

Konrad Bach

Das Lachen in der Aufführung

Eine Theorie des Zuschauerlachens
zwischen Komik und Interaktion

Neofelis Verlag

Inhalt

Vorwort	11
Einleitung	13
ERSTER TEIL: DAS LACHEN DES EINZELNEN	31
1. Grundlegendes zum menschlichen Lachen	
Das Lachen in der menschlichen Entwicklung	32
Die Phylognese des Lachens und die Frage: Können Tiere lachen?	42
Die Physiologie des Lachens	51
2. Der Lachanlass	
Eine Geschichte der <i>Incongruity Theory</i>	
Von Thales, Robben und Klappbetten	
Erste Annäherung an das Problemfeld	59
ἄγνοια, turpitude und Fischfrauen. Antike Positionen	63
Frühe Neuzeit: Theorien der Pointe	71
Vorschule des Komischen. Jean Paul und Kant	75
Die Nachkantianer	77
Von Kierkegaard bis Mélinand	79
Die <i>Technik</i> prozesshafter Komik: Bergson	82
Die <i>Technik</i> pointierter Komik: Freud	87
Moderne Ansätze – dynamische Strukturen	93
Zusammenfassung: Mehr Sinn, mehr Unsinn	98
3. Die kathartische Wirkung des Lachens	
Eine Geschichte der <i>Relief Theory</i>	
Vier Fälle von <i>Relief</i> -Lachen	111
Von Lüften, Winden und Säften. Von Aristoteles zu Descartes	115
Von Shaftesbury zu Kant	120
Spencer, Hecker und Freud	123
Das Lachen als Abfuhr von Angst. Von Hartley bis Lempp	133

Moderne Ansätze – psychologische <i>shifts</i>	136
Zusammenfassung: Möglichkeiten und Grenzen der <i>Relief Theory</i>	137
Exkurs: Der <i>Tractatus Coislinianus</i> und die kathartische Wirkung des Lachens	144
4. Der Sinn des Lachens	
Zwischenbilanz I: Die schwierige Frage nach dem <i>Wozu?</i>	164
Das Lachen als Grenze menschlichen Verhaltens: Plessner	167
5. Die Lust am Lachen	
Die Lust am Komischen und die Lust am Lachen – eine seltene Unterscheidung	176
Das Lachen als Erneuerung der Person: Schmitz	181
Das Lachen als <i>Präsenz</i> -Phänomen	183
Zwischenbilanz II: Das Lachen des Einzelnen zwischen Krise und Lust	194
ZWEITER TEIL: DAS LACHEN DER GRUPPE	199
1. Die inkludierende Wirkung des Lachens	
Das <i>Vorlachen</i>	200
Die ansteckende Wirkung des Lachens zwischen <i>Mimesis</i> , <i>Resonanz</i> und <i>Energie</i>	211
Das gleichzeitige Lachen des Publikums	223
Exkurs: Die besondere Rolle der Schauspieler im Lachvorgang	233
2. Die exkludierende Wirkung des Lachens oder die Frage nach der Lachsituation. Eine Geschichte der <i>Superiority Theory</i>	
Spontanes und ritualisiertes Auslachen	
Erste Annäherung an das Problemfeld	237
φθόνος und doppelte Lust: Platons richtungsweisende Unterscheidung	240
Hobbes, Poinset, Baudelaire. Der pessimistische Blick auf das Lachen	243
Exkurs: Auslachen im Dienst der Erziehung. Die Apologie der Dramatik	248
Die <i>Superiority Theory</i> auf dem Weg zur Evolutionstheorie:	
Bain, Sully, Ribot	252
Moderne Ansätze – degradierte Werte	255
Zusammenfassung: Das Überlegenheitslachen zwischen Anlass, Absicht, Wirkung und Situation	258

3. Das ambivalente Lachen	
Das Lachen als Konditionierung der Gruppe	269
Zwischenbilanz III: Das Lachen als Phänomen menschlicher Interaktion	278
4. Gelos in tausend Gestalten	
Vier Grundformen des Lachens? Prüttings Lachpaletten	290
Ein Lachvorgang – viele Lachformen: Hanich	299
Lachformen im Theater	306
Das Lachen im Theater als Spiellachen	314
Schluss	329
Quellenverzeichnis	335

*verum pone moras et studium lucri
nigrorumque memor, dum licet, ignium
misce stultitiam consiliis brevem:
dulce est desipere in loco.*

Horaz: Carmen IV, 12

Vorwort

Das Lachen in der Aufführung wurde im Frühjahr 2018 vom Fachbereich für Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Danken möchte ich an erster Stelle meinen stets hilfsbereiten und stets geduldigen Betreuern Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat, sowie der gesamten Prüfungskommission um Jenny Schrödl, Christoph Wulf und Torsten Jost für viele wertvolle Ratschläge und Hinweise.

Ferner gilt mein Dank dem Internationalen Graduiertenkolleg InterArt, in dessen Rahmen diese Arbeit entstand, und seinen Mitarbeitern, die mir mit konstruktiver Kritik, mit Literaturempfehlungen und der Organisation von Forschungsreisen stets zur Seite standen: Regine Strätling, Daniela Hahn, Frauke Surmann und Mark Halawa-Sarholz. Nicht zuletzt danke ich auch meinen Mitstipendiaten für viele anregende Diskussionen in den Kolloquien, während der Tagungsreisen oder am Kopierer – toi toi toi!

Von meiner ersten Stipendienrate kaufte ich mir einen Laptop, der mich fortan fast ständig begleitete. So entstand diese Arbeit nicht nur am Schreibtisch zu Hause oder im Kolleg, sondern hauptsächlich unterwegs in Berlin, Hannover, Nürnberg, London und Góra. Den Bibliotheken entlang der U6 und U9, dem Lehrerzimmer des Heinrich-Schliemann-Gymnasiums und allen Cafés in Berlin-Wedding mit Steckdosen an den Gästetischen bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie den Betreibern moderner Busunternehmen und der Deutschen Bahn, welche mir durch Verspätungen oder Zugausfälle unverhoffte Arbeitsstunden ermöglichte. Jahrelang war ich wohl der zufriedenste Kunde.

Die Dissertationszeit war geprägt von vielen kleineren und größeren Veränderungen – unter anderem zwei Geburten. Dafür, dass all diese Jahre die (bisher) schönsten meines Lebens waren, möchte ich meiner Frau Małgorzata Maria

danken. Und ich entschuldige mich, wenn ich ihr die Freude an ihren Lieblingsswitzen durch ständiges Analysieren verdorben habe. Ich hoffe, wir können uns bald wieder zusammen Komödien anschauen!

Linda Tiebel, Anna Klein, Julie Gaillard, Stephan Wiese, Daniel von der Heide und insbesondere Lukas Freise danke ich für die Unterstützung bei der Verteidigung dieser Arbeit. Für das Lektorat und die Publikation in Buchform bin ich Matthias Naumann vom Neofelis Verlag zu Dank verpflichtet.

Gern weise ich schließlich darauf hin, dass dieses Buch nur dank der freundlichen Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der FAZIT-Stiftung gedruckt werden konnte.

Am Anfang meiner Beschäftigung mit dem Lachen stand die Theatererfahrung, und so soll auch mein letzter Dank der Berliner Theaterlandschaft gelten, die mich manchmal zu Tränen rührte, häufig irritierte und immer wieder lachen ließ.

Einleitung

„Ich brauche euch nicht zu fragen, wie ihr es fandet – ich habe ja gehört, wie ihr gelacht habt“, sagte einmal unsere Begleitung nach einem gemeinsamen Besuch von Gob Squads *Saving the World* im Hebbel am Ufer. Dies warf die Frage in mir auf, ob es möglich sei, in einer Aufführung viel zu lachen und diese trotzdem nicht zu genießen. Bis heute habe ich keine solche Aufführung erlebt.

„Die Schauspieler sagen die ganze Zeit nur ‚Murmel‘, und das Publikum lacht ununterbrochen“, bewarb ein anderer Freund die Inszenierung von *Murmel Murmel* unter der Regie von Herbert Fritsch an der Volksbühne Berlin. Er erwähnte nicht die Musik – mal 60er-Jahre-Pop, mal Revuethater –, nicht die elf grell geschminkten Schauspieler, nicht die beeindruckenden akrobatischen Einlagen, die sie vollführten – Handstände und kunstvollste Sprünge in den ‚Orchestergraben‘ vor der Bühne –, und auch nicht das sehr ungewöhnliche Bühnenbild, das aus mehreren farbigen Wänden bestand, und das sich, so schien es, mit seiner Rolle als Bühnenbild nicht zufrieden geben wollte, immer wieder in das Geschehen auf der Bühne eingriff, es veränderte, bedrohte oder unterbrach und auf diese Weise fast eine Art Eigenleben als zwölfter Schauspieler führte: „Das Publikum lacht ununterbrochen“, schien ihm eine treffendere Charakterisierung des Aufführungserlebnisses und auch die bessere Werbung zu sein. Ich fragte mich, warum dies wie ein Versprechen klingt und warum ich dem Versprechen, mit fremden Personen gemeinsam zu lachen, so bereitwillig folge.

„Ich kann“, schimpfte schließlich einmal ein dritter Freund, „dieses Schaubühnen-Publikum nicht verstehen, das bei jedem noch so schlechten Gag lacht“. Wir traten gerade aus einer öffentlichen Hauptprobe zu Volker Löschs Inszenierung von *Lulu – Die Nuppenrepublik* und ärgerten uns sehr über den oberflächlichen Umgang mit dem Thema des Sexualgewerbes in Deutschland – noch mehr aber

über das geradezu pubertäre Lachen, mit dem dieser Umgang von den Zuschauern quittiert worden war. Die Bemerkung gab mir jedoch zu denken: Warum ärgerte uns eigentlich das Lachen von anderen? Und waren wir nicht auch das Schaubühnen-Publikum gewesen? So leicht also konnten ein paar Lacher einen tiefen Keil zwischen uns und die anderen treiben.

Saving the World, Mummel Mummel und *Lulu* – diese zufällig herausgegriffenen Aufführungserlebnisse spiegeln drei Grunderfahrungen des Lachens im Theater wider: das ganz individuelle Vergnügen am Lachen, die sehr angenehme Erfahrung gemeinsamen Lachens mit Fremden und die ausgrenzende Erfahrung des Nicht-Mitlachens. Lachen bereitet Lust, Lachen verbindet und Lachen trennt. Vor allem aber ist Lachen eine sehr häufige Zuschauerreaktion. Im Laufe der Aufführung von *Dritte Generation* unter der Regie von Yael Ronen am 06. November 2010 an der Schaubühne am Lehniner Platz lachte das Publikum in den 115 Minuten insgesamt 515 Mal.¹ An demselben Abend kam es zu zwei Zwischenrufen und einmal zu spontanem Szenenapplaus. Zwei Personen verließen darüber hinaus leise den Saal, kein Zuschauer stürmte auf die Bühne. Gehustet wurde 65 Mal. Das Lachen war demnach mit weitem Abstand die häufigste deutlich sicht- bzw. hörbare Zuschauerreaktion des Abends und stellte einen

1 Während der Aufführung führte ich eine Strichliste, wobei ich zwischen dem Lachen Einzelner, dem Lachen größerer Gruppen und dem Lachen, welches fast das gesamte Publikum ergriff, unterschied. Das Ergebnis waren 346 vereinzelte Lacher, 110 Lacher größerer Gruppen und 59 Augenblicke, in denen in meiner Wahrnehmung fast der ganze Saal lachte. Diese Zahlen sind natürlich nicht repräsentativ: Die mich umgebenden Personen hörte ich lauter als weiter entfernt sitzende Zuschauer, darüber hinaus war es im Einzelfall schwer zu entscheiden, wann eine Gruppe als klein oder als Großteil des Publikums einzuschätzen ist, und vor allem, ob ein Lacher eine zweite Lachwelle über ein und denselben Witz darstellt oder ob dieses Lachen schon als neuer Lachvorgang zu werten ist. Trotz dieser Schwierigkeiten geben jene Zahlen jedoch einen Hinweis auf die Häufigkeit des Lachens im Theater. Beachtet man, dass die Aufführung von *Dritte Generation* etwa 115 Minuten dauerte, ergeben sich im Schnitt etwa 4,48 Lacher pro Minute.

Bei einer späteren Aufführung von *Mummel Mummel* und *Der nackte Wahnsinn* wiederholte ich dieses Experiment: Dabei zählte ich für *Mummel Mummel* am 16. November 2015 456 Lacher (333 vereinzelte, 86 Lacher größerer Gruppen und 37 Lachvorgänge nahezu des gesamten Saals). Dies ergibt einen Schnitt von 5,123 Lachern pro Minute. Bei *Der nackte Wahnsinn* waren es am 07. Januar 2016 sogar 768 Lacher (372 einzelner Personen, 199 kleinerer Gruppen und 197 eines Großteils des Publikums), was einen Schnitt von 5,69 Lachern pro Minute ergibt bzw. alle 10,5 Sekunden ein neues Lachen. Hier ist jedoch noch einmal zu betonen, dass ein Lachen nicht nur aus einem einzigen „Ha!“ besteht und einen Bruchteil einer Sekunde ausmacht, sondern mitunter sehr lang ausfallen kann, in dieser Aufführung auch sehr lang ausfiel und in neuen Wellen immer wieder neu anhub. So überlagerten sich die Lachvorgänge permanent: In das Lachen über einen vorausgehenden Witz legte sich bereits ein neues Lachen. Insbesondere zeichnete sich der zweite Teil dadurch aus, dass das Publikum nahezu durchgehend in amüsiertem Unruhe war und dass eigentlich die ganze Zeit über gelacht wurde.

Indikator für die Zufriedenheit mit dem Bühnengeschehen dar, welcher sowohl von den Schauspielern als auch von den Zuschauern selbst fast durchgehend wahrgenommen werden konnte.

Gleichzeitig war es aber auch selbst in einem nicht unerheblichen Maße für das Entstehen dieser Zufriedenheit verantwortlich: Es bildete eine Atmosphäre des Lachens, steckte andere Zuschauer an und bereitete den Lachenden in seinem Vollzug ein Vergnügen, das über das Vergnügen hinausging, welches der Witz, über den jeweils gelacht wurde, bereiten konnte. Dem Lachen lediglich jene erste indikatorische Funktion zuzuschreiben, hieße, es in seiner Performativität² nicht ernst zu nehmen: Geste und Reaktion einerseits, wirkt das Lachen andererseits auch unmittelbar auf die anderen Zuschauer und ebenso auf die Lachenden selbst ein. Es macht eben doch einen großen Unterschied, ob man etwas nur komisch findet oder ob man darüber auch herzlich lacht.

Wenn auch im Prinzip jeder Zuschauerreaktion eine die Aufführung mitgestaltende Wirkung zuzuschreiben ist,³ stellt das Lachen in seiner Intensität, Unmittelbarkeit und Unbeherrschtheit doch ein Sonderphänomen dar. Unter Umständen ist es nämlich gar nicht so einfach, die Zuschauer zu lautstarken Zwischenrufen zu bewegen – in *Murmel Murmel* etwa geschah dies nur genau einmal: Schon beim Schlussapplaus, als die Schauspieler einzeln an die Bühnenrampe traten, nutzte einer von ihnen diese Gelegenheit, um – was auch sonst? – auffordernd „Murmel:“ ins Publikum zu rufen und mit der Hand am Ohr auf

2 Vgl. zum Begriff: Friedrich Christoph Dörge: Performative Utterances. In: Marina Sbisà / Ken Turner (Hrsg.): *Pragmatics of Speech Actions*. Berlin 2013, S. 203–256; Jörg Volbers: *Performative Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden 2014; Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012; Klaus W. Hempfer / Jörg Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011; Eckard Rolf: *Der andere Austin. Zur Rekonstruktion/Dekonstruktion performativer Äußerungen – von Searle über Derrida zu Cavell und darüber hinaus*. Bielefeld 2009; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3., neu bearb. Aufl. Reinbek 2009, insb. S. 104–143; James Loxley: *Performativity*. New York / London 2007; Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004; dies. / Christoph Wulf (Hrsg.): *Praktiken des Performativen*. Berlin 2004; Erika Fischer-Lichte: Performativität und Ereignis. In: Dies. / Christian Horn / Sandra Umathum / Matthias Warstat (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*. Tübingen / Basel 2004, S. 11–37; Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002; Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen / Basel 2001; dies. / Christoph Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2001; Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch (Hrsg.): *Kulturen des Performativen*. Berlin 1998; Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York 1997; John R. Searle: How Performatives Work. In: *Linguistics and Philosophy* 12 (1989), S. 535–558; ders.: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge 1969; John Austin: *How to Do Things with Words*. New York / London 1962.

3 Vgl. etwa Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen / Basel 2010, S. 25–32.

eine Antwort zu warten. Die Zuschauer nahmen diese Aufforderung bereitwillig an und riefen unisono – was auch sonst? – „Murmel!“ zurück. Daraufhin bewegte der Schauspieler seine Hand mit fünf gespreizten Fingern vor seinem Gesicht hin und her, so, als wollte er zeigen, wie *plemplem* wir doch alle seien. Das Publikum wiederum quittierte seine Geste mit einem scherzhaft erbosten Aufschrei – und einem Lachen. Dies war der einzige Fall lautstarker Zuschauerreaktion in der Aufführung *Murmel Murmel*. Ihm stehen 456 lautstarke Lacher gegenüber. Offenbar lieben es die Zuschauer, zu lachen und ihr Lachen öffentlich zu teilen.

Wenn man *Murmel Murmel* selbst nicht erlebt hat, wird man sich womöglich darüber wundern, worin der Sinn eines „Murmel!“-Rufs liegen mag; in der Sprache der Inszenierung war dies jedoch die einzig mögliche Antwort. Wie ist es aber mit dem Lachen? Stellt es auch eine Antwort, eine sinnvolle gar, dar? Am einfachsten zusammengefasst, lässt es sich als rhythmische Desorganisation des Atmungsapparats, ähnlich einem Hustenanfall, jedoch mit starker Kontraktion der Gesichtsmuskulatur, bezeichnen.

[...] our eyebrows and cheeks go up, as the muscles around our eyes tighten. The corners of our mouths curl upward, baring our upper teeth. Our diaphragms move up and down in spasms, expelling air from our lungs and making staccato vocal sounds. If the laughter is intense, it takes over our whole bodies. We bend over and hold our stomachs. Our eyes tear. If we had been drinking something, it dribbles out our noses. We may wet our pants. Almost every part of our bodies is involved, but none with any apparent purpose. We are out of control in a way unmatched by any other state short of neurological disease.⁴

Welches waren die 456 Anlässe, die eine so seltsame, nicht angenehm und schon gar nicht sinnvoll klingende Reaktion hervorrufen konnten?

Eine Arbeit über das Lachen in der Aufführung kann nicht umhin, sich mit der grundsätzlichen Frage zu beschäftigen, warum und wozu wir lachen. Die Antwort mag auf den ersten Blick einfach erscheinen: Weil etwas komisch ist. Doch zeigt sich bei genauerer Prüfung, dass weder das Lachen über Komisches – das sogenannte *Bekundungslachen* – den häufigsten Fall des Lachens darstellt,⁵ noch dass – selbst wenn sich dies so verhielte – einfach zu bestimmen wäre,

4 John Morreall: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden / Oxford 2009, S. 2.

5 Vgl. etwa Robert R. Provine: *Laughter. A Scientific Investigation*. London 2000, S. 40ff. Vgl. zum Begriff *Bekundungslachen* Kap. 2.4 „Vier Grundformen des Lachens? Prüttings Lachpaletten“.

was überhaupt Komik ausmacht. Und auch dann noch blieben zwei entscheidende Fragen ungeklärt: Warum lachen wir in einer Art und Weise, dass es alle um uns herum mitbekommen? Und warum bereitet uns das Lachen eigentlich Vergnügen?

And – funniest of all – the whole experience is exquisitely pleasurable!⁶

Exquisitely pleasurable war ein ganz persönliches Lacherlebnis, welches gewissermaßen den Anfang meiner Auseinandersetzung mit dem Lachen darstellt: In der Aufführung *Room Service. Help Me Make It Through the Night* von Gob Squad steigerte sich zum allerersten Mal mein Lachen – wie im Übrigen auch das meiner Nachbarn – in so hohem Maße, dass es einen Grad erreichte, der schon als schmerzhaft zu bezeichnen wäre. Ich vollführte unsinnigste Bewegungen, drehte mich von einer Seite auf die andere, hielt mir den Bauch vor lauter schmerzdem Zwerchfell und dachte „Genug!“, wollte aber in Wahrheit gar nicht aufhören. Denn die ganze Erfahrung war überaus lustvoll. Obwohl mich das Lachen gleichsam ergriffen und in seine Gewalt gebracht hatte, war dies ein Augenblick besonderer Gegenwärtigkeit und gesteigerten In-der-Welt-Seins, vor dessen Intensität man wie die Spartaner, die dem Gott Gelos einen Tempel bauten, oder wie der französische Arzt und Philosoph Laurent Joubert in bewunderndes Staunen ausbrechen muss:

Mais il n'y a rié de plus merveleus que le Ris, lequel Dieu a dóné au seul homme, d'antre tous les animaus, comme etant le pl[us] admirable. Car si le Ris etoit moins frequent, il sambleroit vn miracle, quand voit tout le cors emú si doudain, & avec telle impetuosité, pour ouïr ou voir quelque chose deneant, & du tout ridicule.⁷

Solche Erlebnisse theoretisch zu fassen und als Erfahrung von *Präsenz* zu bestimmen, ist das Hauptanliegen dieser Untersuchung.

In der Theatergeschichte spielte das Lachen der Zuschauer von Anbeginn eine wichtige Rolle. Allein das frühe Auftreten der Komödie im europäischen

6 Morreall: *Comic Relief*, S.2.

7 Laurent Joubert: *Traité du Ris, contenant son essance, ses causes et merveleus effais, curieusemant recherchés, raisonnés & observés*, Bd. 2. Paris 1579, S. 142. „Doch es gibt nichts Wunderbares als das Lachen, welches Gott allein dem Menschen geschenkt hat, da dieser unter allen Lebewesen auch das Bewundernswerteste ist. Auch wenn das Lachen seltener wäre, wäre es doch ein Wunder zu sehen, wie der Körper so plötzlich und mit solcher Macht geschüttelt wird, nachdem man etwas Nichtiges und ganz und gar Komisches gehört oder gesehen hat.“ (Hier und im Folgenden stammen alle Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, von mir.)

Theater⁸ und die Vielzahl an Komödientheorien, welche implizit oder explizit auf das Hervorrufen von Lachen abzielen, geben einen historischen Hinweis auf seine herausragende Bedeutung im Theater.

Gleichzeitig hat das Lachen in der europäischen Theatergeschichte aber auch einen schweren Stand. Es ist gewissermaßen symptomatisch, dass das zweite Buch der *Poetik* über die Komödie verloren gegangen ist; Platon verbietet es den Athenern, Komödien aufzuführen;⁹ Horaz ermahnt die Dichter, den Humor an den Geschmack der feineren Gesellschaft anzupassen;¹⁰ der Hanswurst wurde mit einem symbolischen Bann belegt; und Johann Christoph Gottsched prägte in Bezug auf allzu derbe Komödienformen die Formulierung: „darüber ein Kluger entweder gar nicht lacht; oder sich doch schämt, gelachtet zu haben.“¹¹ Obwohl eine weinende und eine lachende Maske das internationale Zeichen

8 486 v. Chr. wurde die alte Komödie in den Festbetrieb der Großen Dionysien aufgenommen. Dieses Datum stellt jedoch nur dahingehend einen Beginn dar, als dass die Komödie historisch belegt und literarisch wird. Über die Entstehungszeit vorliterarischer komischer Theaterformen lässt sich nur spekulieren. Dazu, dass die Komödie von Anfang an als witzige, Lachen erregende Gattung angesehen wurde, vgl. S. Douglas Olson: *Comedy, Politics, and Society*. In: Gregory Dobrov (Hrsg.): *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden / Boston 2010, S. 35–70, hier S. 62: „Comedy was clearly intended to be entertaining, and it is difficult to believe that any play took the prize if it was not, or that any playwright easily got a second chorus, if his first drama was tediously didactic. Regardless of whether audiences attended the Theater in the hope of receiving political instruction, therefore, they were also and more fundamentally expecting to be made to laugh.“ Zur Entwicklung des Lachens und seiner kulturellen Ausprägungen in Griechenland vgl. auch Stephen Halliwell: *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge 2008.

Jean Paul geht sogar noch weiter: „Alle Nachahmung war ursprünglich eine spottende; daher bei allen Völkern das Schauspiel mit der Komödie anfang.“ (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, n. d. Ausg. v. Norbert Miller hrsg., textkrit. durchg. u. eing. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, § 28 (S. 115).) Diese Untersuchung ist an Fragen der Genese und Wertung der einzelnen Theatergattungen jedoch nicht interessiert. Sehr wohl wird dagegen versucht darzustellen, warum gerade eine Theaterraufführung für Komik und Lachen einen sehr fruchtbaren Boden liefert. Während letzterem Aspekt nahezu die gesamte Argumentation der Arbeit nachgeht, soll die Frage, warum Theaterraufführungen in besonderem Maße auch *komisch* sein können, vor allem in Kap. 1.2: „Mehr Sinn, mehr Unsinn“ und in Kap. 2.4 „Das Lachen im Theater als Spiel-lachen“ Beachtung finden.

9 Vgl. Platon: *Leges* (Nomoi). In: Ders.: *Opera*, Bd. 5, hrsg. v. John Burnet. Oxford 1901, 816. Vgl. auch Anm. 15.

10 Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*. In: Ders.: *Opera*, hrsg. v. Edward C. Wickham. Oxford 1963, hier V. 247ff.

11 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Darinnen ersichtlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden; Überall aber gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe*. Leipzig 1730, wird zitiert nach der Ausgabe: Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke in 12 Bänden*, Bd. 6.2: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, vollst., durchg. Neusatz m. e. Biogr. d. Autors bearb. u. einger. v. Michael Holzinger. Berlin 2013, anderer Besonderer Theil, 11. Capitel, § 24.

für das Theater darstellen, waren die beiden Schwestern niemals gleichberechtigt.¹² Der Komödie haftet bis heute das Etikett an, volkstümlicher, derber und verrohter zu sein. So wird auch in unserer Zeit noch vielfach ein Antagonismus zwischen vermeintlich ernstem Kunst-Theater und komischem Boulevard-Theater beschworen. Dass an dieser Unterscheidung nicht viel dran sein kann, beweist etwa ein Blick auf die letzten sechs Jahre des *Theatertreffens*, wo unter den jeweils zehn eingeladenen Inszenierungen allein fünf unter der Regie von Herbert Fritsch entstanden.¹³

Gleichzeitig gilt die Komödie in Theaterkreisen als das schwierigere Genre, und es gilt das geflügelte Wort, ein guter komischer Schauspieler könne auch immer tragisch sein, doch ein guter tragischer nicht unbedingt komisch.

Im schwierigen Stand des komischen Genres tritt die Jahrhunderte währende stiefmütterliche oder offen ablehnende Behandlung des Lachens in der europäischen (Geistes-)Geschichte zu Tage.¹⁴ Stoiker, Mönche, Damen und Gentlemen hatten nicht zu lachen; und wenn auch eine Auseinandersetzung mit dem Wesen des Komischen nahezu jeden Philosophen irgendwann reizte, so fand diese meist am Rande, nach dem eigentlichen Hauptwerk oder *en passant* statt. Obgleich sich Ansichten wie die Platons, dass das Lachen für den Staat gefährlich sei,¹⁵ nicht durchgesetzt haben – im Übrigen erleben sie immer wieder aufs Neue ihre Renaissance –, so haftet dem Lachen doch ein Etikett an, welches

12 Vgl. dazu auch Eric Weitz: *Theatre & Laughter*. London 2016, S. 27.

13 *Die [s]panische Fliege* 2012; *Murmel Murmel* 2013; *Ohne Titel Nr. 1* 2014; *Der die Mann* 2016; *Pfusch* 2017.

14 Vgl. dazu insbesondere John Morreall: The Rejection of Humor in Western Thought. In: *Philosophy East & West* 39,3 (1989), S. 243–265; ferner: Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl (Hrsg.): *Humour and Laughter in History. Transcultural Perspectives*. Bielefeld 2014; Winfried Wilhelmy (Hrsg.): *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*. Regensburg 2012; Stefan Biessenecker / Christian Kuhn (Hrsg.): *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*. Bamberg 2012; Indira Ghose: *Shakespeare and Laughter. A Cultural History*. Manchester 2011; Hans-Georg Moeller / Günter Wohlfart (Hrsg.): *Laughter in Eastern and Western Philosophies*. Freiburg i. Brsg. 2010; Friedemann Richert: *Kleine Geistesgeschichte des Lachens*. Darmstadt 2009; Waltraud ‚Wara‘ Wende: *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg 2008; Jacques Le Goff: *Das Lachen im Mittelalter*, aus d. Franz. v. Jochen Grube. Stuttgart 2003; Rainer Stollmann: *Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens*. Stuttgart 2001; Lothar Fietz / Joerg O. Fichte / Hans-Werner Ludwig (Hrsg.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Tübingen 1996. Vgl. auch Kap. 2.2 „Hobbes, Poinset, Baudelaire. Der pessimistische Blick auf das Lachen“, insb. Anm. 15.

15 Vgl. dazu Platon: *Respublica (Politeia)*. In: Ders.: *Opera*, Bd. 4, hrsg. v. John Burnet. Oxford 1901, 389a. Nach Alian: *Varia Historia*, 3,35, war das Lachen in der Akademie verboten (Claudius Aelianus: *Varia Historia*, hrsg. v. Mervin R. Dils. Leipzig 1974). Vgl. zu Platons Verhältnis zum Lachen und zur Komödie Kap. 1.2 „*ἄγνοια*, turpido und Fischfrauen. Antike Positionen“, Anm. 9.

Alexander Gerard 1759 in seinem *Essay on Taste* auf den Punkt bringt: „inferior in dignity“¹⁶.

Diese despektierliche Behandlung des Lachens spiegelt sich zu einem Großteil auch noch in der modernen Forschung wider. Erst um die letzte Jahrtausendwende herum rückte das Lachen in den Fokus vieler verschiedener Wissenschaften und errang als Forschungsgebiet eine gewisse Akzeptanz in der akademischen Welt.

Dabei sind je nach Disziplin deutliche Unterschiede in den Ansätzen zu verzeichnen: Die Philosophie konzentrierte sich seit der Antike vor allem auf eine Wesensbestimmung des Komischen, und obschon alle drei großen Strömungen der Lachforschung (*Incongruity, Relief, Superiority*) hier ihren Ursprung nahmen, ist spätestens seit der frühen Neuzeit eine deutliche Tendenz zur Inkongruenztheorie hin zu verzeichnen: Das Lachen entsteht auf Grund eines wahrgenommenen Widerspruchs. Die beiden für diese Arbeit relevantesten Werke stellen jedoch Arbeiten des 20. Jahrhunderts da: Henri Bergsons *Le Rire* und vor allem Helmuth Plessners „Lachen und Weinen“, welches auf Grund der philosophisch-anthropologischen Perspektive für eine theaterwissenschaftliche Untersuchung ganz besonders anschlussfähig ist.¹⁷

Mit dem Aufkommen der Psychologie entstand eine neue Perspektive, welche den Fokus auf die psychischen Prozesse des Lachenden legt und das Lachen als einen Prozess des Aufbaus und Entladens (*Relief*) psychischer Energie¹⁸ begreift. Auf Grund seiner sehr umfangreichen Untersuchungen und auch wegen seiner starken Rezeption ist hier insbesondere Sigmund Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*¹⁹ zu nennen.

Dagegen machten sich die Verhaltensbiologie und die Humanethologie zum Großteil die *Superiority Theory* zu eigen, die klassischer Weise Thomas Hobbes²⁰ zugeschrieben wird: Der Mensch lacht, um seine eigene Überlegenheit zu bekunden oder um den anderen herabzusetzen. Hier wirkte insbesondere die

16 Alexander Gerard: *Essay on Taste. With Three Dissertations on the Same Subject by Mr. De Voltaire, Mr. D'Alembert, F. R. S., Mr. De Montesquieu*. London 1759, S. 66.

17 Henri Bergson: *Das Lachen*, aus d. Franz. v. Julius Frankenberger / Walter Fränzel. Meisenheim am Glan 1948; Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hrsg. v. Günter Dux / Odo Marquard / Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main 2003, S. 201–387.

18 Als allgemeiner Begriff für alle Formen von Emotionen, Anspannung, Aufmerksamkeit, Erwartung, Verdrängungsaufwänden o. Ä.

19 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, Einl. v. Peter Gay. Frankfurt am Main 1999.

20 Thomas Hobbes: *Leviathan*, hrsg. v. Richard Tuck. Cambridge 1991.

Evolutionstheorie belebend, indem sie Ansätzen den Weg ebnete, welche das menschliche Lachen zu Verhaltensweisen im Tierreich – vor allem solchen des Drohens – in Analogie setzen oder sogar auf diese zurückführen und dergestalt eine neue Qualität innerhalb der *Superiority Theory* ermöglichen.

Daneben entwickelten andere Disziplinen Ansätze, die über die drei philosophischen Hauptströmungen in der Erforschung des Lachens hinausgehen. An erster Stelle sind hier soziologische Untersuchungen zu nennen, die das Lachen als soziales Phänomen erkannten. Mitnichten stellt nämlich das Lachen einer Gruppe einfach die Summe der individuellen Lachvorgänge dar. Stattdessen führte die Soziologie von der Jahrtausende andauernden Konzentration auf das *Bekundungslachen* weg und rückte andere Formen des Lachens – das *Interaktionslachen* – ins Blickfeld, welche nicht so einfach und sicherlich nicht allein mit einem Komikmodell erklärt werden können, die aber in einer Theateraufführung – wie noch zu zeigen sein wird – von herausragender Bedeutung sind.

Schließlich ist in jüngster Zeit durch die Neurowissenschaften und das Aufkommen der Magnetresonanztomographie eine völlig neue Methode entstanden, sich dem Lachen zu nähern. Die Untersuchung der Hirntätigkeiten während eines Lachvorgangs verspricht wertvolle Erkenntnisse über die Rolle von Verstehensprozessen und Emotionen sowie über ihr Verhältnis zu einander bei der Entstehung und im Vollzug des Lachens.

Dagegen stellen theaterwissenschaftliche Theorien zum Lachen in der Aufführung nach wie vor ein Desiderat dar. Während es seit Aristoteles eine unüberschaubare Fülle an Komödientheorien gibt,²¹ wurde das Lachen als eigenständiges Phänomen einer (Theater-)Aufführung bisher nicht genügend berücksichtigt. Gute Ansätze lassen sich in *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* (2005) von Werner Röcke und Hans Rudolf Velten und vor allem in dem exzellenten *Maske und Kothurn*-Band *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* von 2006 finden.²² Allerdings handelt es sich bei beiden Werken um Aufsatzsammlungen. Vielversprechend ist auf den ersten Blick auch Eric Weitz' *Theatre & Laughter* von 2016, und insbesondere die Aktualität der Studie, die Berücksichtigung des

21 Ulrich Profitlich (Hrsg.): *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek 1998, zählt für die Zeit von 1624 bis 1981 allein 39 Komödientheorien.

22 Werner Röcke / Hans Rudolf Velten (Hrsg.): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin / New York 2005; *Maske und Kothurn* 51,4 (2006): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*, hrsg. v. Hilde Haider-Pregler / Brigitte Marschall / Monika Meister / Angelika Beckmann / Patric Blaser. Fruchtbar ist auch: Thomas Vogel (Hrsg.): *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1992.

Interaktionslachsens und die Verankerung des Lachsens im Kontext des Spielens sind hervorzuheben. Allerdings zeichnet sich Weitz' Studie durch einen essayistischen Stil aus und ist darüber hinaus mit nicht einmal 100 Seiten recht kurz. Eine umfassende Monographie widmet Helmut von Ahnen dem *Komischen auf der Bühne* (2006), jedoch konzentriert er sich wiederum auf Komik, sodass das Lachen dort eine untergeordnete Rolle spielt.²³ Dies ist für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Lachen im Übrigen charakteristisch, sodass sich der Befund in der Theaterwissenschaft nicht anders darstellt: Trotz zahlreicher Komödientheorien und einiger Untersuchungen zur Komik im Theater²⁴ gibt es bisher noch keine systematische theaterwissenschaftliche Untersuchung des Zuschauerlachsens in einer Aufführung. Zum Teil lässt sich dieser Mangel mit Lenz Prüttings 2013 erschienenem *Homo ridens* auffangen.²⁵ In dieser dreibändigen, beinahe 2.000 Seiten starken Studie werden auf Grund der Fülle der behandelten Theorien und der Systematik ihrer Analyse wie auch dank der phänomenologischen Perspektive und schließlich der eigenen Theaterkarriere des Autors viele Ideen geliefert, die eine theaterwissenschaftliche Untersuchung befruchten können.²⁶ Dennoch fehlt es immer noch an einer umfassenden Reflexion, welche

23 Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München 2006. Dennoch sind insbesondere die Ausführungen zum *Tractatus Coislinianus* (vgl. Kap. 1.3 „Exkurs: Der Tractatus Coislinianus und die kathartische Wirkung des Lachsens“) bei von Ahnen hervorzuheben. Weniger umfangreich, dafür mit vielen praktischen Beispielen versehen ist Gottfried Müller: *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*. Würzburg 1964.

24 Neben den oben Genannten ferner Maurice Charney (Hrsg.): *Comedy. A Geographic and Historical Guide*, 2 Bde. Westport / London 2005; Hans-Peter Bayerdörfer / Stanca Scholzcionca (Hrsg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. München 2005; Andrew Stott: *Comedy*. London 2004; Eva Erdmann (Hrsg.): *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*. Bielefeld 2003; Susan Purdie: *Comedy. The Mastery of Discourse*. Toronto 1993; Wylie Sypher (Hrsg.): *Comedy*. Baltimore 1980; Reinhold Grimm / Klaus L. Berghahn (Hrsg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt 1975. Durchaus einige gute Anregungen bietet auch die 26. Ausgabe der Zeitschrift *Schultheater* (3/2016) zum Thema *Komik*.

Auch eine so vielversprechende Studie wie Matthew Steggle: *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres*. Hampshire / Burlington 2007, zeichnet sich eher durch einen literaturwissenschaftlichen Ansatz aus und bleibt selbst im Kapitel „Audiences laughing“ bei diesen drei Thesen stehen: Die Aufführungen wollten Lachen erregen, die Zuschauer haben auch tatsächlich gelacht, und man kann auch mit großer Sicherheit feststellen, worüber sie gelacht haben.

25 Lenz Prütting: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachsens*. Freiburg / München 2013.

26 Während zahlreiche Literaturhinweise, viele einzelne Ergebnisse Prüttings und insbesondere auch seine Terminologie um das *Bekundungs-*, *Interaktions-* und *Resonanzlachsens* dankbar übernehmen und an den entsprechenden Stellen dieser Untersuchung hervorgehoben werden, muss seiner Hauptthese um vier verschiedene Lachpaletten jedoch widersprochen werden. Vgl. dazu Kap. 2.4 „Vier Grundformen des Lachsens? Prüttings Lachpaletten“.

das Lachen nicht als selbstverständliche Begleiterscheinung einer Komödienaufführung, sondern in seiner eigenen Performativität und seiner Relevanz für das Gelingen einer komischen Aufführung behandeln würde.

Dieser ungewöhnliche Forschungsstand, bei dem einer Fülle von Ansätzen und Theorien zum Lachen in verschiedenen Disziplinen und Epochen ein Fehlen genuin theaterwissenschaftlicher Ansätze gegenübersteht, erfordert ein eklektisches Vorgehen.²⁷ Ihm liegt die Überzeugung zu Grunde, dass die Ergebnisse der verschiedenen Forschungsdisziplinen (wie Physiologie, Neurologie, Philosophie, Psychologie, Soziologie und eben auch Theaterwissenschaft) zu demselben menschlichen Phänomen, sofern sie nur im Einzelnen überzeugend sind, auch zusammengeführt ein schlüssiges Bild ergeben müssen. Dieses Bild kann durch die verschiedenen Perspektiven auf das Lachen nur an Vielseitigkeit und Tiefe gewinnen.

Um diese Zusammenführung jedoch leisten zu können, muss genau geprüft werden, an welcher Stelle eines *Lachvorgangs*²⁸ die verwendeten Disziplinen und ihre Theorien jeweils ansetzen. So schließen sich zum Beispiel die Vorstellungen, dass man über einen Widerspruch (*Incongruity*), aus Erleichterung (*Relief*) oder zur Bekundung eigener Überlegenheit (*Superiority*) lache, nur auf den ersten Blick gegenseitig aus. Stellt man sich das Lachen dagegen als einen Vorgang mit *Anlass*, *Absicht* und (mehreren) *Wirkungen* vor, so lassen sich die drei Hauptströmungen zu einem gemeinsamen Bild vereinen: Während die *Incongruity Theory* auf den *Anlass* des Lachens abzielt, zeichnet die *Relief Theory* ein Bild seiner *Wirkung* auf den Lachenden, und die *Superiority Theory* schließlich rückt eine mögliche *Absicht* gegenüber einem Ausgelachten in den Fokus.²⁹

27 Vgl. dazu Joseph Richter: *Freie Fundamente. Wissenschaftstheoretische Grundlagen für eklektische und integrative Theorie und Praxis*. Göttingen 2011, der – zwar aus der Psychomotorik kommend – ein umfassendes Konzept eines möglichen Eklektizismus in der Wissenschaft entwirft.

28 Vgl. zum Begriff Hans Jürgen Bachorski / Werner Röcke / Hans Rudolf Velten / Frank Wittchow: Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit. In: *Paragrana* 1 (2001), S. 157–190, hier S. 158.

29 In der Forschung scheint bisher nur Victor Raskin die prinzipielle Vereinbarkeit der drei großen Theorien anzunehmen: „In general, while the history of humor research has been marked by a great deal of fighting, [...] the three large groups of theories briefly described above are not at all incompatible, and much feuding and animosity in the field has often been based on the mutual misunderstanding of each other’s goals, premises and, of course, terminology. The three approaches actually characterize the complex phenomenon of humor from very different angles and do not at all contradict each other – rather they seem to supplement each other quite nicely. In our terms, the incongruity-based theories make a statement about the stimulus; the superiority theories characterize the relations or attitudes between the speaker and the hearer; and the release/relief theories comment on the feelings and psychology of the hearer only.“ (Victor

Dieses Modell soll im Folgenden noch genauer erarbeitet und ausgebaut werden. Es stellt die Struktur eines *Lachvorgangs* nach, gibt jedoch nicht die Struktur dieser Untersuchung wieder. Diese ist nämlich an zwei etwas anders gearteten, grundsätzlichen Fragen interessiert: Warum lachen wir im Theater so häufig? Und warum und auf welche Weise ist das Lachen für den Genuss einer Theateraufführung verantwortlich?

Als *Aufführung* wird hierbei in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte eine Situation *leiblicher Ko-Präsenz* von Akteuren und Zuschauern verstanden.³⁰ Dieser Begriff bildet den Dreh- und Angelpunkt dieser Untersuchung und ihrer theaterwissenschaftlichen Perspektive auf das Lachen. Dabei wird im ersten Teil „Das Lachen des Einzelnen“ *leibliche Ko-Präsenz* auf ihre leibphilosophische³¹ Dimension hin beleuchtet. Das Lachen, so die zentrale These, stellt ein *Präsenz-Phänomen* dar. Daher tritt es in Situationen *leiblicher Ko-Präsenz* besonders häufig auf, und daher bereitet es fernab von aller Komik und allen *Spiele mit Sinn*, die es hervorgerufen haben mögen und an denen für gewöhnlich das Vergnügen eines *Lachvorgangs* festgemacht wird, für sich auf eine besondere Art des Hier-und-Jetzt-Seins, die nur *Präsenz-Phänomenen* eigen ist, Vergnügen.

Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht / Boston / Lancaster 1985, S. 40 (i. Orig. mit Hervorhebungen)). Leider haben seine Ideen keine nennenswerte Rezeption erlangen können. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass Raskin sein Modell nicht weiter ausbaut und daher auch nicht gegen mögliche Einwände absichert.

30 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, insb. S. 42–62.

31 Vgl. dazu Martin Hähnel / Marcus Knaup (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt 2013; Marcus Knaup: *Leib und Seele oder mind and brain? Zu einem Paradigmenwechsel im Menschenbild der Moderne*. Freiburg 2013; Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Tobias Klass (Hrsg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen 2012; Guido Rapp: *Leib und Subjekt*. Bochum 2012; Hermann Schmitz: *Der Leib*. Berlin 2011; Thorsten Streubel: Die Leibvergessenheit in der aktuellen Gehirn-Geist-Debatte. In: *Perspektiven der Philosophie* 36 (2010), S. 343–361; Hermann Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg 2009; Gernot Böhme: *Ethik leiblicher Existenz. Über unseren moralischen Umgang mit der eigenen Natur*. Frankfurt am Main 2008; ders.: *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen 2003; Gerhard Arlt: *Philosophische Anthropologie*. Stuttgart / Weimar 2001; Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main 2000; Michel Henry: *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris 2000; Stefan Grätzel: *Die philosophische Entdeckung des Leibes*. Stuttgart / Wiesbaden 1989; Hilarion Petzold: *Leiblichkeit. Philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven*. Paderborn 1986; Gernot Böhme: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Frankfurt am Main 1985; Hermann Schmitz: *Der leibliche Raum. System der Philosophie III: Der Raum*, Teil 1. Bonn 1967; frühe Formen bereits bei Ludwig Klages: *Vom kosmogonischen Eros* [1922]. Bonn 1988; Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos* [1928]. München 1947; Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945; Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Dordrecht 1950–1952.

Im zweiten Teil „Das Lachen der Gruppe“ wird diese Untersuchung dagegen überwiegend die soziologische Dimension *leiblicher Ko-Präsenz* beleuchten. Während der erste Teil noch vom *Bekundungslachen* ausgeht, werden mit dem Blick auf mehrere Zuschauer auch Formen des weitaus häufigeren *Interaktions-* und *Resonanzlachens* behandelt werden können. Die zentrale These dieses Teils lautet: In einer Theateraufführung überschneiden sich die Phänomene des *Bekundungs-* und *Interaktions-*Lachens, sodass ihre Effekte einander potenzieren. Auf diese Weise erklärt auch der zweite Teil, weshalb wir im Theater überdurchschnittlich viel lachen, und gibt zudem mit der inkludierenden Wirkung des Lachens eine ergänzende Antwort auf die Frage nach dem Vergnügen, das (gemeinsames) Lachen bereitet. Gleichzeitig wird die in der Forschung dominierende kategorische Unterscheidung zwischen *Bekundungs-* und *Interaktions-*Lachen zu Gunsten eines graduellen Modells aufgegeben werden müssen.

In diese Makrostruktur um die beiden zentralen Fragen nach der Häufigkeit und dem Vergnügen des Lachens in Theateraufführungen und ihre leibphilosophische und soziologische Beantwortung sind kleinere Untersuchungsbögen eingebettet. So wird zu Beginn eine genaue Beschreibung des Lachens, seiner Physiologie wie auch seiner Onto- und Phylogenese vorgenommen. Um die Rolle des Lachens im Theater angemessen bewerten zu können, muss es zunächst in anderen Kontexten und als anthropologische Konstante verstanden werden. Dabei werden sowohl die vier zentralen Konzepte des *Verlusts der Selbstbeherrschung*, der *Ekstasik*, der *Rhythmik* und des *uroborischen Impulses* erarbeitet,³² die für die weiteren Untersuchungen des ersten Teils von größter Relevanz sind, als auch darüber hinaus noch die besondere Rolle des *Interaktionslachens* im Spektrum des menschlichen Lachens und des *Spiels* in seiner Entwicklung herausgestellt. Eine entscheidende Rolle spielt Komik, also der *Lachanlass* innerhalb des *Lachvorgangs*. Mit Hilfe eines Gangs durch die wichtigsten Vertreter der *Incongruity Theory* soll versucht werden, eine Antwort darauf zu geben, was Komik ist und weshalb eine Theateraufführung ihrer Struktur nach in besonderem Maße zur Erzeugung von Komik prädestiniert ist. Da es hierbei nur darum gehen soll, den Kern des Komischen – oder wie Niklas Bender treffend formuliert: die *Basisstruktur des Komischen*³³ – zu erarbeiten, wird in dieser Arbeit nicht zwischen Komik, Lächerlichem, Humor etc. unterschieden. Dagegen wird hier sehr wohl eine Unterscheidung zwischen *pointierter* und *prozesshafter* Komik erarbeitet,

32 Die vier Konzepte folgen – allerdings mit einigen Abweichungen – Prüttings „Aspekte[n] des Lachens“ (Prütting: *Homo ridens*, Bd. 3, S. 1683ff.).

33 Niklas Bender: *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*. Freiburg i. Brsg. / Berlin / Wien 2017, S.24.

um auf diese Weise den verengten Blick der Gelotologie auf Phänomene der Plötzlichkeit und Überraschung auch zu Gunsten anderer Formen von Komik weiten zu können. Insbesondere die Inszenierungen Christoph Marthalers nämlich zeigen, dass Komik nicht nur durch Zuspitzung, sondern ganz im Gegenteil auch durch zeitliche Dehnung erzeugt werden kann.

Ein historischer Abriss und eine genauere Kritik der wichtigsten Vertreter der *Relief Theory* werden im Anschluss darstellen, dass das zentrale Konzept der Erleichterung nicht als Anlass oder Auslöser des Lachens, sondern als dessen *Wirkung* auf den Lachenden verstanden werden muss. Exkursartig folgt eine Auseinandersetzung mit dem sogenannten *Tractatus Coislinianus* und der Frage, wie sich *Relief* und der theatertheoretisch belegte Begriff der *Katharsis* zueinander verhalten. Dabei soll das hydraulische Konzept, das allen Entladungstheorien im Kern zu Grunde liegt, durch ein kathartisch-ekstatisches ersetzt werden.

Nachdem auf diese Weise zwei der drei wichtigsten Strömungen innerhalb der Lachtheorien behandelt und in das Modell eines *Lachvorgangs* eingebettet wurden, kann der Frage nachgegangen werden, wozu der Mensch überhaupt lacht. Denn weder sind *Incongruity* noch *Relief* imstande, befriedigend zu erklären, warum der Mensch angesichts eines Widerspruchs oder aus Erleichterung in einen Zustand des *Verlusts der Selbstbeherrschung* und der *Ekstase* verfällt; und auch die soziale Dimension des Lachens gibt keinen hinreichenden Grund dafür, warum jeder Einzelne zu lachen beginnt. An dieser Stelle hilft Plessners Modell der kurzzeitigen Aufgabe des Körperhabens zur Beantwortung der komischen Krise weiter.

Das zentrale fünfte Kapitel „Die Lust am Lachen“ wird die bis dahin in den verschiedenen Kapiteln verstreuten Ergebnisse zum Vergnügen des Lachvorgangs für den Lachenden zusammenfassen, bevor im Anschluss das Lachen im Plessner'schen Sinne der Aufgabe des Körperhabens mit den *Präsenz*-Konzepten von Fischer-Lichte und Hans Ulrich Gumbrecht zusammengedacht und selbst als *Präsenz*-Phänomen begriffen wird.

Der zweite Teil dieser Untersuchung widmet sich zunächst der inkludierenden Wirkung des Lachens und beginnt dabei mit der Untersuchung einer Vorform des Lachens, des *Vorlachens*. In Interaktionssituationen wird dem echten Lachen nämlich häufig eine verfügbare Form vorgeschaltet, die auf die übrigen Anwesenden einladend wirkt und gleichzeitig die Schwelle, selbst zu lachen, herabsetzt. Obwohl man vielleicht dazu tendieren mag, das Lachen der Zuschauer als gleichzeitig zu empfinden, ist dem meist nicht so. Vielmehr zeigen genaue Beobachtungen, insbesondere die Zerrspiegelstudie von Jack Katz, dass ein Lachvorgang einer narrativen Struktur innerhalb der Gruppe bedarf und meist mehr oder weniger bewusst eingeleitet werden muss.

Im Anschluss wird die *ansteckende Wirkung des Lachens* beleuchtet. Dabei erfährt die erste der beiden Hauptfragen dieser Untersuchung eine neue Profilierung: Indem nämlich untersucht wird, inwiefern das Lachen ansteckend wirkt, kann die Häufigkeit des Lachens im Theater fernab besonderer komischer Strukturen, von *Präsenz*-Phänomenen und Aspekten eines *Vorlachens* auf *Mimesis*-, *Resonanz*- und *energetische* Effekte zurückgeführt werden. In einer Aufführung vermag das Lachen auf Grund des Lachens anderer auch diejenigen Zuschauer zu befallen, die sonst nicht lachen würden. Die damit einhergehende, gemeinschaftsbildende Wirkung soll hingegen zur Beantwortung der zweiten Leitfrage dieser Untersuchung (nach dem Vergnügen des Lachens) herangezogen werden.

Schließlich wird auch der Fall des gleichzeitigen Zuschauerlachens unter die Lupe genommen. Die Untersuchung schließt hierbei an Forschungen zur Massenpsychologie an und führt vor, wie im Lachen Selbstbestimmung und Fremdsteuerung zusammenspielen. Als besonders fruchtbar erweist sich hierfür das Konzept der *Einleibung* von Hermann Schmitz. Ein kurzer Exkurs – denn eigentlich steht das Lachen der Zuschauer im Mittelpunkt der Untersuchung – wird auf die ungewöhnliche Rolle der Schauspieler in diesem Zusammenhang eingehen. Der Umstand, dass die Schauspieler für gewöhnlich bei der Produktion von Komik nicht lachen, stellt im Vergleich zu anderen Lachvorgängen eine große Besonderheit dar und verdient eine eigene kurze Betrachtung.

Anschließend nimmt sich diese Untersuchung der exkludierenden Wirkung des Lachens und damit der letzten der drei großen Theorien zum Lachen an. Dabei wird in einem Gang durch die Hauptvertreter der *Superiority Theory* Überlegenheit als notwendige *Situation*, selten als *Anlass* und manchmal – im Sinne einer Bekundung von Überlegenheit – als (intendierte) *Wirkung* eines *Lachvorgangs* verstanden. Ein solches Lachen wirkt nur auf einige, nämlich die Lachenden, gemeinschaftsbildend, wohingegen Nichtlachende – man denke etwa an das einleitende Aufführungserlebnis in *Lulu* – oder gar Ausgelachte ausgeschlossen werden. Auch dieses kann eine Erfahrung des Lachens in der Aufführung darstellen, und Inszenierungen wie Yael Ronens *Dritte Generation* können aktiv und sehr kunstvoll damit spielen.

Nachdem die inkludierende und die exkludierende Wirkung des Lachens auf diese Weise erarbeitet worden sind, soll geprüft werden, inwiefern die Gruppen Grenzen, die das Lachen zieht, statisch sind und wo sie vielleicht doch eine gewisse Durchlässigkeit aufweisen. Insbesondere wird sich zeigen, dass es kaum ein rein inkludierendes und noch weniger ein rein exkludierendes Lachen gibt, sondern dass das Lachen meist ambivalent ist und mehrere, scheinbar widersprüchliche Wirkungen gleichzeitig ausübt. Ebenso wirkt das Lachen auch in

Bezug auf die Normen der lachenden Gruppe konservativ und subversiv zugleich. Zum Schluss gelangt diese Untersuchung zu der zentralen These, dass sich im Lachen der Gruppe die Phänomene des *Bekundungs-* und des *Interaktionslachens* überschneiden und gegenseitig potenzieren, sodass im Lachen in der Aufführung eine größere Bandbreite an Lachformen gegeben ist – und daher auch zahlreicheres Lachen.

Das letzte Kapitel dieser Untersuchung „Gelos in tausend Gestalten“ führt – ausgehend von Julian Hanichs Beobachtungen zum Zuschauerlachen in Kinovorführungen – diese These noch einmal aus, trägt verschiedene Formen des Lachens in Theateraufführungen zusammen und systematisiert sie. Dabei wird das Konzept des *Lachvorgangs* mit seinen einzelnen Elementen eine letzte Bestimmung erfahren: Denn hier erst kann dem durchaus berechtigten Einwand, wie überhaupt verschiedene Lachformen möglich sein sollen, wenn allem Lachen *ein* Modell zu Grunde gelegt wird, begegnet werden. In der Folge wird die kategorische Unterscheidung zwischen *Bekundungs-* und *Interaktions-*Lachen aufgegeben. Darüber hinaus wird die Frage, ob es im Theater Lachformen gibt, die über das Lachen in Kinovorführungen hinausgehen, auf ein *Spiellachen* stoßen: Dieses ist, so die letzte große These dieser Untersuchung, Kunstformen eigen, die sich durch Kontingenz auszeichnen, und damit gerade in der Aufführung in besonderem Maße gegeben. Das *Spiellachen* wird so noch einmal den Bogen zum allerersten Kapitel und zur wichtigen Rolle des *Spiele*s bei der Entwicklung des Lachens schlagen.

Aus dieser Gliederung geht hervor, dass bei einem so allgemeinmenschlichen Phänomen wie dem Lachen eine strikte Scheidung von anthropologischen und theaterwissenschaftlichen Aspekten nicht möglich ist. Ganz im Gegenteil bieten die theaterwissenschaftlichen Thesen – insbesondere die Bestimmung des Lachens als *Präsenz-*Phänomen und die Beobachtungen zur Verflechtung von *Bekundungs-* und *Interaktionsfunktionen* – Vorschläge zu einem tieferen Verständnis des Lachens auch außerhalb der Theaterwissenschaft. Dem liegt die Vorstellung des Theaters als Laboratorium zu Grunde, in welchem menschliche und gesellschaftliche Phänomene gleich einem Schutzraum und Brutkasten erprobt und in besonderem Maße beobachtet werden können.³⁴

34 Zum Topos des Theaters als Laboratorium und insbesondere zu seiner Entstehung vgl. die Forschung von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, etwa dies. (Hrsg.): *Spuren der Avantgarde. Theatrum Anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin / New York 2011; dies. (Hrsg.): *Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum*. Berlin 2008; dies. (Hrsg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin 2006; dies. (Hrsg.): *Spektakuläre Experimente*.

So will diese Untersuchung, auch wenn verschiedene Aufführungen als Bezugspunkte gewählt sind, keine Aufführungsanalyse leisten; ihr Anspruch ist vielmehr die Theoriebildung. Aus diesem Grund werden nicht ein oder zwei Aufführungen im Mittelpunkt stehen und durchweg analysiert werden. Vielmehr soll in den einzelnen Kapiteln ein jeweils passendes Aufführungserlebnis aus einem reichen Pool an sehr unterschiedlichen Aufführungen herangezogen werden. Sogenannte qualitative Unterscheidungen werden dabei keine Rolle spielen. Genauso wie die Arbeit die ethisch orientierte Argumentationstradition der Ablehnung des Lachens in ihren Untersuchungen ausklammert, genauso soll es keinen Unterschied machen, ob es sich bei der Analyse um *Murmel Murmel* an der Volksbühne, den *Nackten Wahnsinn* am Renaissance-Theater oder Stephan von Bothmers *Fußball-live-Konzerte* handelt. Für das individuelle Lacherlebnis ist es nebensächlich, wie etabliert und anerkannt das gastgebende Haus ist. Und wer im Lachen *Präsenz* erlebt hat, der wird sich ohnehin nicht schämen, gela- chet zu haben.

Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert. Berlin 2006; dies. (Hrsg.): *Kunstkam- mer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert.* Berlin 2003; Helmar Schramm / Hans-Christian von Herrmann / Florian Nelle / Wolfgang Schäffner / Henning Schmidgen / Bernhard Siegert (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst.* Berlin 2003; Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philo- sophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts.* Berlin 1996.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung

der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer & Ehemaligen
der Freien Universität Berlin e.V.

der Fazit-Stiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn / vf)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-249-6
ISBN (PDF): 978-3-95808-299-1