, dies hauptsächlich im Neujahrsbrauchtum.

Das Maskieren tritt innerhalb der Familienbräuche auf, so bei der der Taufe folgenden Unterhaltung (*Cumetrie*), bei dem Fest, das zu Neujahr bei der Hebamme seitens aller von ihr bei der Geburt Betreuten veranstaltet wird, bei der Hochzeit und während der Totenwache. Desgleichen findet man die Masken auch im Rahmen des Jahresbrauchtums vor, bzw. innerhalb von Bräuchen, die an gewisse Daten oder an gewisse agrarische Riten gebunden sind. Diesbezüglich nennen wir den Neujahrszyklus, die Fastnacht, St. Georgs-Fest, Pfingsten, *Drăgaica* (24. Juni, Johannistag) und den Ritus zur Regenbeschwörung, *Paparudele*.

Die bei diesen Bräuchen zur Anwendung gelangenden Masken sind – wie auch bei andern Völkern – zoomorph oder anthropomorph; sie entsprechen einer rituellen oder aber spektakulären Funktion und stellen entweder Symbole mit uraltem Sinn oder aber einfache Verkleidungen dar.

Die in der rumänischen Folklore am häufigsten anzutreffenden Masken sind: Der Greis (*Moș*) – oft trifft man ganze Haufen von Greisen an –, die Greisin (*Baba*), der *Bloj* (Stumme), die *Matabule* oder die *Teufel*, der *grüne Mann* und die *Paparuden*, die *Drăgaica*, der

Stumme (Mutul) im Kaluschärentanz, das *Neue Jahr* und das *Alte Jahr*, der *Schnappbock* (Turca, Cerbul, Brezaia, Capra – in der Moldau treten mehrere der letztgenannten auf einmal auf), die *Cuci* und *Cucoaice*, das *Kamel*, die *Malanca*, sodann die kostümierten oder maskierten Personen der Neujahrsspiele wie auch der Hochzeitsbräuche; der *Pfaffe* (popa), der *Jäger*, der *Bärenführer* mit dem *Bär*, der *Türke*, der *Jude*, der *Bojar* mit der *gnädigen Frau*, der *Arzt*, und endlich die Personen des Bethlehemspiels, der Drei Könige oder des Volkstheaters mit Heiduckenthematik.

In der Gesamtheit der sich synkretisch äussernden Folklore erscheinen die Masken nur äusserst selten alleinstehend. Meistens treten die zoomorphen neben den anthropomorphen auf. Im Neujahrsbrauchtum wird die *Turca* (Schnappbock) meistens vom *Bloj* begleitet, die *Brezaia* von einem *Greis* und sodann von einem *Jäger*, der die symbolische Darstellung des Schnappbocks tötet, von einem *Pfaffen*, der sie beerdigt. Der grüne Mann erscheint in Siebenbürgen in der Begleitung der *Matabule*, die moldauischen *Capre* (Ziegen) aber werden vom gesamten Aufzug der Neujahrsmaskierten begleitet.

Die Vielfalt der Masken in der rumänischen Folklore kann Ausgangspunkt fruchtbarer Vorbemerkungen bilden. Offensichtlich erscheint die Tatsache, dass die Winterbräuche zahlreiche Bräuche mit Maskenverwendung beinhalten. In der Zeitspanne 25. Dezember–7. Januar finden zahlreiche Riten statt, die aus unterschiedlichen geschichtlichen Perioden herrühren, ursprünglich verschiedenartige Bedeutungen hatten und heute zusammengeschmolzen ein und derselben Funktion unterstellt sind. Dieses sprudelartige Erscheinen und Ablaufen von Volksschauspielen in einer kurzen Zeitspanne wird von der eigentümlichen Bedeutung bedingt, die dem Übergang von einem Jahr zum andern, von einem Daseinszyklus zum andern, innerhalb der traditionellen Weltanschauung zukommt. Das zeitliche Zusammenballen einer bedeutenden Maskenanzahl innerhalb des Neujahrsszyklus führte nicht nur zum Funktionswechsel von einem Brauch zum andern, sondern auch zu einer gleichwertigen Weitergabe von ursprünglich einem Brauche oder wenigen Bräuchen eigenen Elementen an alle andern. In den Neujahrsbräuchen wird somit die den einzelnen Bräuchen eigene Funktion aufgehoben, geltend bleibt eine übergeordnete, einheitliche Funktion.

Die zoomorphen Masken werden im allgemeinen als Phänomene ursprünglich rituellen Charakters betrachtet¹. Die heutigen Schauspiele

¹ Mircea Eliade, *Le origini mitico-rituali*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. 8 (Venezia-Roma 1958) 878, Sp. 2.

mit diesen Masken und die Masken selber stellen gewiss entwickelte Formen von uralten Darstellungen dar. Das Bewusstsein vom Vorhandensein der magischen Funktion eines Ritus und das Bewusstsein des Symbolwertes der Maske führte zu einer möglichst unangetasteten Beibehaltung der symbolischen Darstellung seitens der ausführenden Gemeinschaft. Das Anwenden einer andersartigen Maske konnte den Zusammenhang zwischen Symbol und Darstellung sprengen und zu Störungen in der Auffassung des entsprechenden Sinnes der Darstellung führen. Die Substituierung einer Funktion durch eine andere im Laufe uralter Praktiken, die Abänderung oder der Verlust der ursprünglichen magischen Funktion bedingte den Stabilitätsverlust der ursprünglichen Darstellung und führte zu einer kaleidoskopartigen Vervielfältigung der festgefügtten Formen. Deshalb ist die Einführung des Unterschiedes Symbol-Verkleidung lehrreich. Während zoomorphe Darstellungen der Schnappbockkategorie (Ziege, Hirsch), des Pferdes, Kamels und der Kuh Symbole, entwickelte Darstellungen archaischer Riten sind, stellen Bär, Fuchs, Wolf, Storch, die bei den Totenwache-spielen auftretende Ziege u. a. m. Verkleidungen dar. Bei einigen dieser Tiermasken ist der Übergang vom Symbol zur Verkleidung durch die Tendenz gekennzeichnet, die ursprünglichen Masken mit einer in der umgebenden Realität anzutreffenden entsprechenden Tierfigur in Zusammenhang zu bringen. So wird das mythische Tier *Turca*, *Brezaia*, im moldauischen Schauspiel zur Ziege (*Capră*); die Verkleidung wie auch die Maske suchen das Bild dieses Tieres womöglichst naturgetreu nachzuahmen. In einem andern Fall führte der Verlust des Symbolwertes der Pferdemaske – die wahrscheinlich mit dem thrakischen Pferdekult in Zusammenhang zu bringen ist – zu einer Vervielfältigung der ursprünglichen Darstellung: es entstanden Schauspiele genau derselben Prägung wie das ursprüngliche, bloss mit andern Tiermasken: mit dem *Kamel*, der *Kuh*.

Der hier festgestellte Unterschied hat auch in bezug auf die anthropomorphen Masken volle Gültigkeit.

Aufgrund dieses Unterschiedes kann man von der gleichen Funktion bedingte Gemeinzüge zwischen dem *Turca*-Schauspiel und dem in Nordsiebenbürgen zu Pfingsten vorgeführten geschmückten Ochsen (*Bou înstruțat*) feststellen.

Die volkstümliche *Turca*-Aufführung (Westsevenbürgen, Altland, Kokel- und Maroschzone) wie auch die regional enger begrenzten Schauspiele *Cerbul* (Hirsch, Hunedoara), *Brezaia* (Muntenien), *Capra* (Ziege, Moldau) setzen zwei Masken-Personen voraus: die *Turca* und den *Moș* (*Moșul de turcă*, *Moșul brezaii*, *Blojul*). In den heute üblichen

Formen besteht die Turca-Maske aus einem ein Tier nachahmenden Kopf. Aus zusammengestellten Holzteilen angefertigt, kann der Unterkiefer mit Leichtigkeit mittels einer Schnur von dem Maskenträger bewegt werden. Der Maskenträger selber versteckt sich unter einer Decke, einem Teppich, einem Sack oder unter bunten Bändern. Indem er die Stange, an der der Holz-Tierkopf befestigt ist, umfängt, zieht er an der schon erwähnten Schnur, wodurch der Unterkiefer an den Oberkiefer schlägt. Der Tanz des Schnappbockes ist nachahmender Art und besteht in der Regel bloss aus knappen Sprüngen und Bewegungen, während das Klappern der Kiefer im Rhythmus der Melodie ertönt². Der Schnappbock stellt eine dramatische Vorführung dar³. Das Spiel war früher sehr verbreitet und äusserte sich unter zahlreichen Varianten, die von Gegend zu Gegend, von Generation zu Generation, unterschieden waren und sowohl als Volksschauspiel wie auch als einfache kuriose Erscheinung in der Gefolgschaft der dem Pflugbrauch (*Pluguşor*) ausführenden Personen erscheinen konnten. Gleichzeitig wurde in bezug auf die Maske entweder eine Vereinfachung ihrer Züge, oder aber auch eine übermässige Überlastung derselben mit Zierelementen (Spiegel, Schellen, Buntpapier usw.) festgestellt.

Die Entwicklung dieses Brauchs zu einem komischen Schauspiel ist wahrscheinlich dem Greis (*Moş*) zuzuschreiben. Diese in ihren Grundzügen groteske Gestalt bedingt durch die Art der von ihr mit den Zuschauern geführten Dialoge wie auch durch die der *Turca* gegebenen Anweisungen – meistens den Befehl, die dem Schauspiel bei-

² Die älteste Beschreibung der Turca-Maske stammt vom Beginn des 18. Jh. und befindet sich bei Demetrius Cantemir, *Descriptio Moldaviae* (1825): «Am Weihnachtstag wird jemandem ein Hirschschädel mit grossem Geweih aufgesetzt; daran fügt man eine Maske aus bunten Leinenstreifen, die so lange sind, dass sie sogar die Füsse des Tragenden bedecken. Auf diesen setzt sich ein anderer, als buckliger Greis verkleidet; also durchziehen sie, tanzend und singend, die Gassen und Häuser, gefolgt von einer ansehnlichen Menschenmenge. (Zit. nach der 1956 herausgegebenen rumänischen Ausgabe, S. 281).

³ Die Variante bei Gh. Vrabie, *Teatrul popular românesc* [Das rumänische Volkstheater], in: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* (1957), Nr. 3-4, 485-562, zeigt mehrere unterschiedliche Momente des Turca-Schauspiels: a) Das Mahl der Turca. Dies findet am dritten Weihnachtstag statt. Die Turca sitzt auf dem Ehrenplatz, links und rechts je ein Mädchen. Nachdem der letzte Tanz der Turca stattgefunden hat, entledigt sich der Träger der Maske, die in eine Ecke gestellt wird. b) Der Tod der Turca. Am Neujahrstag versammeln sich die Jünglinge beim Gastgeber; die Maske tanzt sodann an einer Wegkreuzung, nachdem sie vom Turca-Greis dazu aufgefordert worden ist. Zum Unterschied von den bisherigen Tänzen singen die 10-12 Jünglinge diesmal nicht zu der Geige oder zu der Duba (= Trommelart). Die Turca ist traurig, sie ahnt ihren Tod voraus; ihr Tanz spiegelt das wider. Der Turca-Greis erschießt die Turca, die sodann zum Gastgeber geschafft wird. c) Endlich findet dann noch der Leichenschmaus der Turca statt. Dabei bleibt ihr früherer Sitz leer.

wohnenden Frauen herumzuhetzen und zu fangen – und durch den Phallus, den er mit sich führt, die heute sichtbare Umwandlung des früher ernsten Schauspiels in eine Komödie.

Als althergebrachter Fruchtbarkeitsritus kann das Turca-Spiel mit dem «geschmückten Ochsen» verglichen werden. Während im allgemeinen die Maske für einen Maskenträger bestimmt ist und in diesem Sinne angefertigt wird, hat der im Norden Siebenbürgens (Maramureş) verbreitete Brauch das Schmücken eines eigentlichen Tieres zum Gegenstand, das somit zu einer Gestalt im Rahmen des sich abwickelnden Schauspiels wird. Dieser bis heute lebendige agrarpastorale Ritus⁴ zielt auf das Hervorrufen einer allgemeinen Fruchtbarkeit für die Rinder, die Felder, die Obstgärten, Bienen usw. ab. Das Nachahmen des Sexualvorganges seitens der Personen, die zu Pfingsten den geschmückten Ochsen und die Teufel begleiten, ermöglicht uns die Feststellung, dass die magische Funktion wie auch das Bewusstsein ihrer Existenz in den Reihen der den Ritus Ausführenden lebendig ist.

Ebenfalls mit magischer Funktion erscheint die zoomorphe Darstellung des Pferdes in den Totenwache-Spielen. Zwei Jünglinge, die sich Rücken an Rücken in gebückter Stellung befinden, werden mit einem Tuch überdeckt, während ein dritter – der meistens maskiert ist, und zwar am häufigsten als *Greisin* – sich rittlings daraufsetzt. Einer der beiden unter der Decke befindlichen Jünglinge steckt auf einem Stecken einen Topf – den «Pferdekopf» – heraus. Der maskierte *Greis* führt das Pferd herum und führt mit den Zuschauern einen Dialog. Gegenstand des Gesprächs: der Verkauf des Pferdes; während des Feilschens sinkt der Preis immer mehr. Der mit dem gebotenen Preis unzufriedene Greis zieht es vor, das Pferd zu töten, weshalb er mit einem Knüppel auf den Topf einschlägt. Die magische Bedeutung dieses Schauspiels tritt klar zutage, wenn man dieses symbolische Tieropfer mit dem uralten Pferdekult in Zusammenhang bringt.

Die Darstellung des Pferdes erreicht einen ausgedehnten Entwicklungsgrad innerhalb des Totenritus in dem in der Donauebene anzutreffenden Schauspiel *Gogiu*⁵, in dem die Momente: Hochzeit, Tod und Auferstehung allegorisch dargestellt werden. Im *Gogiu*-Schauspiel fällt jedoch der Hauptakzent nicht mehr auf das Pferd – das bloss durch eine Bank dargestellt ist, auf der ein Maskierter sitzt und daneben

⁴ G. Retegan, Dracii de pe Valea Țibleşului [Die Teufel im Țibleş-Tal], in: Revista de folclor 2 (1957), Nr. 4, 46.

⁵ R. Vulcănescu, «Gogiu», un spectacol funerar [«Gogiu», ein Totenschauspiel], in: Revista de etnografie și folclor 10 (1965), Nr. 6, 613–625.

ein anderer, der das «Pferd» zu geleiten hat –, und eventuell auf dessen rituellen, psychopompen Charakter, sondern auf die ihn begleitenden Gestalten. Das Verlieren der kultischen Bedeutung führte zu einem stufenweise erfolgten Ersetzen des Tieres, oder aber, als ähnlicher Vorgang, zu einem Hinüberwechseln des Schauspiels von der Totenwache zu den Neujahrsumzügen.

Mit diesen Masken verglichen erscheinen die zahlreichen anderen als neuere Entwicklungen aus alten Tiermasken mit ausschliesslich spektakulärer Funktion.

Wie erwähnt, erscheinen die Tiermasken von anthropomorphen Masken begleitet. Innerhalb der verschiedenen Bräuche weisen diese beiden Arten eine voneinander unabhängige Entwicklung auf. Die Zusammenfügung: zoomorphe und anthropomorphe Maske (*turca-Greis*, *Pferd-Greis*, *Bär-Bärenführer*) stellt den Kern der Schauspiele dar, in dessen Mittelpunkt die Tiermaske steht.

Auch die anthropomorphen Masken und Verkleidungen müssen mit alten magischen Riten in Verbindung gebracht werden. Ihre stete Gegenwart mit unterschiedlichen Funktionen von einem Brauchtumszyklus zum andern erlaubt die Annahme einer aussergewöhnlichen Rolle, welche die also maskierten Gestalten im ablaufenden Brauchtumsvorgang inne hatten und noch haben.

Von Brauch zu Brauch werden die Zuschauer durch die Anzahl und Vielfalt der Masken angesprochen. Wenn bei der Hochzeit funktionell nicht mehr als zwei Masken erforderlich erscheinen, so sind Gelegenheiten wie Totenwache oder Neujahrsumzug in Vrancea oder die *Cuci* dazu angetan, eine Vielzahl von Masken auftreten zu lassen (10–20, oft auch noch mehr). Die zahlreichen dabei anzutreffenden Gestalten: der Greis, die Greisin, der Bärenführer, die Bärenführerin (der Zigeuner, die Zigeunerin), der Händler (der Jude), der Apotheker (der Deutsche), der Pfaffe, der Teufel im Totenwache-Schauspiel, der Bär, die Braut, der Sergeant, der Jäger, der Arzt in den Neujahrsumzügen, der Greis, die Greisin, der Türke, der Russe, der Joghurt Händler, der Braghändler (*Braga* = erfrischendes Getränk aus gegorener Kleie), der Hanswurst im Puppenschauspiel, der *Turca-Greis*, der Greis und die Greisin im *Malanca*-Aufzug in der Bukowina, der Hirte und die Hirtin (der Bauer und die Bäuerin), der Gendarm, die Heiducken, der Bürgermeister, die Soldaten, der Greis und die Greisin u. d. m. im *Cuci*-Schauspiel, der Stumme (*Blojul*) im Kaluschärentanz zu Pfingsten, können auf eine ursprüngliche Verbindung zurückgeführt werden, aus der sich dann sämtliche andere Gestalten loslösten.

Das *Paar Greis-Greisin*. In manchen Abhandlungen wird der Greis als ursprüngliche Maske gewertet⁶. Soziale Gemeinschaften, deren einstige ökonomische Organisationsform das gemeinschaftliche Eigentum des Feldes war⁷, bewahrten bis auf den heutigen Tag archaische Formen der Schauspiele mit Masken; in diesen Spielen kam dem Greis die Hauptrolle zu. In diesen Aufführungen stellen die Greise den Rat der Alten dar; die Maske der Greisin ist späteren Ursprungs und entwickelte sich aus der einsam dastehenden Gestalt des Onkels. Die Greise, die zur Totenwache erscheinen, versinnbildlichen eine Rückkehr dieser Anführer der dörflichen Gemeinschaft zu den Lebenden; sie haben die Pflicht, den Toten zu behüten.

Diese Erklärung erscheint uns insofern wertvoll, als sie erneut der Theorie widerspricht, wonach der Greis den Begründer des Dorfes darstellt⁸. Im allgemeinen jedoch ist sie zu eng und unvollständig.

Der alten Frau wie auch dem alten Mann kommen traditionsgemäß genau bestimmte Rollen in den Brauchtumsvorgängen zu. So müssen im Bestattungsbrauch die alten Frauen die rituellen Gesänge, wie *Zorile* (Gesang der Morgenröte), *Bradul* (Gesang der Tanne), *Pămînte* (Erde) und die Totenklagen ausführen; sie müssen den Toten aufbahnen usw.

Der Greis ist bei der Totenwache eine unbedeutende Gestalt, wenn man als ursprünglich eine einzelne Maske annimmt. Die Verbindung der Masken Greis-Greisin rückt ihre Funktion in den Vordergrund. Der dramatische Kern des Dialogs äussert sich gewöhnlich zwischen den Maskenpaaren; diese suchen sich, streiten, ahmen den Geschlechtsvorgang nach, tanzen, bespritzen sich mit Wasser – zum Entzücken der Zuschauenden – um dann zu verschwinden.

Die Darstellungen alter Leute, die zur Totenwache erscheinen, sind symbolhaft als Ahnen des Toten aufzufassen; ihre Gegenwart verfolgt erstens einen apothropäischen Zweck bezüglich der Familie, und zweitens versinnbildlicht sie das Eintreten des Toten in einen neuen Zyklus⁹. Das Befolgen sämtlicher ritueller Erfordernisse ist eine der

⁶ *Istoria Teatrului în România* [Geschichte des Theaters in Rumänien], Bd. 1 (1965) 63f. Siehe auch Olga Flegont, *The moş in the Roumanian popular theatrical art*, in: *Revue Roumaine d'histoire de l'art* 3 (1966) 125.

⁷ H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmase românești* [Beiträge zum Studium der rumänischen Miteigentum-Dörfer], (București 1958), Bd. 1.

⁸ H. H. Stahl, *Ipoteza sociologică greșită a «eroului eponim» fondatar de sate* [Die fehlerhafte Hypothese vom «eponymen Helden» der Dörfer begründet], in: *Sociologie Românească* 5 (1943), Nr. 1–6.

⁹ Ähnliches bei Pierre Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpatique*, *Travaux publiés par l'Institut d'études slaves* 11 (Paris 1929) 112–128. Er zeigt, dass die Totenbräuche zwei Aspekte aufweisen, und zwar die Verhältnisse Toter-übernatürliche Welt und Lebender-Toter.

wichtigsten Bedingungen des glatten Überganges in den neuen Zyklus. Indem allgemein angenommen wurde, dass der Tote die im Leben Verbliebenen befehdet – und am allermeisten die seiner allernächsten Umgebung –, kommt der Verbindung Greis-Greisin – und heute sämtlichen Maskengestalten, die die Kammer, in der der Tote liegt, durchwandern – die Rolle zu, den bösen Einfluss des Toten durch sympathetische Magie einzuschränken. Eine ganze Reihe von Glaubensvorstellungen über die vampyrartigen Gestalten (*Strigoi*) wie auch zahlreiche Bräuche (so das Verbrennen der bei der Sarganfertigung zurückgebliebenen Holzreste, damit die Gemeinschaft in keiner Weise mehr mit Gegenständen des Toten in Berührung komme, oder aber das Mitgeben in den Sarg von Seife, Schere, Nadel u. a., die mit dem Toten in Berührung gekommen waren) sprechen von diesem Einfluss. Die ausgelassene Fröhlichkeit ist desgleichen eine offensichtliche Äusserung der Furcht. Sie wäre unbegründet, käme sie seitens Fremder, also von mit dem Toten nicht Verwandter, auf die sich dessen furchtbarer Einfluss nicht auswirkt. Dies erlaubt uns die Schlussfolgerung, dass vielleicht früher einmal die Maskengestalten als Vertreter der Familie des Toten von Verwandten desselben dargestellt wurden.

Die Nachahmung des geschlechtlichen Vorganges seitens der Paare von Maskengestalten versinnbildlichte das Weiterbestehen der Familie, der der Tote angehörte. Dem bei den Gesellschaftsspielen während der Totenwache häufig anzutreffenden Bespritzen mit Wasser kommt ein gleicher Sinn zu. Die symbolische Geste der Fortpflanzung hätte im Falle einer einzelstehenden Maske keinen Sinn.

In gleicher Weise wie das ursprüngliche Maskenpaar haben sich auch die darauffolgenden neueren Gestalten paarweise zusammengetan; ihre Entwicklung innerhalb des Schauspieles wird nur vom Paar der jeweiligen Maske mitbeeinflusst und ist unabhängig von dem anderer Personen. So treten die Gestalten als Paare im Puppentheater (Pfaffe-Küster, Joghurthändler-Bragahändler, Türke-Russe), in den Totenwache-Spielen und zu Neujahr (Die Alte-ihre Tochter, der Alte-sein Sohn, der Bärenführer-die Bärenführerin, das Neue Jahr-das Alte Jahr) auf. Die Greis- und Greisinmasken erscheinen am häufigsten, man trifft sie in den unterschiedlichsten Bräuchen und mit verschiedensten Funktionen an.

Das bisher Gesagte gestattet uns, den Vorrang des Paares Greis-Greisin in der Reihe der Maskengestalten herauszustreichen. In den Familienbräuchen stellen sie die Ahnen des Toten dar¹⁰.

¹⁰ In diesem Sinne könnte man Informationen aus unterschiedlichsten geographischen Zonen anführen. Geoffrey Parrinder, *La religion en Afrique occidentale* (Paris 1950) 152

Dasselbe Paar treffen wir im *Malanca*-Spiel (ein dem *Capra*-Schauspiel ähnlicher Aufzug) in der Bukowina wie auch im Hochzeitsbrauch im Vrancea-Gebiet an. Sie bewahren bis heute mit unterschiedlicher Intensität und unter verschiedenen Formen die althergebrachte Funktion: den Fruchtbarkeitsritus, der den Vorgang überhaupt auslöste.

Wenn in den meisten Schauspielen die Maske dazu gedacht ist, komische Effekte hervorzurufen, so bedingt die dem Hochzeitsritus eigene Funktion geradewegs das Maskieren. Die mit Leintüchern umwundenen Gestalten fordern den Bräutigam zum Tanze auf und mimen den Sexualvorgang, um dadurch auf magischem Wege die Fruchtbarkeit der neuen Familie und das Geschlecht der Kinder zu beeinflussen. Der Tanz des Greises ist dazu bestimmt, die Geburt von Söhnen, der der Greisin die von Mädchen heraufzubeschwören. Wir bemerken jedoch, dass im Hochzeitsbrauchtum der Greis und die Greisin zwar zusammen, aber dennoch nicht als Paar erscheinen; sie bilden sukzessive ein Paar mit dem Bräutigam.

Aus der Reihe alter Riten, deren traditionelle Funktion das Maskieren erforderte, nennen wir die *Paparuden* und die *Drăgaica*. Im Sommer, während einer Dürreperiode, finden sich junge, reine Mädchen zusammen, die ihren nackten Körper mit grünem Reisig umgeben und also das Dorf singend und springend durchwandern. Die dabei gesungene Beschwörung verfolgt den Zweck, den Regen heranzuziehen. Die Zuschauer haben die Pflicht, die Tanzenden während des Singens mit Wasser zu begiessen, um auf diesem Wege gleichfalls den Regen und die Fruchtbarkeit der Felder hervorzurufen. Demselben alten agrarischen Ritus gehört auch der *Drăgaica*-Brauch an. Er findet am 24. Juni (Sînzieni) statt, wo eine Mädchengruppe, mit Handtüchern und mit Kränzen aufgeputzt, jede einen Säbel tragend, einen rituellen Tanz aufführen. Wie im Falle der Kaluschären, so setzt sich die *Drăgaica*-Gruppe nach gewissen äusserst strengen Normen zusammen und setzt einen Schwur der Beteiligten voraus. Ausschliesslich die genaue Befolgung sämtlicher Bedingungen seitens der Teilnehmenden konnte den Erfolg des Brauches sichern, bzw. konnte zur Heilung führen. Diese Heilungsfunktion, die im Kaluschärentanz noch festgestellt werden kann, hat sich im *Drăgaica*-Spiel verloren. Vielleicht hat das Nebeneinanderbestehen verschiedener Funktionen zum Verlust der einen geführt. Sowohl die *Paparuden* wie auch die *Drăgaica* sind im Schwinden begriffen.

weist darauf hin, dass die Ahnenzeremonien darauf abzielen, die Bande zwischen Lebenden und Toten zu erneuern und¹ die Hilfe der Ahnen für das Gedeihen der Saaten zu sichern.

Schauspiele von aussergewöhnlicher spektakulärer Aufmachung, wahre Ereignisse im Dorfleben, sind die *Cuci*¹¹ wie auch die *Neujahrsumzüge*.

Dem *Cuci*-Brauch liegt ein kurzes Stück zugrunde, dessen mündlich überlieferter Wortlaut verlorengegangen ist. Darin wurde die Heirat zwischen einem Hirten (Bauer) und einer Hirtin (Bäuerin) symbolisch dargestellt, was selbstverständlich das Maskieren einer begrenzten Anzahl von Personen bedingte. Der Verlust des Textes führte zu einer Erweiterung der Maskenzahl. Die magische Funktion, bzw. uralte Fruchtbarkeitsriten, bewahrte sich im Süden der Donau im Brauch der *Kukker*¹², verlor sich aber in den rumänischen Varianten. Früher in zahlreichen Gegenden lebendig, besteht der Brauch gegenwärtig bloss in den Berührungszonen der rumänischen Kultur mit den südslawischen Kulturen (Donaubene, Banat). Der *Cuci*-Umzug beinhaltete einige Elemente alter agrar-pastoraler Riten, wie z. B. das symbolisch dargestellte Weiden oder Ackern. Der *Cuci*-Brauch weist – zum Unterschied zu anderen Maskierungsgelegenheiten – einige spezifische Eigenheiten in bezug auf die Verkleidung auf. Die Maske aus Pelz oder Holz, die den bergigen Gegenden eigen ist, wird hier durch eine Gesichtsmaske aus unverziertem Leinen oder Stoff ersetzt oder aber – und hauptsächlich – durch die sogenannten *Chipuri*. (Letztere sind reich mit Kunstblumen verzierte Masken, während der Kopf des Tragenden durch eine riesige Krone aus Buntpapier ausgezeichnet ist).

In ähnlicher Weise wie bei dem *Cuci*-Brauch vollzieht sich das Schauspiel bei den Neujahrsumzügen zu Neujahr in Nereju-Vrancea. Das ganze Dorf nimmt daran teil, entweder unmittelbar, also als Mitglieder der umherziehenden Vereinigungen, oder aber als diese empfangenden Hauswirte. Unüberschbar grosse Vereinigungen von Bauern, die ihre Volkstracht durch das Anbringen von Bändern mit der rumänischen Trikolore bereicherten, ziehen, mitsamt den Maskierten, fast ununterbrochen 20 Stunden durch die Dorfstrassen (vom Abend des 31. Dezembers bis am nächsten Tag zu Mittag). Bevor die Vereinigung auseinandergeht, bietet sie den Zuschauern eine letzte einzigartige Vorstellung. Dabei tanzen die Maskierten, der Greis lässt sich in Dialoge ein, die von nicht druckreifen Ausdrücken strotzen, die Bärenführerin sagt den Leuten die Zukunft voraus, eine symbolische Balgerei zwischen dem Neuen und dem Alten Jahr findet statt, wobei selbstverständlich letzteres getötet wird; der Bär zeigt einen

¹¹ Das Schauspiel wird erstmalig von Dosoŧei erwähnt. S. *Viața și petrecerea svinților* [Leben und Wandel der Heiligen], Bd. II (Iași 1682–1686) Ex. B, 273.

¹² S. *Istoria Teatrului* (wie Anm. 6) 79.

Tanz und die *Capre* (Ziegen) gleichfalls, und zuletzt besteigen die Maskierten das Hausdach, wo sie den Sexualvorgang nachahmen, trinken und mit den Zuschauern plaudern.

Der uneinheitlich anmutende Aufzug häuft eigentlich Masken zahlreicher Bräuche aus der gesamten ethnographischen Zone, mit dem Zwecke, sie als Schauspiel der Gemeinschaft darzubieten. Was als einzelnes Schauspielelement eine rituelle Funktion hat, wird in der Gesamtheit ein grotesker Aufzug.

Herstellung der Masken

Von der äusserst grossen Vielfalt der Materialien, die sonst zur Maskenanfertigung verwendet werden, sind für den rumänischen Raum nur wenige belegt. In den dem östlichen Karpathenbogen anliegenden ethnographischen Zonen gelangen ausschliesslich natürliche Materialien (*natural materials*)¹³ bei der Maskenanfertigung zur Anwendung, wie z.B. Fell, Holz, Kürbis, Baumrinde (Lindenbaum, Birke, Kirschbaum).

Das Verhältnis zwischen den Strukturen der Masken und den Berufen ihrer Anfertiger war schon vor langem Gegenstand zahlreicher Spekulationen, von denen gar manche nicht genügend durchdacht waren. Indem man die Vorherrschaft eines Materials im Vergleich zu anderen feststellte, versuchte man, die ältesten Beschäftigungen der Bewohner einer bestimmten geographischen Zone festzulegen. Aber die Bezugnahme auf ein einziges Element, das dazu noch keine Bestimmungskraft besitzt, kann bloss auf Abwege führen und verdient keine besondere Beachtung. Im Gegensatz dazu müsste bloss erwähnt werden, dass die Herstellung von Masken aus anderem Material als dem natürlichen keineswegs zur Schlussfolgerung berechtigt, dass die daran gebundenen Berufe in der visierten Zone fehlten. Als Beispiel möchten wir nur die seit der Neusteinzeit auf dem gesamten Gebiete des heutigen Rumäniens belegten Töpfereizentren erwähnen, ohne dass bis jetzt auch nur eine einzige Keramikmaske bekannt geworden wäre. Die Tradition hat diesbezüglich an einer kleinen Anzahl von Anfertigungsstoffen festgehalten, wobei diese gewöhnlich aus der nächsten Umgebung des Maskenmachers stammten.

¹³ Funk and Wagnall, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Bd. 2 (New York 1949) 685, Sp. 2 gruppiert die Herstellungsmaterialien also: natural materials (Leder, Holz, Kürbis, Stroh usw.); plastic materials (Alabaster, Lignit, Mosaik usw.); Keramik, Metalle (Gold, Bronze, Eisen); dekadente Ersatzmaterialien, Akzessorien.

Aus der Reihe der natürlichen Materialien scheinen die aus Tierfell die grösste Verbreitung zu besitzen; man trifft sie in sämtlichen geographischen Zonen an. Die Masken aus Holz sind am häufigsten in Gebirgsgegenden (Vrancea, Argeştiefe) anzutreffen, während die aus Kürbissen in der muntenischen Ebene beheimatet sind (Rîmnicul Sărat, die Ebene bei Brăila).

Offensichtlich wird die Maske aus Pelz allen andern vorgezogen. Sie ist weich und kann lange Zeit über getragen werden. Aus der Kategorie der Ledermasken ist die umgestülpte, über das Gesicht gezogene und mit Öffnungen für Mund und Augen versehene Pelzmütze als einfachste zu nennen. Für die verzierte Maske begnügt man sich damit, die Augenhöhle auszumalen, den Mund mit Zähnen aus Bohnen zu versehen und die Lippen zu färben. In einem Verfahren wahrscheinlich neueren Datums wird das Fell rasiert, mit Ausnahme der Stellen, wo Bart und Schnurrbart sind; danach wird dem «Gesicht» eine möglichst naturgetreue Farbe verliehen (gelb-rötlich), wobei die Augenhöhlen und die Mundkonturen stark in den Vordergrund treten. Die bei der traditionsmässigen Maskenanfertigung verwendeten Farben waren: schwarz, weiss, rot und blau. Dieses elementare chromatische Gut wurde später erweitert, und zwar parallel mit der Erweiterung der zur Maskenanfertigung hinzugezogenen Materialien, die eine grosse Vielfalt an ursprünglichen Farben hatten. Wenn die aus heterogenem Material hergestellten Masken eine nur in grossen Zügen der Überlieferung folgende Chromatik aufweisen (viel rot oder blau), so entfernen die neuerdings angefertigten Pelzmasken sich bloss gering von der traditionsmässigen Chromatik, indem sie das Gelb und – äusserst selten – gemischte Farben einführen.

Die Dimensionen der Masken sind im allgemeinen auf den Kopf des Trägers abgestimmt. Das funktionelle Kriterium ist massgebend. Nur selten sind riesenhafte Masken belegt, und dies bloss aus den letzten Jahren; sie dienten der Steigerung der komischen Effekte aufgrund nichttraditioneller Mittel.

Die bisherigen Forschungen haben die Kleidung des Maskenträgers meistens als auxiliär abgetan¹⁴. Solange die anthropomorphen Masken nur aus dem Paar Greis-Greisin bestanden, war die Kleidung dieser Gestalten strengen und noch heute gültigen Normen unterstellt. Die Greismasken wurden durch eine auf die linke Seite gekehrte Pelzjacke oder aber durch verfederte Kleider und durch einen Knüppel vervollständigt. Die Greisin trug ausser der spezifischen Maske an

¹⁴ In *Istoria teatrului* (wie Anm. 6) wird das Verhältnis eingehender untersucht. Man versucht eine funktionelle Bindung zwischen Maske und Kleidung herauszuschälen.

dieselbe angefügte Zöpfe, ein Kopftuch, ein zerfetztes Kleid, falsche Brüste usw. Der Verzweigungsvorgang der Maskengestalten, das Erscheinen zahlreicher anthropomorpher Verkleidungen (Händler, Zigeuner, Apotheker, Türke usw.) bedingte die Anwendung von Kleidungselementen, durch die die Gestalten leicht identifiziert werden können. Der dabei zur Anwendung gelangende Hauptgedanke besteht aus der karikaturhaften Ausbeute der die jeweilige Gestalt charakterisierenden Eigenzüge.

Im allgemeinen beschränkt sich die Rolle der maskierten Gestalt nicht bloss auf das Maskentragen. Durch das Anlegen der Maske unterschiebt sich der Tragende eben einer bestimmten Person und übernimmt gleichzeitig Alter, Kraft und andere Eigenheiten derselben¹⁵. Die Substitution erfolgt nicht nur durch das Anlegen der Maske, sondern auch durch die Kleidung, Nebenrequisiten, Gesten, Sprache. Die Dialoge der Maskenpaare, zwischen den Masken und zwischen Masken und Zuschauenden vollziehen sich aufgrund eines improvisierten Wortlautes. Das Talent äussert sich hier durch Schlagfertigkeit im Antworten, durch spontane Improvisation und durch das Übereinstimmen der Sprechweise mit den Charaktereigenschaften der dargestellten Gestalt aber auch durch das Fehlen dieser Übereinstimmung.

Das Grotteske der verkleideten Gestalten erklärt sich durch das Zusammenwirken mehrerer erwähnenswerter Gegebenheiten. Vor allem müssen wir des ins Auge fallenden Unterschiedes zwischen der chromatischen Bewegtheit und den festen Maskenlinien gedenken¹⁶. Gleichzeitig wirkt aber auch das Nichtübereinstimmen zwischen dem hohen Alter der dargestellten Gestalt und deren äusserst lebhaften Bewegungen. Die Maskenträger – meistens Jünglinge – wechseln langsame, der dargestellten Gestalt entsprechende Bewegungen mit anderen, äusserst lebhaften, ab. Während der Totenwache, im nächtlichen Tanze der Maskierten rund um das Feuer, werden grotteske Effekte durch das Nichtübereinstimmen zwischen eben dem Tanz und den Masken hervorgerufen.

¹⁵ Funk and Wagnall (wie Anm. 13) 685, Sp. 1 führt diesen Gedanken weiter: «In relation to folk and primitive dance, a mask is a disguise which transforms the wearer, hides or heightens his personality, or identifies him with the character of the mask. Costumes, gestures, and actions conform to this character, in order to produce a definite result.»

¹⁶ Olga Flegont (wie Anm. 6) 127: «A strong contrast appears between the rigid geometry of the mask and the dynamic effects of the polychromy: the severe and monotonous lines come to life under the vivid points and ornamental accessories, like a grotesque caricature.»

In gleicher Weise wirkt der Widerspruch zwischen Aussehen und Stimme. Um das Inkognito zu wahren, verändern die Maskenträger ihre Stimme, wobei sie mit hoher Fiselstimme oder aber im Gegenteil mit tiefer Stimme sprechen, was einen grotesken Eindruck hervorruft. In den neueren Masken kann man neue groteske Kontraste feststellen: zwischen Maske und Kleidung (Pfaffenmaske und Pyjama), Masken aus offensichtlich ungeeignetem Material (Gasmasken, Plastic), wodurch die Funktionswandlung in Richtung Unterhaltung und Schauspiel zutage tritt.

Die Maske ist ein persönliches Erzeugnis des Trägers. Dieser unterwirft sich während der Anfertigung gewissen traditionellen Normen, von deren Befolgung grösstenteils der Erfolg der Maske abhängt. Selbst die Auswahl des Materials unterstand bis vor kurzem derartigen Normen. Der stete Umgestaltungsvorgang, dem die Maskenbräuche heute unterworfen sind, wirkt sich sowohl auf das Herstellungsmaterial der Maske aus, das heterogen und vielfältig wird, wie auch auf die Züge und den Farbenaspekt der Maske.

Der Maskenträger ist verpflichtet, seine Identität zu verbergen. Aus diesem Grunde wechseln die Maskenträger von Jahr zu Jahr ihre Masken, erneuern sie oder tauschen sie unter sich. Es kommt äusserst selten vor, dass ein und derselbe Mann in mehreren aufeinanderfolgenden Jahren dieselbe Maske benützt und demnach dieselbe Gestalt darstellt. Diese werden als lokale Berühmtheiten anerkannt und von der Gemeinschaft dazu bestimmt, ihr Talent bei verschiedenen Gelegenheiten zu zeigen.

Wenn im allgemeinen die Anfertigung der Maske dem nachherigen Träger derselben zufällt, so gibt es doch auch Maskenmacher, die in einer geographischen Zone einen gewissen Ruhm als solche erlangt haben und deren Können manchmal von den anderen ausgewertet wird. Die hier erwähnten Maskenmacher unterstellen sich naturgemäss in noch grösserer Masse den traditionellen Anforderungen. Aus dem Vrancea-Gebiet nennen wir einige dieser lokalen Berühmtheiten: Lazăr Jîiu aus Topești-Bîrsești¹⁷, Pavel Terțiu aus Nereju, Coroi Mereuță aus Năruja.

Die bisherigen Forschungen haben den ursprünglich rituellen Charakter der Masken bewiesen¹⁸. Ihre magische Funktion, die fast bei allen Völkern bekannt ist, hat jahrtausendlang im Bewusstsein der sozialen Gemeinschaften als Bindeglied zwischen Menschlich und

¹⁷ Siehe hierzu Mihai Pop, Măștile de lemn din Topești-Bîrsești [Die Holzmasken aus Topești-Bîrsești], in: Revista de folclor 3 (1958), Nr. 1, 7-26.

¹⁸ Maschera (wie Anm. 1) 878, Sp. 2.

Übermenschlich fortgelebt. Den Verlust dieser Funktion und die bald raschere, bald langsamere Entwicklung der Maskenaufführungen zu belustigenden Schauspielen werten wir als ein Ergebnis des stets evolvierenden Bewusstseins der Gemeinschaften.

Die in Rumänien im 15. Jahrhundert anhebende Zersetzung des bäuerlichen Gemeingutsystems war gleichbedeutend mit den ersten Krisenerscheinungen der Riten. Einzelformen derselben haben sich jedoch bis in unsere Tage erhalten, was der Forschung gestattet, archaische Formen verschiedener Bräuche zu rekonstituieren; denn indem die Bedeutung gewisser uralter Darstellungstypen und -strukturen verlorenging, erneuert sie die Gesellschaft infolge des ihr eigenen Beharrungsvermögens.

Die meisten Bräuche, die früher eine weite geographische Verbreitung hatten, sind heute noch bloss in gewissen Gebieten anzutreffen; dies infolge des Verlustes ihrer ursprünglichen Bedeutung. Die Totenwache mit Masken, worüber wir für frühere Zeiten Belege für die Moldau, Siebenbürgen, Oltenien und das Banat haben, wird heute nur mehr in einigen Rückzugsgebieten praktiziert (Vrancea, Argeş, Pădureni). Andere Bräuche wie z.B. die *Drăgaica* und die *Paparude*, die früher naturgemäss auf vorwiegend landwirtschaftlichen Zonen des Landes beschränkt waren, fallen gegenwärtig der Vergessenheit anheim. Und endlich gibt es noch Bräuche, die, ohne auszusterben, eine grosse Anzahl von Beteiligten auf sich vereinen, ihren rituellen Charakter einbüssen und auch bei anderen Gelegenheiten als den früher rituell bedingten ablaufen. Dies ist der Fall beim Kaluschären-tanz; der dabei vorkommende Maskenträger (Bloj, Mut = der Stumme) fehlt bei den szenischen Aufführungen, wie überhaupt auch der Schwur der Beteiligten, die Bewahrung der Reinheit u.a.m.

Der Verlust des magischen Hintergrundes der archaischen folkloristischen Äusserungen und ihre Entwicklung auf das Schauspielhafte, steht im direkten Zusammenhang mit der Lebenskraft der Praktiken selber. Das Schwinden der ursprünglichen Funktion hat zur natürlichen Folge den Verlust oder die Abänderung der Maske, wie auch einen stufenweisen Verzicht auf den rituellen Vorgang. Und eben deshalb, wenn gewisse Riten in Zusammenhang mit dem Maskentragen sich in den bäuerlichen Gemeinschaften erhalten haben, kann man auf das – wenn auch nur latente – Bewusstsein vom Vorhandensein einer uralten magischen Funktion schliessen. Dadurch bewahrten sich über Generationen hinaus bis in die Gegenwart innerhalb des Karpathen-Donau-Raumes Elemente heidnischer Riten der getisch-dakischen Völker.



1 «brezaia», aus Muntenien. Neujahrsmaske.

Rumänien



2 «Greis» oder «der Alte», aus Vrancea, gebraucht bei der Leichenwache.



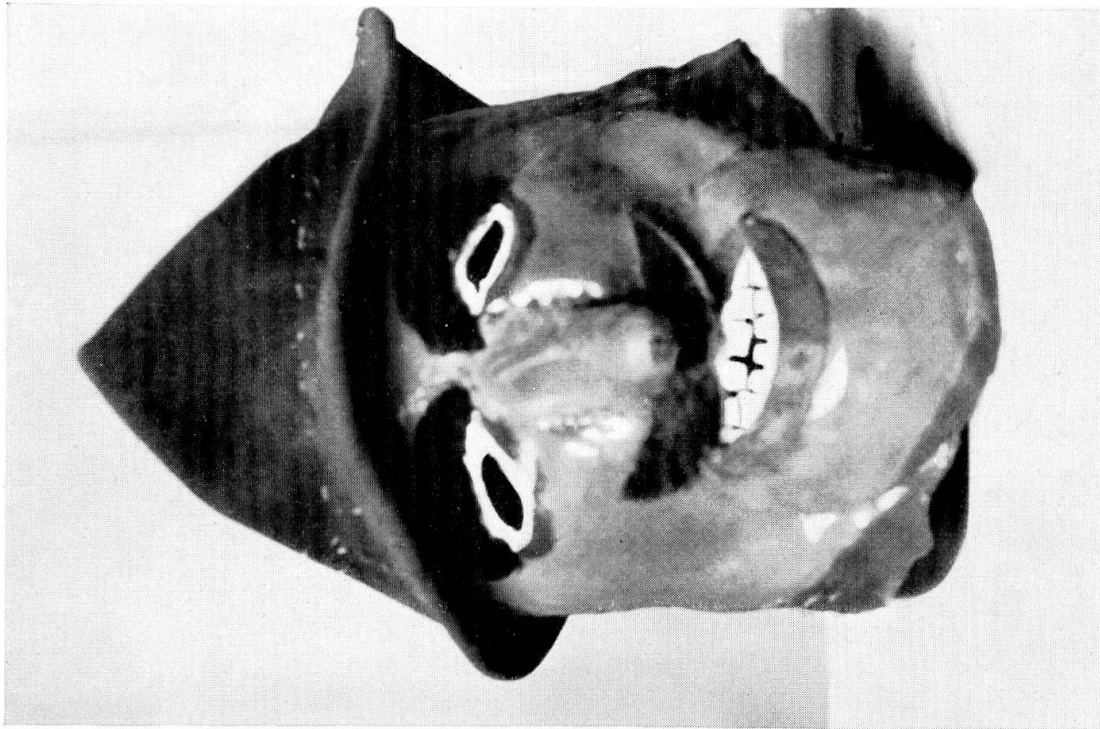
3 Bärenmaske aus dem Gebiet von Suceava, gebraucht an Neujahr.



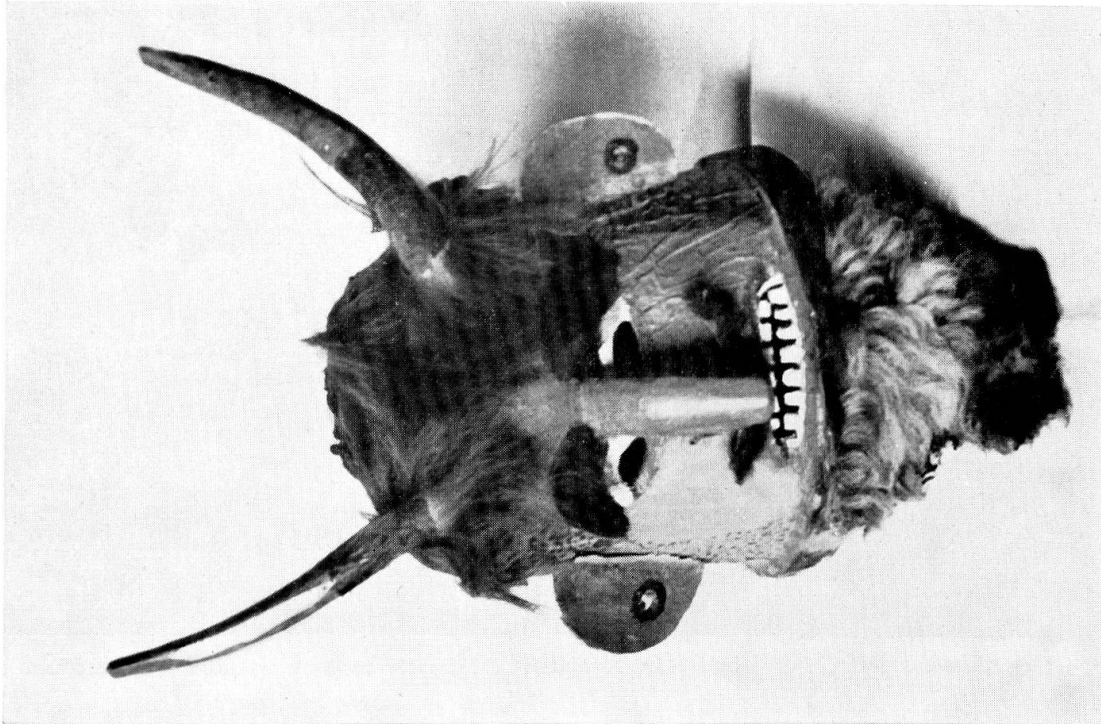
4 «turca» aus dem Gebiet von Mureş, gebraucht an Neujahr.



5 «paparude», Regenmädchen, aus Muntenien.



6 Holzmaske aus Vrancea, gebraucht bei der Leichenwache.



7 Holzmaske aus Vrancea, gebraucht bei der Leichenwache.

Rumänien



8 «Der Alte» aus dem Gebiet von Bacău. Neujahrsmaske.