



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Laughing at the punch in your face“

-

Theorien der Komik und des Lachens in Anbetracht heutiger
Theaterformen unter besonderer Berücksichtigung des
In-Yer-Face Theatres sowie Philip Ridleys Stücken
The Pitchfork Disney und *Mercury Fur*

Verfasser

Matthias Göttfert

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Gissenwehler

... und ich glaub, ich würde sterben, nähme ich das alles ernst!

INHALT

1. EINLEITUNG.....	5
2. THE PUNCH IN YOUR FACE	9
2.1. ‚In-Yer-Face Theatre‘	9
2.2. Philip Ridley.....	15
2.3. The Pitchfork Disney.....	17
2.3.1. Inhalt.....	17
2.3.2. Rezeption.....	19
2.4. Mercury Fur.....	21
2.4.1. Inhalt.....	21
2.4.2. Rezeption.....	23
3. KOMIK UND LACHEN	25
3.1. Komik I – Komiktheorien.....	26
3.1.1. Begriffsgeschichte.....	26
3.1.2. Degradations- und Superioritätstheorien.....	27
3.1.3. Inkongruenztheorien.....	35
3.1.4. Theorien der Transzendenz.....	38
3.2. Lachen.....	44
3.2.1. Physiologie des Lachens.....	44
3.2.1.1. Der Mensch – Das lachende Tier.....	44
3.2.1.2. Kitzel I.....	48
3.2.1.3. Neurologie.....	50
3.2.2. Psychologie des Lachens	52
3.2.3. Philosophie des Lachens	61
3.2.2.1. Kitzel II.....	65
3.2.2.2. Distanzierung.....	67
3.2.2.3. Katastrophe / Krise.....	69
3.2.2.4. Verlegenheit / Verzweiflung.....	72
3.2.2.5. Nervöses Lachen.....	73
3.3. ‚Komödie‘ Heute.....	76
3.3.1. Das Komische auf der Bühne.....	76
3.3.2. Schwarzer Humor.....	79
3.3.3. ‚Komische Katharsis‘	81

3.3.4. Tragikomödie?	84
3.4. Komik II – Elemente des Komischen.....	88
3.4.1. Ironie.....	88
3.4.2. Absurdität	94
3.4.3. Grotesk.....	98
3.4.4. Grausamkeit.....	106
4. CONCLUSIO.....	113
5. ANHANG.....	115
5.1. Literaturverzeichnis.....	115
5.1.1. Selbständige Literatur.....	115
5.1.2. Unselbständige Literatur.....	120
5.2. Abstracts.....	125
5.2.1. Deutsch.....	125
5.2.2. English.....	126
5.3. Lebenslauf.....	127

1. EINLEITUNG

Als ich im Jahr 2007 ohne besondere Vorkenntnisse weder zu Autor noch zum Stück oder dessen Kontext eine Aufführung von Philip Ridleys *Mercury Fur* in der Regie Johannes Mailes besuchte, wurde aus dem unverbindlichen Theaterabend einer der prägendsten der letzten Jahre. Berührt von Ridleys brutal-schönen Bildern, geschockt von der Gewalttätigkeit und moralischen Korruptiertheit der Figuren und verwirrt, da ich, wie mir retrospektiv bewusst wurde, selbst in den grausamsten Momenten herzhaft lachen konnte. Und nicht nur ich: Immer wieder war Lachen aus dem Publikum zu vernehmen. Es stellte sich mir die Frage: Darf man das überhaupt? In Anbetracht von Folter, Vergewaltigung, Mord, ist es da moralisch vertretbar, dennoch zu lachen? Ich las weitere Stücke Philip Ridleys – mit dem selben Ergebnis: Ich fand sie trotz allen Grausamkeiten und düsteren Bildern immer wieder komisch. Lehrveranstaltungen zum Englischen Theater sowie zu Komiktheorien lieferten mir Hinweise darauf, dass der Zusammenhang zwischen Grauen und Lachen, der sich in besagter Inszenierung manifestierte, nicht so ungewöhnlich ist wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Bei meiner weiteren Beschäftigung mit dem Thema wurde schnell klar, dass es nötig sein wird, Lachen von Komik zu abstrahieren und auch getrennt zu betrachten, denn mit einem strengen Komikbegriff allein ist es heute nicht mehr möglich, das Lachen in all seinen Facetten zu begreifen.

Über zwei Jahrtausende waren Komiktheorien mit eindeutig komischen Situationen, mit Witzen oder Verlachen beschäftigt, nun bricht Ende des 20. Jahrhunderts jedoch etwas über sie herein, das diese Eindeutigkeit zweifelhaft werden lässt. Als hypothetische Antwort auf die Frage, ob Lachen hier noch erlaubt sei, mag für den Moment ein „Ja“ gelten; und darüber hinausgehend noch die Behauptung aufgestellt werden: Es ist sogar notwendig.

Als konkretes Beispiel, um die Anwendbarkeit der Komik- und Lachtheorien auf heutige Theaterformen zu überprüfen, wird Philip Ridley mit seinen beiden Stücken *Mercury Fur*, das zum Zeitpunkt meiner Themenfindung neueste Stück Ridleys, sowie auch sein erstes Stück, *The Pitchfork Disney* aus dem Jahr 1991, herangezogen. Während *The Pitchfork Disney* als eines der frühesten Stücke des sogenannten *In-Yer-Face Theatre*¹ gilt, wirkt *Mercury Fur* aus dem Jahr 2005 beinahe schon wie ein Relikt vergangener Tage.

1 Vgl.: Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit.

Die vorliegende Arbeit versucht, den Blick auf einen Bereich zu lenken, der bei der Betrachtung von Stücken, die dem In-Yer-Face Theatre zugeordnet werden, oftmals unter den Tisch fällt. Provokation, Schockwirkung und Tabubruch stehen in der Diskussion häufig im Mittelpunkt und verdecken den Blick darauf, dass auch oder gerade bei diesen Stücken immer wieder herzhaft gelacht wird. Oder sogar werden muss? Lassen sich also Theorien der Komik und des Lachens auch auf Theaterstücke anwenden, die im allgemeinen als grausam und brutal angesehen werden? Inwiefern muss sich eine umfassende Theorie der Komik und des Lachens den neuen Gegebenheiten anpassen?

Da bislang noch keine solche umfassende, interdisziplinäre Theorie des Lachens und der Komik vorliegt, müssen die zahlreichen (in sich beschränkten) Einzeltheorien und -erkenntnisse auf ihre Tauglichkeit hin überprüft werden. Aus den vielen Einzelperspektiven soll ein umfassenderes Bild davon entstehen, was eine Theorie der Komik und des Lachens heute sein könnte, beziehungsweise, was sie zu leisten im Stande sein müsste.

Nach einer kurzen Klärung des Kontextes, in welchem die Stücke sowie der Autor einzuordnen sind, die zur Überprüfung der diversen Theorien herangezogen werden (Kapitel 2), folgt eine Beschäftigung mit Überlegungen, die sich mit einem klassischen Komikbegriff auseinandersetzen (Kapitel 3.1.). Anschließend wird der Blick auf das Lachen als körperlicher Ausdruck des Menschen und die Funktionen, die es auf physiologischer (Kapitel 3.2.1.) und psychologischer (Kapitel 3.2.2.) Ebene haben kann, erweitert. Auch philosophische Betrachtungen des Lachens werden mit einbezogen (Kapitel 3.2.3.). Anhand Helmut von Ahnens Überlegungen zum Komischen auf der Bühne² wird der Frage nachgegangen, ob und inwiefern sich der Begriff der (Tragi-)Komödie auf *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* anwenden lässt (Kapitel 3.3.). Abschließend folgt eine Beschäftigung mit einzelnen Begriffen – *Ironie, Absurdität, grotesk, Grausamkeit* –, die als Elemente des Komischen verstanden werden können (Kapitel 3.4.).

Da zahlreiche Autoren im Lauf der Jahrhunderte die selben Begriffe auf verschiedenste Art und Weise verwendeten, gestaltet sich eine exakte Trennung der Begrifflichkeiten schwierig. Ebenso verhält es sich mit der Zuordnung zu einzelnen Disziplinen wie Psychologie oder Philosophie. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird eine solche Trennung in der vorliegenden Arbeit dennoch versucht: ein Vorhaben, das bei der Komplexität und den weit verzweigten Zusammenhängen des Begriffsfeldes zum Scheitern verurteilt ist.

² Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz, 2006.

Einige Bereiche des Diskurses um Komik und Lachen finden keinen Niederschlag in dieser Arbeit. So werden nahezu alle sozialen Implikationen übergangen, da sie keine bis wenig Relevanz für das Thema besitzen. Das soll nicht heißen, dass soziale Inklusions- oder Exklusionsmechanismen, die über Komik oder Lachen funktionieren, irrelevant wären, doch ist der Erkenntniswert im Bezug auf die Fragestellung gering und der Raum begrenzt.

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit sowie Übersichtlichkeit wird auf eine geschlechtsneutrale Differenzierung, zum Beispiel „ZuschauerInnen“, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

2. THE PUNCH IN YOUR FACE

2.1. ‚In-Yer-Face Theatre‘

One way of understanding the point of view of the young writers is to imagine being born in 1970. You're nine years old when Margaret Thatcher comes to power; for the next eighteen years – just as you're growing up intellectually and emotionally – the only people you see in power in Britain are Tories. Nothing changes; politics stagnate. Then, sometime in the late eighties, you discover Ecstasy and dance culture. Sexually, you're less hung up about the differences between gays and straights than your older brothers and sisters. You also realize that if you want to protest, or make music, shoot a film or put on an exhibition, you have to do it yourself. In 1989, the Berlin Wall falls, and the old ideological certainties disappear into the dustbin of history. And you're still not twenty. In the nineties, media images of Iraq, Bosnia and Rwanda haunt your mind. Political idealism – you remember Tiananmen Square and know people who are road protesters – is mixed with cynicism – your friends don't vote and you think all politicians are corrupt. That is the world you write about.³

Mit diesen Worten beschreibt der britische Theaterkritiker und Autor Aleks Sierz das Lebensgefühl jener Generation, die in den 90er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts die Kunstlandschaft in Großbritannien erschütterte. Zu jener Zeit wandelte sich die britische Gesellschaft ebenso wie die gesamte Welt: Steigende Arbeitslosenzahlen und damit verbundene ökonomische Unsicherheit, Aids als globale Epidemie, der Bürgerkrieg auf dem Balkan, der Mord am zweijährigen James Bulger durch zwei 10-Jährige, der rassistisch motivierte Mord am 18-jährigen Stephen Lawrence – dies alles waren Ereignisse, die gleichzeitig ein Gefühl der Ohnmacht und der Bedrohung auslösten, aber auf der anderen Seite auch den Eindruck erweckten, dass sich endlich etwas veränderte, verändern konnte.⁴ Dieses Gefühl des Aufbruchs löste eine Welle der Euphorie aus, die unter dem Label „Cool Britannia“ sämtliche Bereiche der Kunst umfasste – von Britpop über Mode und Architektur bis hin zum Theater. Junge und hippe Menschen schufen junge und hippe Kunst. Auch die Politik versuchte, sich diese positive Stimmung zu eigen zu machen, vor allem nach dem Regierungsantritt von New Labour unter Tony Blair im Jahre 1997. Britische Musik als weltweite kostenlose Imagewerbung für das gesamte Land, die Kreativwirtschaft als der Wirtschaftszweig der Zukunft. Die Krise, in der sich das britische Theater zu Beginn der 90er Jahre befunden hatte – „A decline in audiences, financial cutbacks, a crisis of confidence,

3 Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000. S. 237.

4 Vgl.: Howe-Kritzer, Amelia. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing 1995-2005*. Hampshire u. a.: Palgrave Macmillan, 2008. S. 29f.

rampant commercialism, a hostile culture, a haemorrhage in production of new work“⁵ –, konnte auch dadurch überwunden werden, dass die Theater den Autoren größere Freiheiten in der Wahl der Stoffe wie auch der Form gaben. Es wurde Neues gewagt, es galt nicht mehr ausschließlich, einen bestimmten Geschmack zu bedienen, keine vorgeschriebenen Ideologien oder Sichtweisen. Die neuen Direktoren wie Stephen Daldry am Royal Court, der später so genannten „Heimat“ des In-Yer-Face Theatre, Dominic Dromgoole am Bush, Ian Brown am Traverse und Richard Eyre am National Theatre. Die Stücke wurden nur kurz auf die Spielpläne gesetzt, um das mediale Interesse hoch zu halten. Der Umgang mit den Medien veränderte sich, Ken Urban bezeichnete dies parallel zu „Cool Britannia“ als „Marketing Coolness“.⁶ Man produzierte Stücke einfach mit Hilfe von Sponsoren, anstatt auf den Staat zu warten und ließ sich von Hochkultur und Popkultur gleichermaßen inspirieren. Die 90er wurden zum neuen goldenen Zeitalter für das britische Theater, doch wurde aus „Cool Britannia“ relativ schnell auch „Cruel Britannia“ – „grausames Britannien“ –, ein ebenfalls von Ken Urban geprägter Begriff. Etwas, das zwar vor allem dem Theater dieser Zeit zugeschrieben wird, sich aber beispielsweise auch in der Malerei oder der Musik wiederfand. Man denke an das von Marcus Harvey aus den Abdrücken von Kinderhänden collagierte Portrait der Kindsmörderin Myra Hindley⁷ oder die zwanzig Minuten langen Wiederholungen ein und desselben Akkords auf Konzerten der Band *My Bloody Valentine*. All diese Künstler versuchten, ein Gefühl der immanenten Bedrohung zu erzeugen, das sie der distanzierten Coolness entgegen setzten. Während Coolness ein zynisches Desinteresse impliziert, bedeutet Grausamkeit im Grunde genau das Gegenteil. Grausamkeit geht den Zuschauer im wahrsten Sinne des Wortes direkt an, sie zwingt ihn dazu, sich zu verhalten und birgt somit per se immer die Möglichkeit einer Veränderung. Eigentlich ein Gedanke, der dem aristotelischen Katharsis-Begriff ebenso nahe steht wie Antonin Artauds Manifest eines *Theaters der Grausamkeit*.⁸ Was die Kritiker daran (ver-)störte, war, dass die Autoren jegliche Gewissheit bezüglich einer Veränderbarkeit im positiven Sinne verweigerten.⁹

5 Edgar, David. Zit. nach: Sierz, Aleks. „The Politics of In-Yer-Face-Theatre.“ *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. Hrsg. D'Monté, R. & Saunders, G. Hampshire u. a.: Palgrave Macmillan, 2007. S. 25.

6 Vgl.: Urban, Ken „Towards a Theory of Cruel Britannia.“ *New Theatre Quarterly*. Nr. 80 (November 2004).

7 Marcus Harvey fertigte das Bild 1995 an. Als es 1997 in der Royal Academy of Art erstmals ausgestellt wurde, kam es zu einem Skandal und Besucher versuchten, das Bild zu zerstören.

8 Artaud, Antonin. „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest).“ *Das Theater und sein Double*. München: Matthes & Seitz, 1996. S. 95ff.

9 Vgl.: Edgar, David. Zit. nach: Sierz, Aleks. „The Politics of In-Yer-Face-Theatre.“ S. 25.

Die jungen und zumeist unbekanntenen Autoren konfrontierten das Publikum mit unmoralischen Figuren, schockierenden Gewaltszenen und einer brutalen, direkten Sprache – ein „punch in the face“ eben. Sarah Kanes *Blasted* wurde 1995 zum Flaggschiff dieser Bewegung, die Aleks Sierz retrospektiv „In-Yer-Face Theatre“ genannt hat. Philip Ridley oder Anthony Neilson, die bereits Anfang der 90er ähnliche Themen in einer ähnlichen Form behandelten, gelten als die Ersten, die mit dem neuen Stil experimentierten. „*The Pitchfork Disney* by Philip Ridley is a kind of pre-echo“¹⁰ dessen, was das Publikum in den kommenden Jahren noch zu erwarten hatte. Die Kritiker nannten sie auch „new Brutalists“, „new Jacobeans“ oder „new Nihilists“, jedoch setzte sich im Lauf der Zeit Aleks Sierz' Bezeichnung durch. Zwar ist es schwierig, eine so heterogene Gruppe von Autoren unter einem gemeinsamen Label zu versammeln, noch dazu, da ihnen jegliches Pamphlet, jegliches explizites Zusammengehörigkeitsgefühl fehlte. Der Terminus „In-Yer-Face“ bezeichnet in allererster Linie das Verhältnis zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Zuschauer. Dabei impliziert er Theorien des experimentellen Dramas ebenso wie die Frage nach Tabus und Provokationen. Die Wahrnehmung des Zuschauers rückt in den Mittelpunkt „the feeling that your personal space is threatened“.¹¹ Es geht dabei auch darum, dass das Publikum gezwungen wird, etwas zu sehen, was es eigentlich lieber nicht sehen möchte. Die „normalen“ Grenzen werden überschritten. Aleks Sierz versucht sich in seinem gleichnamigen Buch an einer Definition des In-Yer-Face Theatres:

The widest definition of in-ye-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bolder or more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort.¹²

Dem Vorwurf, die AutorInnen seien zynisch und unpolitisch, treten sowohl Aleks Sierz wie auch Ken Urban entschieden entgegen. Max Stafford-Clark benannte das Problem ähnlich wie Sierz während einer Podiumsdiskussion wie folgt: „In the 80s we all knew who the enemy was. Now we are not so sure.“¹³ Doch obwohl der Trend klar weg ging von den klaren

10 Sierz, Aleks. Interview. *British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Hrsg. Aragay, Mireia u. a. Hampshire u. a.: Palgrave Macmillan, 2007. S. 151.

11 Ebd. S. 25.

12 Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. S. 4.

13 Stafford-Clark, Max. Zit. nach: Billington, Michael. „Theatre of war.“ *The Guardian* (17. Februar 2001).

politischen Aussagen der Angry Young Men von den 60ern bis in die 80er Jahre und das Publikum Stoffe verlangte, mit denen es auf persönlicher Ebene etwas anfangen konnte, hatten die Stücke dennoch politischen Charakter:

Although it is true that the big state-of-the-nation play is almost extinct, the work of new writers is surely political even if the form they choose is plays about private passions. They explore personal pain rather than public politics, but [...] most of them are passionately interested in staging critiques of modern social conditions, focusing on the problem of violence, the horror of abuse, the questioning of traditional notions of masculinity, the myth of post-feminism and the futility and injustice of consumerism.¹⁴

Es ging nicht mehr so sehr um konkrete Fragen politischer und sozialer Ungerechtigkeiten, sondern um die ganz großen Themen, den Sinn des Lebens: um Werte, Glauben – letztlich um das Verhältnis des Individuums zur Welt.

Mark Ravenhill lässt Robbie, eine seiner Figuren aus *Shopping and Fucking*, dieses Gefühl wie folgt beschreiben:

I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them [...] But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories.¹⁵

– Das In-Yer-Face Theatre wird hier definiert als Antwort auf eine Welt, die keine konkreten Prinzipien, Ideale oder Visionen bereit hält, an denen sich die Menschen festhalten könnten. Und wie diese Welt, so verweigern auch die AutorInnen die klaren, einfachen Antworten.

Die Moderne *pluralisiert* die Welt. Sie bringt Menschen mit verschiedenen Werten und Weltanschauungen eng zusammen; sie unterminiert die als selbstverständlich vorausgesetzten Traditionen; sie beschleunigt alle Veränderungsprozesse. Das bringt die verschiedensten Widersprüche mit sich – und die Wahrnehmung von Widersprüchlichkeit ist es, die der komischen Erfahrung zugrunde liegt.¹⁶

Auch Peter Berger bestätigt den Wegfall der Gewissheit früher gültiger Ideologien. Sie werden durch individuelle Glaubens- und Referenzsysteme ersetzt, was zu seiner Vielzahl von Einzelideologien führt. Somit verringern sich auch die potentiellen Gemeinsamkeiten der einzelnen Publikumsmitglieder. Da die Rezeption einer Theaterinszenierung immer auch individuell geprägt ist, impliziert dies einen Zerfall des Theaterpublikums als Kollektiv. Es ist

14 Sierz, Aleks. „Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation.“ *New Theatre Quarterly*. Vol. 18, Part 1 (Februar 2002). S. 17-24.

15 Ravenhill, Mark. *Plays / Shopping and Fucking. Faust is Dead. Handbag. Some Explicit Polaroids*. London: Methuen, 2001. S. 66.

16 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1998. S. 240.

nicht mehr möglich, auf einen alle Zuschauer umfassenden Referenzrahmen zurückzugreifen, was in Folge zu unterschiedlichen Reaktionen auf die Bühnengeschehnisse führt.

Die Einflüsse des In-Yer-Face Theatres reichen von Shakespeare und den sogenannten Jacobean über die Angry Young Men bis hin zum amerikanischen Mainstream-Kino. Vor allem Quentin Tarantinos Filme oder Oliver Stones *Natural Born Killers* wurden häufig als Quelle der Inspiration genannt. Was sie alle eint, ist der Angriff auf Tabus der Sexualität und der Gewalt.

Die Betonung auf „Cruelty“ rückt auch Antonin Artauds Manifest des bereits genannten *Theaters der Grausamkeit* in den Blick. Zwar schwebte diesem dabei eine sehr viel radikalere Umwälzung vor – er wollte die Erfahrung des Theaterbesuchs dergestalt verstärken, dass der Zuschauer grundlegend verändert daraus hervorgeht –; die Auflösung der Grenze zwischen Publikum und Schauspieler, Erfahrung statt nur zusehen, der menschliche Körper im Mittelpunkt des Geschehens und letztendlich eine Reinigung durch die Grausamkeit, dies alles sind Punkte, die auch die Autoren des In-Yer-Face Theatre für sich geltend machen konnten.

Selbstverständlich sind Grausamkeit und Gewalt auf den Bühnen keine Erfindung der 90er Jahre. Von Shakespeares *Titus Andronicus* und den Rache Tragödien des jakobinischen Theaters¹⁷ bis hin zu Harold Pinter durchzieht die Darstellung dieser die Theatergeschichte. Doch in Stücken wie Anthony Neilsons *Penetrator* oder Sarah Kanes *Blasted* wurde sie bis an die Grenzen des Erträglichen getrieben – und darüber hinaus. Ein grundlegender Unterschied war, dass die Autoren eine Begründung der Grausamkeit verweigerten, sie wurde einfach als in unserer Welt vorhanden vorgestellt. Während die jakobinischen Tragödienhelden durch das Leiden noch zur Einsicht gelangten, gab es auf einmal keine Lösung mehr. Die Autoren fühlten sich nicht verantwortlich, dem Publikum alles zu erklären. Es ging um eine neue Empfindsamkeit, nicht um rationale Deutungsmodelle.

Auch sprachlich unterschieden sich die In-Yer-Face-Stücke von ihren Vorläufern. Kurze, schnelle, direkte Dialoge ersetzen die langen, oft gewichtigen Tiraden der Vergangenheit. Es wurde ausgesprochen viel und derb geflucht, es gab Schimpfwörter, Beleidigungen, sexuelle und fäkale Ausfälle. In der Tradition des Absurden Theaters wurde die Sprache häufig als Machtinstrument gebraucht, um sein Gegenüber zu manipulieren und zu bedrohen.¹⁸

17 Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, geschrieben in den Jahren zwischen 1582 und 1592, gilt als eine der ersten dieser so genannten *Revenge Tragedys*. Ein starker Einfluss Senecas führte in England Ende des 16. Jahrhunderts zu Stücken, die mit teils brutalen Darstellungen grausamer Situationen durchsetzt waren.

18 Vgl.: Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

All diese Faktoren zogen ein junges Publikum an, das sich, seine Gefühle und seine Lebenswirklichkeit nun endlich auch im Theater wiederfand. Aleks Sierz behauptet, dass dies das britische Theater gerettet habe. Im Lauf der Zeit wurde die Radikalität des In-Yer-Face Theatre zum einen vom ‚normalen‘ Theaterbetrieb absorbiert, zum anderen wandten sich viele AutorInnen wieder narrativeren Formen zu, vor allem nach den Anschlägen des 11. Septembers und dem daraus resultierenden Klima der Angst und Unsicherheit. 1991 war Philip Ridley mit *The Pitchfork Disney* einer der Ersten, der die ‚Shock-Tactics‘ des In-Yer-Face Theatres so explizit gebrauchte. Dass diese auch heute ihre Wirkung nicht verfehlen, zeigte eindrucksvoll der Skandal um die Uraufführung von *Mercury Fur* im Jahr 2005.¹⁹

19 Vgl.: Kapitel 2.4.2. der vorliegenden Arbeit zur Rezeption von *Mercury Fur*.

2.2. Philip Ridley

Philip Ridley wurde am 29. Dezember 1964 im East End von London als Sohn eines Lastwagenfahrers und einer Kassiererin geboren. Er besuchte die Parmiter's Grammar School in Bethnal Green, wo er als Außenseiter galt und den Spitznamen „Alien“ trug. Bereits im Alter von 13 Jahren hatte er zehn Kurzgeschichten geschrieben und mit Illustrationen versehen. Nach der Schule studierte er Fine Arts an der St. Martin's School of Art in London. Seine grafischen Arbeiten wurden in ganz Europa ausgestellt. Eine schwere Asthma-Erkrankung fesselte ihn immer wieder ans Bett und unter ein Sauerstoff-Zelt, er wurde mit Ephedrin behandelt, was nach seinen eigenen Angaben zu Nebenwirkungen führte.²⁰

Seit dem Jahr 1989 hat Ridley insgesamt neun Bücher für Kinder verfasst, darunter seine wohl bekanntesten *Krindlekrax* und *Kasper in the Glitter*, zu denen später jeweils auch ein Theaterstück entstand. Er selbst bezeichnet seine Kinderbücher als „the backbone of everything that I do.“²¹

Bevor er begann, Theaterstücke zu schreiben, konnte er bereits auf eine beachtliche Karriere als Maler, Verfasser von Kurzgeschichten und Drehbüchern, Filmemacher und Autor von Kinderbüchern zurückblicken. Er drehte zwei Kurzfilme, bevor er das Drehbuch zu *The Krays* schrieb, diejenige seiner Arbeiten, der er einen Gutteil seines Bekanntheitsgrades zu verdanken hat. Der Film *The Reflecting Skin*, bei welchem er sowohl für das Drehbuch wie auch für die Regie verantwortlich zeichnete, gewann insgesamt elf internationale Preise und wurde von der *Los Angeles Times* zu einem der zehn besten Filme des Jahres 1991 gewählt. Sein nächster Film *The Passion of Darkly Noon* wurde mit dem Preis für die beste Regie beim Porto Film Festival ausgezeichnet. Sein erstes Bühnenstück für Erwachsene war *The Pitchfork Disney*, welches am 2. Januar 1991 im Londoner Bush Theatre Premiere feierte. Der damalige Leiter des Hauses, Dominic Dromgoole, schreibt in seinem Buch *The Full Room* über diesen Abend: „It took the expectations of a normal evening in the theatre, rolled them around a little, jollied them along, tickled their tummy and then fairly savagely, fucked them up the arse.“²² Weitere Stücke folgten in den nächsten Jahren: *The Fastest Clock in the Universe* und *Ghost from a Perfect Place* in den Jahren 1992 und 1994, *Vincent River* (2000), *Mercury Fur* (2005) und in den letzten Jahren *Leaves of Glass* 2007 und *Piranha Heights*

20 Vgl.: Rabinovitch, Dina. „Author of the month: Philip Ridley.“ *The Guardian* (27. April 2005).

21 Interview mit Philip Ridley auf <http://www.puffin.co.uk/nf/Author/AuthorPage/0,,1000026653,00.html>. Zugriff: 1. August 2008.

22 Dromgoole, Dominic. *The Full Room*. London: Methuen, 2000. S. 240.

2008. Außerdem verfasste Ridley insgesamt sieben Stücke für ein junges Publikum.²³ Was alle seine Arbeiten gemeinsam haben, ist der ausgeprägte Sinn für das Visuelle. Die Sprache seiner Bücher und Stücke lebt von den kraftvollen aber auch verstörenden Bildern, die Ridley in ihnen entwirft. „There's no difference for me between doing an exhibition, a children's novel, a screenplay, or doing a poetry reading or a play. They might appear like different peaks above clouds when you're in an aeroplane. But below the clouds, it's just one thing: my work“,²⁴ sagt Philip Ridley, der heute immer noch im selben Wohnblock im East End Londons lebt und arbeitet, in welchem er aufgewachsen ist.

23 *Sparkleshark* (1996), *Fairytaleheart* (1996), *Brokenville* (2000), *Krindlekrax* (2002), *Daffodil Scissors* (2003), *Karamazoo* und *Moonfleece* (2004).

24 Interview mit Philip Ridley in Logan, Brian. „Furore and loathing.“ *The Times* (5. Mai 2007).

2.3. *The Pitchfork Disney*

2.3.1. Inhalt

In *The Pitchfork Disney*²⁵ erzählt Philip Ridley die Geschichte der zweieiigen Zwillinge Presley und Haley Stray, die alleine in einer kleinen Wohnung im Londoner East End leben. Seit dem Tod ihrer Eltern sind sie auf sich allein gestellt und meistern das alltägliche Leben mehr schlecht als recht. Ihre einzigen Ausflüge führen sie zum Laden an der Ecke, wo sie sich ihr Hauptnahrungsmittel – Schokolade – besorgen. Sie haben sich eine apokalyptische Phantasiewelt erschaffen, in der sie als einzige Überlebende eines Atomkriegs existieren. Immer wieder muss Presley seiner Schwester Haley diese Vision erzählen, sie findet diesen Gedanken sehr beruhigend.

An einer Stelle des Stücks bemerkt Presley vor dem Fenster zwei Männer: Einem von ihnen, einem auffallend attraktiven jungen Mann, scheint offenbar nicht gut zu sein. Haley hat große Angst, doch ein in die Medizin ihrer Eltern getauchter Schnuller beruhigt sie, so dass sie schließlich einschläft. Trotz aller Bedenken öffnet Presley die zahlreichen Schlösser ihrer Wohnungstür und bringt kurz darauf Cosmo Disney herein, der sich auf der Stelle übergeben muss. Wie sich später herausstellen wird, besteht Cosmos besonderes Talent darin, allerhand Insekten und andere kleine Tiere bei lebendigem Leib zu verspeisen. Als Cosmo die Wohnung bereits wieder verlassen will, beginnt Haley im Schlaf zu sprechen. Cosmo findet sie sehr attraktiv, so dass er sich doch zu bleiben entschließt. Er unterhält sich mit Presley über dessen Familie, fragt ihn, ob die Zwillinge schon immer so seltsam gewesen seien. Natürlich nicht, antwortet Presley, erst seit ihre Eltern sie verlassen hätten. Presley fragt Cosmo, womit er und sein Begleiter, der gerade auf der Suche nach seinem Auto ist, ihr Geld verdienen. Cosmo erzählt von einer Show, die er und sein Kompagnon gemeinsam vorführen, und verzehrt augenblicklich vor Presleys Augen eine Kakerlake und möchte, dass Presley ihm das gleich tut. Um Cosmo nicht zu verärgern, verspeist Presley tatsächlich ein Insekt, wird dafür jedoch von diesem ausgelacht. Kurze Zeit später erzählt er Cosmo von seinem immer wiederkehrenden Alptraum, eine haarsträubende Geschichte, in der Presleys Verwandlung in einen Greis ebenso eine Rolle spielt wie ein Serienkiller namens Pitchfork Disney, der zahlreiche Kinder zuerst missbraucht und dann tötet, und dessen Gesicht Presley während

25 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ In: *Plays 1. The Pitchfork Disney. The Fastest Clock in the Universe. Ghost from a Perfect Place*. London: Faber & Faber, 2002. S. 1-108.

einer Operation erhält. Sein Traum endet wiederum in der atomaren Vernichtung der Welt und Presley als einzigem Überlebenden. Gerade als er geendet hat, kommt Cosmos Begleiter mit dem Auto zurück. Cosmo will nur bleiben, wenn auch sein Begleiter hereinkommen darf. Pitchfork Cavalier ist ein großer, kräftiger Mann, der denselben roten Glitzeranzug trägt wie Cosmo und zusätzlich eine schwarze, lederne Maske. Diese sei notwendig, erklärt Cosmo, da Pitchfork so hässlich sei, dass alleine das Abnehmen der Maske ein Höhepunkt in ihrer Show sei. Unverzüglich beginnt er, Presley diese Show vorzuführen. Bevor er Pitchfork die Maske abnimmt, „singt“ dieser ein schauerliches Lied. Im Anschluss daran nimmt Pitchfork Haleys Hand. Presley möchte dies verhindern, doch Cosmo weist ihn auf Pitchforks ungestümen Charakter hin. Auf einen Wink von ihm lässt Pitchfork von Haley ab und widmet sich der auf dem Tisch liegenden Schokolade. Cosmo schlägt Presley vor, mit dem beigefarbenen Hillmann – das gleiche Auto besaß auch der Vater der Zwillinge – zum Laden zu fahren, um neue Schokolade zu kaufen. Er werde so lang auf Haley acht geben. Nach kurzem Zögern willigt Presley ein und verlässt mit Pitchfork die Wohnung. Als Cosmo alleine mit der immer noch schlafenden Haley ist, beginnt diese wieder zu sprechen. Cosmo überlegt kurz, nimmt ihr dann den Schnuller aus dem Mund, taucht seinen Finger in die Medizin und lässt sie daran saugen. Immer ekstatischer wird das Saugen, Cosmo wird immer erregter davon, schließlich hat er einen Orgasmus. Presley, der zurück gekommen ist, hat dies gesehen und stellt Cosmo zur Rede. Er zwingt ihn dazu, zuzugeben, dass er Angst hat und bricht ihm schließlich den Finger. Cosmo läuft davon. Als Presley gerade die Tür verriegeln will, beginnt Haley erneut, im Schlaf zu sprechen. Er sucht den Schnuller und just als er ihn in die Medizin getaucht hat, steht Pitchfork in der Türe. Presley weicht in Todesangst zurück, stolpert über den Sessel. Pitchfork beugt sich über ihn, hebt jedoch lediglich Cosmos Jacke vom Sessel auf. Ein lautes „Boo“ in Richtung Presleys beim Hinausgehen gibt diesem den Rest, sein Schrei weckt Haley auf. Sie ist noch ganz in ihrem Alptraum gefangen, fragt, wer ihren Eltern so etwas antun könnte. Presley und Haley bleiben mit der Frage nach dem Sinn dieses Grauens und ihrer Angst alleine zurück.

2.3.2. Rezeption

Die Reaktionen auf die Uraufführung des Stücks am 2. Januar 1991 im Londoner Bush-Theatre waren geteilt. Von „Ridley does not have to explain his play; you don't have to see it“²⁶ und „It struck me that the author was in need less of an audience than a psychiatrist“²⁷ bis zu „Dark powerful and choc-a-bloc with shock tactics this must be a must for anyone who wants dynamic, contemporary theatre“²⁸ und „I think it's a very important debut. [...] Do watch Philip Ridley: he has a little to learn yet about dramatic structure and all the boring rules, but he can already create astonishingly original characters and give them lines that hold the audience spellbound“²⁹ reichten die Kritiken.

Was zahlreiche Kritiker störte, war der vage Charakter des Stückes. Das fehlen eines eindeutigen Referenzrahmens, einer zwingenden Interpretation und Hintergrundinformationen zu den Figuren – etwas, das wie bereits erwähnt zu einem wesentlichen Merkmal des In-Yer-Face Theatres der 90er Jahre werden sollte. Um nur zwei beispielhafte Reaktionen der Kritik zu nennen: „But it is still hard to wonder what their mummies and daddies did to create the twins and did not do to cause Cosmo.“³⁰ „Ridley's play is tantalisingly disengaged. It deals with the lurid results of childhood catastrophe in word-bound retrospectives and the invasion of the outside world does not precipitate the change, discovery or revelation.“³¹ Das am sozialkritischen Theater der Angry Young Men geschulte Handwerkszeug der KritikerInnen konnte in diesem Fall nicht mehr genügen. Ridley verweigerte strikt die Antworten auf diese Fragen. Warum und wie die Eltern der Zwillinge gestorben sind, wird nie erklärt, auch nicht, ob die beiden Kinder dies miterlebt haben. Es wird zwar angedeutet, dass es sich um ein Gewaltverbrechen gehandelt haben könnte, das die Kinder mit ansehen mussten – „Who could've done it to them“ und „Who would want to hurt them like that?“³² –, doch dies bleibt weitgehend Spekulation.

Weitere Merkmale des In-Yer-Face Theatres hatte Philip Ridley bereits vorweg genommen: Die Grausamkeit seiner Beschreibungen, wenngleich auch zumeist nur verbal präsentiert und nicht auf der Bühne zu sehen, die Funktion der Sprache zur Manipulation und für Cosmos Machtspiele, die Verweigerung einer klaren Stellungnahme in der Frage nach Täter und

26 Nathan, David. Review The Pitchfork Disney. *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 12.

27 Hurren, Kennet. Review The Pitchfork Disney. *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 11.

28 Wearing, Catherine. Review The Pitchfork Disney. *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 14.

29 Herbert, Ian. „Prompt Corner.“ *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 3.

30 Nightingale, Benedict. Review The Pitchfork Disney. *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 13.

31 Jongh, Nicholas de. Review The Pitchfork Disney. *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991). S. 12.

32 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 107.

Opfer. Auch viele Themen, die Philip Ridleys weitere Stücke für Erwachsene (und teilweise auch für Kinder) durchziehen, sind hier bereits angelegt: die Beziehung zu den absenten Eltern, die Bedrohung durch die Außenwelt, die generell sehr problematischen Figurenbeziehungen, der Zusammenhang zwischen Sexualität und Gewalt.

Die Kritiken unterstrichen fast ausnahmslos die dunkle, grausame Seite des Stückes. Doch liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf einem anderen Aspekt. Zwei Zitate Cosmos können helfen, diesen Rahmen abzustecken: „Make you laugh, make you shiver“³³ ist das erklärte Ziel seiner Show mit Pitchfork und „Just because I laugh don't mean it's funny.“³⁴ Und auch, wenn dreizehn Jahre später in *Mercury Figur* keine der Figuren Philip Ridleys dies so explizit ausspricht, so bleibt dieser Zusammenhang dennoch weiter bestehen.

33 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 93.

34 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 72.

2.4. Mercury Fur

2.4.1. Inhalt

Auch *Mercury Fur*³⁵ ist in einem heruntergekommenen Wohnblock in einem apokalyptischen Londoner East End angesiedelt. Die Bewohner dieser Welt sind durch eine neuartige Droge – verschiedenfarbige Schmetterlinge – nicht nur ihres Gedächtnisses beraubt, sondern empfinden auch die virtuelle Welt des Rausches realer als die Wirklichkeit. In diesem Setting erzählt Ridley die Geschichte der Brüder Elliot und Darren, die für den Gangsterboss Papa Spinx „Parties“ organisieren, bei denen die „horniest fucking fantasies“³⁶ zahlungskräftiger Party Gäste erfüllt werden. Im gegenständlichen Fall handelt es sich bei dieser Fantasie um eine gespielte Vietnam-Variante, bei der das sogenannte „Party Piece“, ein 10-jähriger, als Elvis verkleideter pakistanischer Junge, ebenso eine Rolle spielt wie ein Fleischhaken. Doch bevor es soweit kommt, müssen Elliot und Darren noch die leerstehende Wohnung vorbereiten. Die Party wurde überraschend fünf Tage nach vorne verlegt, es bleibt nur wenig Zeit. Während Elliot im Schlafzimmer mit Lola, Papa Spinx Bruder, der für Kostüm und Make-Up des Party Piece verantwortlich ist, telefoniert, betritt Naz den Raum. Er hat sich ebenfalls eine Wohnung im selben Block gesucht und ist ganz begeistert, als er erfährt, dass Elliot der „Butterfly-Man-in-the-ice-cream-van“³⁷ (= der Schmetterlingsdealer) ist und sogar der große Papa Spinx kommen wird. Elliot ist zwar weniger begeistert, da sie jedoch jede helfende Hand brauchen können, darf Naz bleiben. Während Elliot das Party Piece aus dem Auto holt, erzählt Naz, wie seine Mutter und seine Schwester bei einem Überfall auf den Supermarkt grausam misshandelt und getötet worden waren. Doch das scheint ihn weniger zu berühren als die Frage, ob der Ice-Cream Van Elliot und Darren gehört. Darren erzählt Naz die Geschichte seiner Narbe am Kopf: Sein Vater hatte die gesamte Familie mit einem Hammer angegriffen, um sie vor dem Elend der Welt zu beschützen. Darren und seine Mutter wurden am Kopf getroffen, Elliot das Knie zertrümmert. Wie sich später herausstellt, wurde das Krankenhaus, in dem die Familie lag, von einem randalierenden Mob angegriffen. Elliot konnte sich selbst retten und landete auf der Flucht schließlich im Vorgarten des Hauses von Spinx und Lola. Spinx hatte Darren und die Mutter gerettet.

35 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. London: Methuen, 2005.

36 Ebd. S. 92.

37 Ebd. S. 22.

Naz möchte alles über den ersten Schmetterling erfahren. Angeblich wurde er von einem Sandsturm herangeweht. Doch Elliot kennt die wahre Geschichte. Nachdem er die Schmetterlinge nicht selbst isst, kann er sich noch an die Nacht erinnern, als eine Flugzeugstaffel den Sand und mit ihm Kokons von Schmetterlingslarven über der Stadt abwarf. Während die ersten weißen Schmetterlinge noch positive Gefühle auslösten, gibt es in der Zwischenzeit sogar schon schwarze, die die Selbstmordgedanken der Menschen wahr werden lassen.

Papa Spinx kommt an. Er ist jedoch nicht alleine, sondern hat die blinde Duchess mitgebracht – die Mutter Elliots und Darrens. Ihr wird erzählt, sie betrete das prächtige Haus zweier Generäle. Wenn sie dabei ist, kann die Party nicht wie geplant stattfinden, meint Elliot. Sie haben jedoch keine andere Wahl, als mit den Vorbereitungen fortzufahren. Als der Party Gast endlich ankommt, werden die Probleme nicht weniger. Eigentlich ist alles vorbereitet, Lola, Naz und die Duchess sind in Nazs Wohnung gegangen, um die Geschehnisse nicht miterleben zu müssen. Doch gerade als es losgehen soll, bricht das Party Piece zusammen und stirbt. „Corpses can be fun“³⁸ meint Spinx, doch der Party Gast hat einen lebenden Jungen bestellt. Wenn er den nicht bekommt, wird er auch nicht zahlen. In diesem Moment kommt Naz herein, um Champagner zu holen. Elliot will auf keinen Fall, dass Naz anstelle des Party Piece gefoltert wird, sie könnten die Party abblasen und einfach in den nächsten Wochen mehr arbeiten. Spinx deutet an, dass es keine nächsten Wochen geben wird. Der Party Gast hat ihm verraten, dass in Kürze das Bombardement der Stadt beginnen wird. Nach drei Tagen werden Soldaten einrücken um Ruhe und Ordnung wieder herzustellen. Ihre einzige Chance dem zu entkommen ist der Party Gast, deshalb haben sie keine andere Wahl. Nach kurzem Zögern helfen Elliot und Darren dabei, Naz den Glitzeranzug des Party Piece anzuziehen und ihn ins Schlafzimmer zu schleppen. Man hört Lärm und Schreie, gebrüllte Befehle. Elliot und Darren kommen blutverschmiert zurück, der Lärm ist immer noch schrecklich. Plötzlich kann sich Naz losreißen und stürzt aus dem Schlafzimmer. Elliot und Darren haben genug. Als der Party Gast nicht ablassen will, wird er von Darren erschossen. Spinx ist außer sich, muss jedoch einsehen, dass die Party definitiv vorbei ist. Spinx, Lola, die Duchess und der schwer verwundete Naz verlassen schnellstmöglich die Wohnung, während Elliot und Darren noch „aufräumen“, das heißt die Wohnung in Brand setzen, wollen. Während Elliot im Schlafzimmer Benzin ausschüttet, kann man das anwachsende Geräusch von Flugzeugen hören. Als er eine Kerze in das Schlafzimmer wirft, beginnt in der Ferne das Bombardement.

38 Ebd. S. 109.

Elliot zückt eine Waffe. Er richtet sie auf Darren, er liebt ihn so sehr, er wird ihn nicht leiden lassen. Darren versucht ihn zu überzeugen, dass es einen Ausweg geben wird. Sie werden überleben. Sie lieben sich doch. Elliot soll es sagen. „Say it!“ „Say it!“.³⁹

2.4.2. Rezeption

Philip Ridleys Londoner Verlag Faber and Faber weigerte sich, das Stück zu veröffentlichen. Es gehe viel zu weit, was die Grausamkeit an Kindern, die das Stück schildert und zeigt, angeht. „There was no discussion. I wasn't invited in to clarify my intentions. I sent them a letter saying I thought they had misread it, but they didn't want a discussion.“⁴⁰ Ridley behauptete sogar, Freunde von ihm sahen ihre Freundschaft gefährdet, wenn er das Stück tatsächlich veröffentliche.⁴¹ Diesen Einwänden hält Philip Ridley seine Sammlung von Zeitungsausschnitten entgegen, die genau jene Grausamkeit beschreiben, die ihm vorgeworfen wird. Die Geschichte, die Naz von seiner Mutter und seiner Schwester erzählt, hat sich in Ruanda in ähnlicher Weise zugetragen. Szenen aus dem Irak bezeichnet Ridley als “Mercury Fur re-enacted. All-American farm boys from Idaho, going to church on Sundays and eating apple pie, and all it took was 10 weeks without moral responsibility for them to be raping small girls and filming it on their mobiles, by all accounts.“⁴²

Jedem zehnten Besucher der Uraufführungsinszenierung war das Gezeigte zu viel⁴³ und auch die Reaktionen der KritikerInnen auf die beunruhigenden und verstörenden Schilderungen waren geteilt: Während manche wie Miranda Sawyer begeistert waren – „I enjoyed it. I was involved from start to finish. I even laughed occasionally“⁴⁴ – sahen es andere KritikerInnen ähnlich wie Faber and Faber. „[H]e is actually turned on by his own sick fantasies and is offering no more than cheap thrills“⁴⁵ vermutete gar Charles Spencer. Viele KritikerInnen störte, dass ein 13-jähriger Junge das Party Piece spielen musste. Philip Ridley reagierte auf die ablehnenden Kritiken nicht gerade erfreut: „People got hysterically angry, and angry at me for some reason. And you're not immune to that. I did find it upsetting.“ „Critics went beyond

39 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 127.

40 Philip Ridley in Gardner, Lyn. „The devil inside.“ *The Guardian* (9. Februar 2005).

41 Philip Ridley in Gardner, Lyn. „The devil inside.“ *The Guardian* (9. Februar 2005).

42 Philip Ridley in Eyre, Hermione. „Philip Ridley: The savage prophet.“ *The Independent* (28. Oktober 2007).

43 „Cultural news round-up.“ *The Guardian* (17. März 2005).

44 Sawyer, Miranda. „Time to smell those roses, boys.“ *The Observer* (6. März 2005).

45 Spencer, Charles. Review *Mercury Fur*. *Theatre Record*. Vol. XXV, Issue 05 (29. März 2005).

their remit⁴⁶ indem sie das Stück als unmoralisch abstempelten, meinte Ridley. Er zieht den Vergleich zu antiken Stücken und Stücken Shakespeares:

Why is it that it is fine for the classic plays to discuss – even show – these things, but people are outraged when contemporary playwrights do it? If you go to see King Lear, you see a man having his eyes pulled out; in Medea, a woman slaughters her own children. The recent revival of Iphigenia at the National was acclaimed for its relevance. But when you try to write about the world around us, people get upset. If I'd wrapped Mercury Fur up as a recently rediscovered Greek tragedy it would be seen as an interesting moral debate like Iphigenia, but because it is set on an east-London housing estate it is seen as being too dangerous to talk about. What does that say about the world we live in? What does it say about theatre today?⁴⁷

Charles Spencer nannte *Mercury Fur* „the most upsetting new play since Sarah Kanes *Blasted*“, und tatsächlich erinnert die Argumentation der Kritiker an die Mitte der 90er Jahre. Und so wie damals der Vorwurf, die Autoren seien zynisch und unmoralisch, nicht traf, so kann man dies auch von *Mercury Fur* nicht behaupten. Wie Philip Ridley von sich selbst sagt: „I like putting people on a ghost train, but I guide them safely through the other end; I don't want to keep them there, I want to take them on a ritual of exorcism.“⁴⁸ Oder wie es Lyn Gardner beschrieb: „When he puts the audience through the nightmare, it is to show us that stars still shine.“⁴⁹

Bei dem Vokabular, mit dem die Kritiker den Werken Philip Ridleys zu Leibe rückten, stellt sich im Bezug auf die vorliegende Arbeit eine Frage: Wie können *The Pitchfork Disney* oder *Mercury Fur* – zwei Stücke eines Autors, der von sich selbst sagt „I open the window and demons fly in“⁵⁰ – uns trotz aller Brutalität und Unheimlichkeit zum Lachen bringen? Ist Lachen in solchen Fällen überhaupt erlaubt? Was ist komisch daran? Beziehungsweise: Ist überhaupt etwas Komisches daran?

46 Philip Ridley in Logan, Brian. „Furore and loathing.“ *The Times* (5. Mai 2007).

47 Philip Ridley in Gardner, Lyn. „The devil inside.“ *The Guardian* (9. Februar 2005).

48 Philip Ridley in Eyre, Hermione. „Philip Ridley: The savage prophet.“ *The Independent* (28. Oktober 2007).

49 Gardner, Lyn. „The devil inside.“ *The Guardian* (9. Februar 2005).

50 Philip Ridley in Eyre, Hermione. „Philip Ridley: The savage prophet.“ *The Independent* (28. Oktober 2007).

3. KOMIK UND LACHEN

Bereits die hier formulierten Fragestellungen machen deutlich, wie eng das Begriffspaar „Lachen“ und „Komik“ im alltäglichen Sprachgebrauch miteinander verschränkt ist. Wenn etwas komisch ist, dann lacht der Mensch – so die wohl landläufige Meinung über die Verknüpfung der beiden Begriffe. Doch bereits auf den zweiten Blick zeigt sich, dass der Zusammenhang nicht ganz so simpel ist. Zum einen gibt es Situationen, in denen jemand lacht, die ganz und gar nicht komisch sind, zum anderen ist der Begriff „Komik“ in sich schon so ausufernd, dass solch eine einfache Zuschreibung nicht treffen kann – von weiteren Begriffen, die diesem Kosmos angehören, ganz zu schweigen; man denke an Humor, Ironie, Grotteske, Witz usw. Zunächst gilt es also, wenigstens ein wenig Ordnung in das terminologische Chaos zu bringen.

Ganz allgemein lässt sich an dieser Stelle vielleicht bereits festhalten, dass Komik – durch das griechische Suffix „ik“ als eine Fertigkeit, ein Handwerk gekennzeichnet – eine Technik darstellt, deren Ziel es ist, Lachen hervorzurufen. Lachen wiederum bezeichnet in allererster Linie einen physiologischen Vorgang des Körpers.⁵¹

51 Zu „Komik“ vgl. Kapitel 3.1. der vorliegenden Arbeit, zu „Lachen“ Kapitel 3.2.

3.1. Komik I – Komiktheorien

3.1.1. Begriffsgeschichte

Zunächst ist es hilfreich, sich einen Überblick über die Geschichte des Begriffs und der Theoriebildung in den letzten 2400 Jahren zu verschaffen. Von der griechischen Antike bis ins 21. Jahrhundert gab und gibt es verschiedenste Ansätze, sich „Komik“ im weitesten Sinne zu nähern. Im Grunde sind es jedoch lediglich drei Kategorien, unter welchen all diese Arbeiten zusammenzufassen sind: Erstens *Degradations- und Superioritätstheorien*, die Komik als ein Mittel beschreiben, sich selbst herauf- und andere herabzusetzen, zweitens *Inkongruenztheorien*, welche die plötzliche Zusammenführung von ursprünglich nicht zusammenpassenden Inhalten in ihr Zentrum rücken, und drittens *Theorien der Transzendenz*, denen es in erster Linie um das erhebende Moment des Komischen geht.

Die Begriffsgeschichte von „Komik“ geht zurück ins 14. Jahrhundert, aus dieser Zeit stammt der früheste Beleg für den Ausdruck *comique*.⁵² Zu Beginn des 15. Jahrhunderts grenzte Laurent de Premierfait den Begriff von *tragique* ab und bezeichnete damit ganz generell „qui a rapport à la comédie, au théâtre“.⁵³ Das *Ballet comique de la Royne* am Pariser Hof 1581 zeugt vom Gebrauch des Wortes *comique* im Sinne von „dramatische[n] Szenen mit Musik und Tanz, eine[r] lose verbundene[n] Handlung, die gut ausgeht.“⁵⁴

Im französischen *Dictionnaire de Trévoux*⁵⁵ erschien erstmals im Jahre 1740 ein Eintrag zum Begriff *comique*, der auch die Relation zum Lachen betonte. *Comique* wurde differenziert betrachtet, man konnte bereits sagen, dass man eine bestimmte Form der Komik schätzte, während eine andere Form missfiel.

Im angelsächsischen Raum umfasste das Begriffsfeld des Komischen viele unterschiedliche Wörter. Der Begriff *humour* hatte einen umfassenden Bedeutungsumfang. Wichtig wurde die Unterscheidung zwischen *wit* (im Sinne von geistreich, gebildet im Bezug auf sprachlich gekonntes Formulieren⁵⁶) und *humour*: „Wit comes from the brain, humour comes from the heart“.⁵⁷

52 Vgl.: Schwind, Klaus. „Komisch.“ *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3.* Hrsg. Barck, Karlheinz. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 332-384. Raoul de Presles gebrauchte den Begriff *comique* erstmalig in seiner Übersetzung von Augustinus *De civitate dei*.

53 Zit. nach Ebd.

54 Ebd. S. 335.

55 *Dictionnaire de Trévoux.* Paris 1704-1771.

56 Vgl.: Ebd. S. 336.

57 Ebd. S. 336.

Als deutscher Begriff tauchte *comisch* erstmals in einer Terenz-Übersetzung aus dem Jahre 1499 auf, „comicus poeta“ wurde mit „der Comisch poet“ übersetzt.⁵⁸ In der Mitte des 18. Jahrhunderts trat eine Verschiebung vom literarischen in die lebensweltliche Wahrnehmung ein. Laut dem *Wörterbuch der deutschen Sprache* von Daniel H. Sanders aus dem Jahr 1860⁵⁹ wurde etwas als „komisch“ bezeichnet, das den Gesetzen der Ästhetik gemäß Lachen erregt (im Gegensatz zum „Lächerlichen“, das den Ästhetik-Begriff nicht einschließt.)

Die Beschäftigung mit dem Sujet des Komischen geht jedoch noch sehr viel weiter zurück als die Geschichte des Begriffs. Gemeinsam hatten alle Überlegungen, dass sie sich mit dem auslösenden Moment des Lachens beschäftigten.

3.1.2. Degradations- und Superioritätstheorien

Bereits aus der Antike sind uns Überlegungen hierzu überliefert. Platon war der Erste, der das „Lächerliche“ (Griech. *γελοια*) als Begriff verwendete und es gleichzeitig dem Schlechten und somit Unvernünftigen zurechnete. Um aber das Lächerliche in der eigenen Person vermeiden und das Ernste und Gute überhaupt erkennen zu können, sei es hilfreich, wenn man die Gelegenheit habe, es einmal aus der Perspektive des Zuschauers betrachten zu können. Aristoteles *Poetik*⁶⁰ zufolge ist die Komödie eine mimetische Darstellung von gemeinem Figurenpersonal und letztlich eine Nachahmung des schlechten Lächerlichen. Das eigentlich Unlust erzeugende Lächerliche wird mittels der Komödie aufgewertet, der Zuschauer erlebt eine Mischung von Gefühlen, Lust entsteht durch die Aufhebung des Unlustgefühls.

Das Lächerliche ist also, wie bei Platon, Normabweichung, die auf ihre Wirkung hin spezifiziert wird und darauf, daß es als Fehler unschädlich ist: ein ›Unschädlichkeitspostulat‹ als Lachvoraussetzung. Die Aristotelische Abweichungs- oder Mangeltheorie des Lächerlichen stellt somit eine Keimform der Inkongruenztheorie dar.⁶¹

Womit bereits klar wird, wie schwer die strikte Trennung zwischen Degradations-/ Superioritätstheorien und Inkongruenztheorien aufrecht zu erhalten ist. Denn die Abwertung – die Degradation – des Lächerlichen durch das Lachen fußt ja ebenfalls auf der Wahrnehmung eines – zumindest nach Ansicht des Lachenden – inkongruenten, unpassenden Moments an

58 Vgl.: Ebd. S. 337.

59 Sanders, Daniel. *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Leipzig 1860.

60 Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994.

61 Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 341.

einer Person. In diesem Fall besteht die Inkongruenz auf der Ebene der Ästhetik (unpassende Erscheinung) oder der sozialen Erwartungshaltung (unpassendes Verhalten).

Auch der römische Staatsmann und Philosoph Cicero erklärte sich das Lachen aus einer enttäuschten Erwartung in Verbindung mit einem Überraschungsmoment, und Horaz unterschied zwischen einem klugen Lächeln und dem Lachen „daran man die Narren kennt.“⁶² – Womit bereits vor Beginn unserer Zeitrechnung die wesentlichen Punkte der „Komik“-Diskussion der nächsten 2000 Jahre genannt wären.

Ausgehend vom fatalen, im Lukas-Evangelium überlieferten Satz „Weh euch, die ihr jetzt lacht; denn ihr werdet klagen und weinen“⁶³ konstruierte sich das christliche Mittelalter eine ablehnende, lachfeindliche Position, welche das Lachen offiziell nur in wenigen Ausnahmen gestattete.⁶⁴ So sind die Theorien des Lachens und der Komik bis hinein ins 18. Jahrhundert von der Auseinandersetzung zum einen mit der kritisch-ablehnenden christlichen Tradition und zum anderen mit den antiken Vorgaben geprägt.

Auch die zahlreichen Lach- und Komiktheorien, die in England in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden, knüpften an die antiken Theorien an. Der Ausgangspunkt war hierbei häufig die Physiologie, der körperliche Ausdruck. Lachen wurde aus einer pathologischen Überspannung eines Körperorgans erklärt. Thomas Hobbes beispielsweise stellte seine Superioritätstheorie in den Zusammenhang einer Lehre der Leidenschaften.

Sudden Glory, is the passion which maketh those *Grimaces* called *Laughter*; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison wherof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men.⁶⁵

The passion of laughter is nothing else but *sudden glory* arising from some sudden *conception* of some *eminency* in ourselves, by *comparison* with the *infirmity* of others, or with our own formerly: for men laugh at the follies of themselves past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonour.⁶⁶

Doch Hobbes Überlegungen blieben nicht unwidersprochen. Kritik kam unter anderem von Alexander Pope, der sich daran störte, dass nur die Perspektive des Überlegenen

62 Zit. nach Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 340.

63 Lukas-Evangelium. Kapitel 6, Vers 25. <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/lk6.html>. **Zugriff:** 13. Juli 2009.

64 Zum Verhältnis des Mittelalters zum Lachen, vgl. z.B.: Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1990.

65 Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Zit. nach Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 342.

66 Hobbes, Thomas. „Human Nature, or the Fundamental Elements of Policy.“ Zit. nach Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 342.

wiedergegeben wird, was die prinzipielle *good nature* des Menschen diffamiere. Er betonte im Gegensatz dazu die „natürliche[n] Ehrlichkeit des Lachens“⁶⁷ und unterschied zwischen dem (schlechten) Verlachen und dem (ergötzlichen) Mitlachen. Trotz aller Kritik blieben Theorien des Verlachens auch in der folgenden Zeit maßgeblich. Durch den gesellschaftlichen Wandel im England des 17. Jahrhunderts nahm die Funktion des Lachens und des Lächerlichen einen veränderten Platz ein. Man musste sich strikt vor dem Lächerlichen hüten, man hasste das Übel, freute sich jedoch, wenn es jemandem widerfuhr, der es verdiente. Das Lächerliche wurde gewissermaßen die sinnlich wahrnehmbare Form des Unvernünftigen. Die Komödie wurde zu einem bürgerlichen Reflexionsmedium erklärt, wie es schon bei Platon angelegt war. Die Darstellung des Lächerlichen auf der Bühne sollte dem Publikum zeigen, was es vermeiden musste, wollte es nicht selbst zum Gespött werden.

Die Auseinandersetzung um den Begriff des Komischen pendelte im 17. Jahrhundert zwischen zwei Polen: Dem lebensweltlichen, zu vermeidenden Lächerlichen wurde ein ästhetisiertes Komisches gegenüber gestellt, das auch den Tugendhaften zum Lachen bringen konnte und durfte. In diesem Feld wurde zu jener Zeit immer wieder neu ausgehandelt, was als darstellbar galt und was nicht. Es ging um die sozialen und kulturellen Einflüsse auf die Frage, was als komisch empfunden wurde, um gesellschaftliche Normen und Zwänge und die Frage nach dem Normverstoß, der gutgeheißen oder verurteilt werden konnte.

Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde Lachen nicht mehr ausschließlich mit Verlachen gleichgesetzt und gewann einen neuen Stellenwert: Es sei ein dem Menschen eigenes Gefühl, das meistens als angenehm empfunden werde. Es kam zu einer Verschiebung des Komik- und Humorbegriffs vor dem Hintergrund des aufgeklärten Sentimentalismus im 18. Jahrhundert hin zu einem versöhnenden Verständnis von Humor. Der Mensch besitze eine angeborene *good nature* und *common sense*, die erst ein Zusammenleben ermöglichen, so die Meinung. Man teile Gefühle mit anderen und sei so zu *sympathetic imagination* fähig und könne sich in andere hineinversetzen.⁶⁸

Die Begriffe im Bereich des Komischen waren noch nicht scharf getrennt, sondern wurden durch Adjektive wie *good* und *true* bewertet. Die Maßstäbe für gut und echt waren an den Leitvorstellungen der Epoche (*humanity, tolerance, benevolence*) und der Vorstellung einer durch Wohlwollen bestimmten Gesellschaft orientiert. Zahlreiche Autoren, unter Ihnen John

67 Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 343.

68 Vgl.: Ebd.

Locke, der Earl of Shaftesbury, Francis Hutcheson oder Mark Akenside,⁶⁹ äußerten sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Fragen des Lachens, der Komik und des Humors.

James Beattie fasste 1764 den damaligen Stand der Diskussion zusammen.⁷⁰ Er unterschied *ludicrous* welches *pure laughter* hervorbringe und *ridiculous*, das herabsetzend und missbilligend sei. Das Lachen aus Superioritätsgründen grenzte er gänzlich aus. Wie ließe sich sonst erklären, dass die Reichen und Adeligen nicht ständig lachten? Er beschrieb jede *ludicrous combination* als inkongruent. Wenn die Inkongruenz jedoch andere Gefühle mehr anspreche als den Sinn für Humor, sei sie nicht mehr *ludicrous*. Moralische und kulturelle Normen des Geschmacks könnten dies ebenso bewirken wie die soziale Stellung oder nationale Zugehörigkeit einer Person.

Auch im deutschen Sprachraum flammte die Diskussion um das Komische zu etwa dieser Zeit auf. Das Komische im engeren Sinne war von Anfang an immer das Lächerliche, das von der Komödie vermittelt wurde. Die Komödienkomik wurde auch hier zumeist als ein Reflexionsmedium betrachtet; etwas Lächerliches wird vorgestellt und sollte vom Betrachter in Bezug zu seiner Lebenswirklichkeit gebracht werden, damit er es dort vermied. In den Jahren 1740 bis 1760 wanderte der Begriff des „Komischen“ schließlich aus dem Komödientheater in die Lebenswelt.

Dieser recht simple, im Grunde auf dem Prinzip der Schadenfreude fußende Erklärungsansatz von Komik ließe sich an einigen Stellen in Bezug zu *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* setzen. So macht sich zum Beispiel Cosmo Disney über Presleys Aussehen und seine Lebensumstände lustig⁷¹ oder Elliot über Darren und Naz. Der Zuschauer könnte hämisch darüber lachen, dass Darren „bolligie“ statt „biology“ sagt,⁷² dass er erst bemerkt, dass er beleidigt wurde, als man ihn darauf hinweist⁷³ oder dass Naz zwar eine aztekische Schale aus dem British Museum stiehlt, jedoch auf die Frage, ob er bei der ägyptischen Abteilung vorbeigekommen sei, antwortet, er wisse nicht einmal, was dieses „Ägypten“ sein solle.

Die offensichtliche Unkenntnis Naz' und Darrens bezüglich des Museums oder auch Presleys und Haleys Versagen im täglichen Leben, könnte und müsste der Zuschauer aus dem Betrachtungswinkel der Superioritätstheorien komisch finden. Es wird uns gezeigt, wie wir

69 Der im Übrigen erstmals den Begriff der „Inkongruenz“ explizit mit dem Lachen in Zusammenhang brachte
Vgl.: Kapitel 3.1.3. der vorliegenden Arbeit.

70 Vgl.: Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 352.

71 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 38f.

72 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 7.

73 Ebd. S. 10.

uns keinesfalls verhalten sollten, wir lachen boshaft darüber und versuchen, es in Zukunft zu vermeiden. Dass diese Interpretation zu kurz greift, scheint klar, mehrere hundert Jahre alte Theorien lassen sich in diesem Bereich nicht ohne Weiteres auf heutiges Theater anwenden. Eine einfache Reaktion auf vermeintlich „dummes“ Verhalten wäre im Rahmen dieser Stücke nur dann möglich, wenn das Publikum die Komplexität der Situationen, in denen sich die Figuren befinden, außer Acht lässt. Zu sehr ist das bloße Versagen und die Lebensuntauglichkeit von anderen Themen überlagert. Hinzu kommt, dass das Publikum sich nicht zwingend auf die Seite des Überlegenen schlägt. Cosmo ist der „böse“ Eindringling, Elliot, der starke große Bruder – eher sind die Sympathien auf Seiten der Schwächeren. Teilweise bleibt einem dieses schadenfrohe Lachen auch im Halse stecken. Ein Beispiel für die Verunsicherung, die diese Art der Komik schnell zunichte machen kann, ist die Geschichte von Naz' Schwester, bei der Naz und Darren ihre Dummheit mit absoluter Grausamkeit gepaart zur Schau stellen:

Naz: Hey! I had a brother!
 Darren: Fuck me.
 Naz: Small world, eh?
 Darren: What was his name?
 Naz: *Her* name.
 Darren: Your brother was a girl?
 Naz: Yeah.
 Darren: That's a sister.
 Naz: Your brother ain't the only one with brains, is he?
 Darren: Where is she now?
 Naz: Hang on! I thin ... Yeah! That's it! They killed her!
 Darren: Who did?
 Naz: Hang on .. Hang on ...
 Darren: Come on, mate. You can do it.⁷⁴

Und während der Zuschauer sich noch über Naz' verzweifelte Versuche, sich zu erinnern, amüsiert, beginnt er mit der brutalen Schilderung der Vergewaltigung und Ermordung seiner Schwester und Mutter. Allerdings nicht, ohne den Zuschauer direkt im Anschluss daran durch eine Brechung zu verunsichern, die in ihrer Deplatziertheit eigentlich zum Lachen wäre. Mit der Frage „Is the ice-cream van and stuff yours?“ sind die grausamen Bilder aus dem Supermarkt für die Figuren auf der Bühne mit einer einzigen Bemerkung wie weggewischt, und sofort ist das Thema wieder gewechselt – eine Befreiung für den Zuschauer. Doch zu diesem Wirkmechanismus später mehr.⁷⁵

74 Ebd. S. 32f.

75 Vgl. u. a. Kapitel 3.2.2. der vorliegenden Arbeit.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten die Degradations-/Superioritätstheorien somit mehr oder weniger ausgedient, nicht mehr die gesellschaftliche Dimension des Verlachens stand im Mittelpunkt der Diskussion sondern die Frage nach der konkreten Entstehung. Doch bevor im nächsten Kapitel von *Inkongruenztheorien* die Rede sein wird, soll hier eine Fortführung der antiken Theorien diskutiert werden, die enorme Wichtigkeit im Diskurs über Komik erlangt hat: Henri Bergsons Essay *Das Lachen* aus dem Jahr 1900.⁷⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen wissenschaftliche Disziplinen wie Anthropologie oder Soziologie stärkeren Einfluss auf die Komiktheorien, und so beziehen sich auch Bergsons Überlegungen wieder mehr auf gesellschaftliche Zusammenhänge. Der Grundstock hierzu findet sich bereits 83 Jahre zuvor bei Stephan Schütze. Dieser beschrieb im Jahr 1817 seine Vorstellung einer Mechanisierung im Komischen:

Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, daß die Natur mit dem Menschen, während er frey zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freiheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird.⁷⁷

Daher hat alles auf dem Theater eine komische Wirkung, was den Menschen zur Sache zu machen scheint, und die Ahnung von einem Mechanischen giebt.⁷⁸

„Mechanisierung“ und „Fremdbestimmung“, erweitert um „Steifheit“, „Zerstreuung“, „Automatismus“ – das sind die Begriffe, die auch Henri Bergson seinem Verständnis von Komik zu Grunde legte.

Er war der Meinung, es sei „notwendig, daß der Mensch in der Gesellschaft lebt und sich folglich einer Regel fügt“.⁷⁹ Das Leben in der Gemeinschaft könne keine Absonderung gestatten und sei auf den funktionierenden Kontakt zwischen den Gemeinschaftsmitgliedern angewiesen. Hier klingt bereits an, was für eine Funktion er dem Lachen zuschrieb: Die eines Korrektivs, welches „dazu da [ist], jemanden zu demütigen. Infolgedessen muß es in der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung hervorrufen. Durch ihr Gelächter rächt sich die Gesellschaft für die Frechheiten, die man sich ihr gegenüber herausgenommen hat.“⁸⁰ Lachen als Korrektiv zu betrachten, impliziert zwei Dinge: Zum einen, dass die Gesellschaft das verlachte Mitglied nicht ausstoßen, sondern vielmehr wieder in den Bereich ihrer geltenden

76 Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* Frankfurt: Sammlung Luchterhand, 1988.

77 Zit. nach Bergson, Henri. *Das Lachen*. S. 366.

78 Zit. nach Ebd. S. 367.

79 Ebd. S. 103.

80 Ebd. S. 124.

Normen und Vorstellungen zurückholen will, und zum anderen, dass die „Frechheiten“, die Fehlleistungen und Normverstöße, grundsätzlich korrigierbar sind. Sind sie dies nicht mehr, wird man auch kaum mehr über sie lachen können.

Zu diesen „Frechheiten“ zählten für Bergson eben die Unbeweglichkeit eines mechanisierten Menschen oder einer Situation. „Das Lachen ist dazu da, den Einzelgänger zurückzuholen und aus seiner Zerstreutheit zu wecken.“⁸¹ „Ungeselligkeit“ war ebenfalls ein Begriff, der für Bergson das Verlachenswerte kennzeichnete. So sei Molières Geiziger Harpagon lächerlich, da er in seinem Verhalten so festgelegt wirkt, dass es den Anschein erweckt, er handle automatisch. Das Pendant hierzu in *Mercury Fur* wäre Naz, der vor lauter Begeisterung über die Ankunft Papa Spinx' all die Probleme um sich herum vergisst und seinen Text fast automatisch vor sich hin plappert. Harpagon und Naz bewegen sich dabei gleichermaßen in ihrem eigenen Mikrokosmos, und fast scheint es, als seien sie gar nicht an sozialer Interaktion mit ihren Mitmenschen interessiert. Ein Verhalten, das die Gesellschaft bedrohe und somit sanktioniert werden müsse. Das Verlachen des Fehlers der ungeselligen Figur wirke dabei auf das Publikum zurück. In diesem Sinne ist die Komödie wieder ein Reflexionsmedium im platonischen Sinne. Exemplarisch wird die Komödie laut Bergson weiterhin auch dadurch, dass das Lachen im „wirklichen Leben“ nur dann möglich sei, wenn der Lachende zum Zuschauer des Komischen avanciere. Eine direkte Beteiligung könne die komische Wirkung schnell zunichte machen.

Der Einzelne kommt in Bergsons Theorie nur als der Verlachte vor. Die Annahme einer normbildenden Gruppe, von der allein das Lachen ausgeht, ist allerdings in der Innen-Außen-Dichotomie wie auch in der begrenzten Fähigkeit, das Phänomen des Lachens ausreichend zu erklären, mehr als fragwürdig.

Dennoch lassen sich auch die Überlegungen Bergsons zur Komik als Korrektiv auf Philip Ridleys Stücke anwenden. Um noch einmal das Beispiel von Naz' Erzählung über die brutale Ermordung seiner Schwester und Mutter zu gebrauchen: Im Grunde wäre die direkt anschließende Frage nach dem Ice-Cream Van eine schlimme Verfehlung, eine geradezu unsägliche „Zerstreutheit“, die eigentlich durch das Lachen des Zuschauer-Kollektivs sanktioniert werden müsste. Die gesellschaftlich angemessene und erwartete Reaktion wäre tiefe Betroffenheit bei Naz und Darren und die gegenseitige Versicherung, wie schändlich eine solche Tat ist. Das Problem, das sich jedoch hierbei auftut, liegt in der vorhin beschriebenen Auflösung jeglicher Gewissheit in der kollektiven Rezeption. Das Fehlen einer

81 Ebd. S. 90.

eindeutigen Norm, zu der die dagegen verstoßende Figur zurückgeführt werden könnte, macht Bergsons Theorien im Zusammenhang mit dem In-Yer-Face Theatre hinfällig. Es geht auch nicht mehr darum, dem Einzelnen vor Augen zu führen, wie er sich (nicht) zu verhalten hat. Im Gegenteil: Die Verunsicherung ist das Ziel und soll zu einem Reflexionsprozess beim Zuschauer führen.

Doch wie bereits erwähnt: Mit dem Aufkommen von Theorien, die sich hauptsächlich auf die Inkongruenz von Inhalten bezogen, hatten die Degradations- und Superioritätstheorien ohnehin mehr oder weniger ausgedient. Zu beschränkt war ihr Blick auf das Feld des Komischen, zu sehr auf eine bestimmte Art der Komik und des Lachens konzentriert, als dass sie das komplexe Phänomen in der Gedanken- und Vorstellungswelt der beginnenden Moderne noch befriedigend beschreiben könnten. Einzig Charles Baudelaires Superioritätsansatz kann man an dieser Stelle noch hervorheben, da er bereits etwas sehr grundsätzliches in sich trägt – den Zwischencharakter des Menschen, sein Leiden an der Welt und eine Verschiebung des Fokus von der Komik hin zum Lachen.

Der Mensch, so Baudelaire, sei unendlich groß im Vergleich zu den Tieren, auf der anderen Seite aber auch unendlich klein und elend im Vergleich zu Gott. Aus dieser Zerrissenheit entstamme das Lachen. Es „entspringt der Vorstellung der eigenen Überlegenheit“⁸² gegenüber anderen Menschen oder der Natur, wobei die Betonung Baudelaires auf „Vorstellung“ liegt. Es sei eben keine tatsächliche Überlegenheit, sie findet nur im Kopf des Lachenden statt – eine radikale Subjektivierung, wie sie auch Jean Paul vornimmt⁸³ und wie sie generell als Tendenz der Komiktheorien im Lauf des 19. Jahrhunderts gelten kann. Im Grunde ist das Lachen somit ein Symbol der eigenen Schwäche und Unwissenheit; der wahrhaft weise Mensch lacht nur mehr mit Zittern, der Allmächtige und Allwissende lacht gar nicht mehr.

82 Baudelaire, Charles. „Vom Wesen des Lachens.“ Zit. nach *Texte zur Theorie der Komik*. Hrsg. Bachmaier, Helmut. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 67.

83 Vgl.: Kapitel 3.1.4. der vorliegenden Arbeit

3.1.3. Inkongruenztheorien

Der neue Erkenntnisbegriff der Aufklärung, der durch die Differenzierung zwischen Vorstellung und Empfinden gekennzeichnet war, führte dazu, dass zu dieser Zeit auch die Diskussion um das „Komische“ geprägt war vom Gegensatz zwischen Geist und Körper. Das subjektive Gefühl des Lachenden sei zwar gut, jedoch müsse sich der Geist an der Unordnung des eigenen Körpers stoßen. Erst in der Spätaufklärung kam es zu einer Positivierung des sinnlichen Erlebnis des Lachens; wer aus ganzem Herzen lachen könne, der sei kein böser Mensch.

1790 schrieb Immanuel Kant schließlich in seiner *Kritik der Urteilskraft*:

Es muss in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.⁸⁴

Es ist dies wohl eine der bekanntesten und prägnantesten Formulierungen einer Inkongruenztheorie. Dabei blieb auch für Kant noch die Frage der Physiologie wichtig. Er ging davon aus, dass mit allen Gedanken „zugleich irgendeine Bewegung in den Organen des Körpers harmonisch verbunden sei.“⁸⁵ Diese körperliche Bewegung, die Erschütterung der Eingeweide, und nicht das, was im Gemüt vorgeht, sei die eigentliche Ursache des Vergnügens an einem Gedanken. Er rechnete das Lachen mit seiner gesunden Wirkung zu den Dingen, die der Himmel uns „zum Gegengewicht gegen die vielen Mühseligkeiten des Lebens“⁸⁶ gegeben habe. Doch das erschütternde, unwillkürliche Lachen, welches Kant beschrieb, grenzte wiederum alle funktionalen oder zweckgerichteten Formen aus,

die es in vielen Ausprägungen gibt, etwa dem Auslachen, dem Verlachen oder dem Spott, den peinlichen oder wohligen Ausdrucksgesten wie dem Kichern, dem Schmunzeln oder dem Lächeln. All diese Formen gehören noch der ungebrochenen Ordnung des intentionalen Subjekts an, das sich gegenüber einem Objekt in in anonymer Distanz hält, nicht aber dem Ausbruch des unwillkürlichen Lachens.⁸⁷

„Sich gegenüber eines Objektes in anonymer Distanz halten“ - was hier in in einem Nebensatz erwähnt ist, wird im Laufe dieser Arbeit immer wieder zum Thema werden, handelt es sich dabei doch um eine der wichtigsten Funktionen der Komik und des Lachens.

84 Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 276. [Hervorhebung im Original.]

85 Ebd. S. 278.

86 Ebd. S. 280.

87 Rötzer, Florian. „Wie einen das Lachen ankommt.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 85.

Arthur Schopenhauer beschäftigte sich in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* mit dem „Lächerlichen“ und dem Lachen.

[...] der Ursprung des Lächerlichen [ist] allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.⁸⁸

Auch dies ist eine klassische Formulierung einer Inkongruenztheorie; doch wird bei Schopenhauer noch eines zusätzlich deutlich: Bei aller Inadäquatheit der Subsumtion muss es doch eine Verbindung zwischen den beiden Bezugspunkten geben. Eine völlig beliebige Pointe ist nicht lustig, eine Karikatur, deren einzige Ähnlichkeit zum Karikierten in der reinen Behauptung besteht, wird kaum jemanden zum Lachen bringen.

In *The Pitchfork Disney* gibt es zahlreiche Beispiele für komische Inkongruenzen:

„Do you make cars“⁸⁹ stellt Presley als Vermutung an, für welchen Job Cosmo seine Glitzerjacke wohl brauchen könnte, wenn er kein Magier oder Sänger ist. In diesem Moment erscheint dies reichlich überraschend (= inkongruent zu den Erwartungen des Publikums), jedoch auf Grund des bereits bekannten Wesens Presleys dennoch möglich (= Verbindung zwischen den Bezugspunkten). Erst später wird sich herausstellen, dass der Vater der Zwillinge in einer Autofabrik beschäftigt war, Presleys Antwort also ein neuerlicher Konnex zur Kindheit ist.

Eine Reihe inkongruenter Situationen entsteht durch Cosmos ausgeprägte Homophobie:

Cosmo: You a homosexual?
Presley: No.
Cosmo: Because homosexuals like to be called by their first name.⁹⁰

Einen Rückschluss von dem Wunsch mit dem Vornamen angesprochen zu werden auf eine eventuelle Homosexualität Presleys zu ziehen erscheint auf den ersten Blick etwas verblüffend, jedoch ist es in Cosmos Ideenwelt auch nicht gänzlich abwegig. Später wird dieses Thema erneut aufgegriffen, in Cosmos flammender Rede wider die Homosexualität. Für den Zuschauer ist es zunächst nicht direkt einsichtig, wieso sich Cosmo dermaßen in dieses Thema hineinsteigert. Seine panische Angst, von Männern berührt zu werden, bringt

88 Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Stuttgart: Reclam, 1987. Zit. nach Bachmaier, Helmut. *Texte zur Theorie der Komik*. S. 44.

89 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 43.

90 Ebd. S. 50f.

ihm zu dem hasserfüllten Schluss, alle Schwulen müssten durch eine Bombe vernichtet. „We've all got a right to live. But we ain't got a right to stare at each other's private parts.“⁹¹ Dass ihm Letzteres um einiges wichtiger zu sein scheint als das Recht auf Leben, wirkt erneut verblüffend, noch dazu am Ende dieses Monologs, der ihn so sehr in Rage bringt.

Dass Ridley diesem intoleranten Sermon einen solchen „Scherz“ hintanstellt, unterstützt meine Vermutung. Würde dies nicht komisch aufgelöst, wäre die Situation unangenehm für den Zuschauer. Auch Ridley zieht sich so aus der Verantwortung. Indem er die gespannte Situation durch eine komische Pointe beendet, zeigt er die Relativität dieses Gedankenguts, im Lachen kann man davon Abstand nehmen.⁹²

Auch in *Mercury Fur* lassen sich zahlreiche inkongruente Momente finden:

Der Einsatz eines Air-Refreshers in einer völlig heruntergekommenen, vergammelten Wohnung, die wohl anderes nötig hätte, als ein bisschen Raumduft.⁹³ Dass der Geruch dann auch noch von Naz lobend erwähnt wird, trägt erneut zum Amüsement bei.

Das gleiche gilt für die Szene, in der Naz die Wohnung das erste Mal betritt, und Darren sein gezücktes Messer fallen lässt. Mag man dies noch für plausibel und der Aufregung geschuldet ansehen, passt spätestens der Umstand, dass Naz Darren das Messer zurück gibt, anstatt ihn seinerseits damit zu bedrohen, nicht mehr ins Bild.

Naz: You ain't too convincing, mate.

Darren: It's one of them slippery ones.

Naz: Oh. Right. Takes a while to get used to those slippery ones.⁹⁴

Als Elliot erklärt, dass die ägyptischen Pharaonen davon ausgingen, nach dem Tod an einen anderen Ort zu reisen, fragt Naz sofort: „What? Like Southend?“. „No“, antwortet Elliot, worauf Naz darauf besteht: „Southend's another place.“ Aber Darren relativiert: „So is Dover.“⁹⁵ Naz' Vermutung ist natürlich aus der Luft gegriffen, aber aus seiner Sicht völlig logisch.

Nachdem sich Naz im Verlauf des Stücks sehr ungeschickt anstellt und nicht sonderlich intelligent wirkt, überrascht es, wie gewählt er sich auf einmal gegenüber der Duchess

91 Ebd. S. 74.

92 Wie dieser Mechanismus der Distanzierung funktioniert, wird in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit ausführlicher behandelt.

93 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 18.

94 Ebd. S. 21.

95 Ebd. S. 26.

ausdrückt.⁹⁶ Das hätte ihm wohl niemand zugetraut, somit stellt es wiederum eine Quelle der Inkongruenz dar.

Um ein letztes Beispiel zu nennen: „I'm so bloody excited. I feel like a little kid“⁹⁷, meint der Party Gast, als es endlich losgehen soll. Dass er in diesem Moment meint, sich wie ein Kind zu fühlen, ist bei den Handlungen, die er in Kürze vollziehen wird, zum einen etwas makaber, zum anderen aber auch in dieser Situation unerwartet. Spinx' Entgegnung „Lucky we got you one, then“ treibt das Ganze dann noch auf die Spitze.

Inkongruenz zwischen einer Situation und einer Erwartungshaltung wird häufig als der grundlegende Kern der Komikdiskussion angesehen. Die Überlegungen Kants und Schopenhauers mögen prototypisch dafür sein, doch haben sie beide das selbe Problem: Die Betrachtung bleibt rein auf diesen Kern beschränkt. Analysiert wird auf Ebene des Geistes, warum der Mensch etwas komisch findet. Was dies dann warum auszulösen im Stande ist und was überhaupt der Zweck der Komik darstellen könnte, bleibt außen vor oder wird, wie bei Kants physiologischer Lehre, äußerst spekulativ und unzureichend erklärt. Und die bisher genannten Beispiele führen eine weitere Schwierigkeit vor Augen: Letztlich trifft die Behauptung der Inkongruenz auf sie alle zu, jedoch ohne weitere Differenzierung.

Während die Degradations-/Superioritätstheorien auf die Wirkung der Komik fixiert waren, haben die reinen Inkongruenztheorien die Frage nach dem „Warum“ im Fokus. Welchen Zweck Komik haben könnte beantworten sie jedoch beide nicht. Diese Fragen wurden erst später untersucht.

3.1.4. Theorien der Transzendenz

Im 19. Jahrhundert kam es erneut zu einer Verschiebung der Begriffsbedeutung, „Transzendenz“ wurde zu einem zentralen Begriff der Diskussion um das Komische. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts radikalisierte Jean Paul die subjektive Seite der Komik. Er ging davon aus, dass es gar nichts objektiv Komisches an einer Sache oder einer Person gäbe, sondern die Komisch-Findung letztlich immer ein rein subjektiver Prozess sei. Das Individuum schiebe einem Objekt, einer Person oder einer Situation erst eine komische Bedeutung unter. Eine Handlung, und sei sie noch so abstrus und widersinnig, wird uns erst

96 Ebd. S. 75ff.

97 Ebd. S. 96.

dann zum Lachen bringen, wenn wir sie mit unserer eigenen Vorstellungswelt vergleichen. Das ist das, was auch Schopenhauer feststellte. Doch wozu dient nun das Ganze?

Auf der objectiven Erscheinung des Unendlichen in seiner Vorherrschaft vor dem Endlichen beruht das *Erhabene* [...] Die Darstellung des Unendlichen dagegen als subjectiven Lebens ist das Komische. Das Subjective kann sich als unendliches Leben nur so offenbaren, dass es sich über alle Bestimmtheit und Begrenztheit [sic!] (über alles Absichtliche, Zweckmäßige, kurz, über alles, was ernsthaft und positiv ist) erhebt; und dieses kann nur dadurch geschehen, dass es alles als freyes und zweckloses Spiel betrachtet [...] ⁹⁸

Das Komische besiegt gewissermaßen das Objektive, das Endliche wird zum Unendlichen transzendiert, „Wir müssen die Welt geistig vernichten (sie als nichtig betrachten), um uns frey über sie zu erheben.“⁹⁹ Womit wir schließlich wieder beim Komischen als Mittel der Bewältigung des beschränkten menschlichen Daseins angelangt wären, wie es bereits bei Baudelaire anklang.

Es ist nur ein verhältnismäßig kleiner gedanklicher Schritt zu den Stücken Philip Ridleys. Denn die Brutalität und das Leid, das er auf die Bühne bringt, müssen in irgendeiner Art und Weise bewältigt werden. Ob dies unbedingt durch Komik geschehen muss, sei dahingestellt, doch wird sie zweifelsohne zu einem willkommenen Konterpart zur grausamen Welt der Stücke. Wenn Naz von der Ermordung seiner Schwester spricht, dann ist es nur recht und billig, wenn er uns zuvor und danach mit seiner beschränkten Tölpelhaftigkeit zum Lachen bringt. Das eine wäre ohne das andere nicht erträglich. Das Geschehen einfach nur still „ertragen“ könnten wohl die wenigsten Zuschauer.

Auch andere Theoretiker erklärten das Komische aus dem Verhältnis vom Endlichen und dem Unendlichen/Erhabenen/Schönen. So beispielsweise Karl Wilhelm Ferdinand Solger, der die Freude am Komischen aus der Vermittlungsleistung im augenscheinlich unlösbaren Widerspruch zwischen einer Idee und ihrer Erscheinungsform erklärte,¹⁰⁰ oder Christian Hermann Weisse, welcher die Meinung vertrat, die Komik diene dazu, das übermächtige Erhabene oder das negative Hässliche als der eigenen Lebenswirklichkeit angehörig zu sehen.¹⁰¹ Auch bei Adam Müller findet sich die Idee, dass der Lachende sich im Humor über die Beschränktheit erheben könne.¹⁰² Wichtig blieb weiterhin die Differenzierung zwischen

98 Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik*. Zit. Nach Schwind, Klaus. „Komisch“. S.363.

99 Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik*. Zit. Nach Schwind, Klaus. „Komisch“. S.363f.

100 Vgl.: Solger, K.W.F. *Vorlesungen über Ästhetik*. Eschborn: Klotz, 1996.

101 Vgl.: Weisse, C.H. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Hildesheim: Georg Olms, 1966.

102 Vgl.: Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 365 und Müller, Adam. „Vorlesungen über dramatische Poesie und Kunst.“ *Phöbus*. Hrsg. H. v. Kleist. Nr. 4/5 (1808).

einem schlechten Verlachen und einem positiven, komischen Lachen; eine Unterscheidung, die jedoch auch heute noch Schwierigkeiten macht und nicht zufriedenstellend lösbar ist, wenn man Komik und das daraus resultierende Lachen lediglich auf einer Ebene der Ästhetik betrachtet.

Friedrich Theodor Vischer sah den Kern der Komik ähnlich wie Schopenhauer im Kontrast zwischen einer Idee und der tatsächlichen sinnlichen Erscheinung begründet. Und er betonte ebenfalls die Wichtigkeit dessen, dass die beiden Seiten aufeinander bezogen sind und die Kontrastbildung plötzlich erfolgt, um diesen Bezug deutlich zu machen. Doch er geht gedanklich noch weiter und untersucht das Verhältnis des Erhabenen (der Idee) und des Niedrigen (der Erscheinung): „Je größer ein Ding, desto gewisser versteht es einen Spaß“¹⁰³ war er überzeugt. „Die Schwäche will den Scherz nicht an sich lassen, weil sie sich nicht über ihn zu stellen vermag.“¹⁰⁴ Zudem hielt er auch noch fest, dass nichts Menschliches wirklich erhaben sein könne. Auf der anderen Seite dürfe selbst das wahrhaft Erhabene – Gott – zum Ziel der Komik werden, solange nicht die Seite der Idee gänzlich verworfen wird (denn dann entstehe laut Vischer „Frivolität“, die auf eine wirkliche Gotteslästerung hinauslaufe.)

Das Erhabene und das Niedrige spielen im Komischen vielmehr miteinander, sind für einen kurzen Moment beide wahr. In diesem Sinne ist das wahre Komische ein dialektischer Prozess, weil es durch seine „unendliche Negativität“ das Erhabene, Unendliche in Frage stellt, und somit von Vischer zu einem Mittel der Relativierung des eigenen Standpunktes in der Welt erklärt wird – das Komische als „der absolute Taumel [...], worin nichts Festes, Absolutes geduldet wird [...] ein Taumel, in welchem nichts sich erhält als die absolute Freiheit und Frechheit des mit allem spielenden, lachenden Subjekts.“¹⁰⁵

Die Vorstellung, dass das Komische alles in Frage stellen kann, also auch Brutalität, Leid aber auch Glück, ist ein interessanter Hinweis in Bezug auf das Thema dieser Arbeit. Wenn alles relativierbar ist, besteht immer noch die Möglichkeit, dass es fern am Horizont einen Ausweg geben wird. Im Gegensatz zu dem, was die Unendlichkeit noch an Glück, aber auch an Grauen bereithält, ist das Leid, das Philip Ridleys Figuren widerfährt, auf einmal gar nicht mehr so groß. Die allumfassende Relativierung lässt immer auch die Hoffnung mitschwingen, dass in der Ewigkeit menschliches Leid aufhören wird, zu existieren. Nichts ist absolut, nicht

103 Zit. nach Vischer, F.T. *Über das Erhabene und Komische – und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. S. 51.

104 Ebd.

105 Ebd. S. 57.

einmal menschliche Boshaftigkeit. Das ist es, was Lyn Gardner mit „When he puts the audience through the nightmare, it is to show us that stars still shine“ meinte.

So verwundert es auch nicht, dass Transzendenz auch ein wiederkehrendes Thema bei Ridley ist. Seine Figuren träumen davon, einen anderen Ort zu erreichen, einen Blick „dahinter“ zu werfen. In *The Pitchfork Disney* ist „Oblivion“, Vergessenheit, das schönste Wort für Presley.¹⁰⁶ Nach der atomaren Vernichtung der Welt in der Ewigkeit aufzugehen – dieses schrecklich-schöne Bild, das sich die Zwillinge immer wieder gemeinsam ausmalen, gibt ihnen die Hoffnung, ihr Leben, das von Einsamkeit und Angst geprägt ist, sei nicht der Endpunkt des Daseins. Und auch das Brüderpaar Elliot und Darren spricht stets von „prehistoric times“, zu denen sie gerne zurückkehren würden. Eine Zeit vor der Zeit also, in der alles besser war, und die Schwierigkeiten des Lebens kein Gewicht hatten. All ihre Wünsche und Hoffnungen werden auf ein dahinter liegendes projiziert. In beiden Stücken ist diese Hoffnung auf ein besseres Leben außerhalb ihres augenblicklichen Daseins auch der Grund, wieso die Figuren so stark in ihrer Kindheit verhaftet sind – in einer Zeit also, in der das Leben noch gut und leicht gewesen zu sein schien. Der in der Einleitung bereits erwähnte Aspekt – dass die Figuren in den Stücken nicht selbst Komik gebrauchen, um mit ihrer Situation umzugehen – wird hier nochmals interessant. Sie schaffen es nicht, Abstand von ihrer eigenen Situation zu nehmen, sind zu sehr gefangen in ihrer eigenen Welt.

Auch Kuno Fischer verstand das Komische als erhebende Betrachtungsweise der Welt. Frei vom Druck der Welt erlaube diese den Menschen, über den Dingen zu stehen.

Nicht mehr werden wir von der Vorstellung des Objekts ganz beherrscht und überwältigt, sondern wir beherrschen und bemeistern sie vollkommen; nicht mehr schöpfen wir die Freiheit aus dem Selbstverlust, sondern aus dem höchsten Selbstgefühl; nicht mehr erheben wir uns, ergriffen und getragen gleichsam von dem Objekte, sondern wir sind oder fühlen uns erhaben über dasselbe und sehen zu ihm nicht empor, sondern herab.¹⁰⁷

Friedrich Nietzsche formulierte diesen Sachverhalt kurze Zeit später erstmals so, dass man ihn relativ problemlos auf die Verhältnisse der Moderne und Ridleys Stücke anwenden könnte: Das Komische bezeichnet Nietzsche als „künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden“¹⁰⁸ und geht mit seiner Behauptung, das Komische mache erst die Unerträglichkeit des Lebens erträglich, ganz mit Charles Baudelaire d'accord. Der Mensch „allein leidet so

106 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 77.

107 Fischer, Kuno. *Über den Witz. Ein philosophischer Essay*. Tübingen: Klöpfer und Meyer, 1996. Zit. nach Bachmaier, Helmut. *Texte zur Theorie der Komik*. S. 75.

108 Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart: Reclam, 1993. S. 51.

tief, daß er das Lachen erfinden *mußte*. Das unglückliche und melancholische Thier ist, wie billig, das heiterste.“¹⁰⁹

In der Diktion Nietzsches könnte man sagen, Ridley stellt den „Ekel des Absurden“ direkt neben die Möglichkeit zur „künstlerischen Entladung“. Er lässt den Zuschauer nicht ganz alleine, ganz wie er selbst ja auch sagt: Er schickt das Publikum durch eine Geisterbahn, durch die er es aber sicher geleiten möchte – eine Art von postmoderner Katharsis, die den Menschen von Grund auf von seinem Leiden an den Schlechtigkeiten der Welt reinigen möchte.

Die Überlegungen zum transzendentalen Charakter des Komischen finden sich in Peter Bergers Arbeit *Erlösendes Lachen* aus dem Jahr 1998 relativ prägnant zusammengefasst: Das Komische transzendiert „die Wirklichkeit der normalen alltäglichen Existenz – es stellt, wenn auch meist nur ganz kurz, eine andere Realität vor uns hin, in der die Annahmen und Regeln des gewöhnlichen Lebens aufgehoben werden.“¹¹⁰ Diese andere Realität habe durchaus erlösende Eigenschaften. Berger nennt dies „niedere Transzendenz“, im Vergleich zur wirklich religiösen „höheren Transzendenz“. „Plötzlich erscheint das Vertraute in neuem Licht und wird seltsam unvertraut.“ Berger geht noch einen Schritt weiter und kombiniert diese Komiktheorie mit religiösen Vorstellungen zu einer „Theologie des Komischen“. Man muss ihm auf diesem Weg nicht weiter folgen, um anerkennen zu können, dass Komik die Möglichkeit bietet, das Leiden der Welt zu relativieren. „*Etsi deus non darateur* [auch wenn es Gott nicht gäbe, M.G.], ist jedes Beispiel des Komischen eine Flucht aus der Realität – physisch, psychologisch und soziologisch durchaus gesund, doch nichtsdestoweniger eine Flucht.“¹¹¹ Eine nicht nur gesunde, sondern notwendige Flucht, möchte man hinzufügen, die es uns ermöglicht, als denkende und fühlende Wesen mit den Grausamkeiten der Welt zurechtzukommen.

An dieser Stelle muss wohl nicht erneut der Bezug auf Philip Ridleys Werk hergestellt werden. Man ist hier bereits auf einer endgültigen Ebene, an einer Grenze der Philosophie angelangt – beim Leiden des Menschen an seiner bloßen Existenz –, doch um die Frage zu klären, warum denn nun tatsächlich bei diese Stücken gelacht wird, sind auch diese Formulierungen viel zu allgemein.

109 Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 7. Band 3. Nachgelassene Fragmente. Herbst 1884 bis Herbst 1885*. Hrsg. Colli, G. / Montinari, M. Berlin: de Gruyter, 1974. S. 295.

110 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. S. 241.

111 Ebd. S. 248.

Die Tendenz all dieser Texte ist klar: Das Komische ermöglicht es dem Menschen, einen erhöhten Standpunkt einzunehmen, von dem aus er die konkrete Situation als relativ betrachten kann. An einer anderen Stelle seines Buches spricht Peter Berger von der Ventilfunktion, die Komik auch immer hat. Komik – Berger gebraucht an dieser Stelle den Begriff „Gutmütiger Humor“ – schenke „dem Rezipienten eine Erholung von dessen Sorgen, eine harmlose Ablenkung, von der man erfrischt zu den Geschäften des Leben zurückkehren kann.“¹¹²

Die Frage, die all die bisher vorgestellten Theorien um den Begriff Komik dennoch nicht beantworten können, ist, wieso die Komik und das Lachen überhaupt fähig sind, dem Menschen eine „physisch, psychologisch und soziologisch durchaus gesund[e]“¹¹³ Erleichterung zu verschaffen. Woher stammt die Möglichkeit der Transzendenz?

Wie Klaus Schwind feststellt taucht „[i]n der postmodernen Diskussion [...] das Wort ›komisch‹ nicht mehr auf – dafür das Lachen und der lachende Körper“.¹¹⁴ Die empirische Erforschung des Lachens und seiner Auswirkungen nimmt im Laufe des 20. Jahrhunderts stark zu. Die erneute Fokusverschiebung – weg von der Technik Komik hin zum Ausdruck des Lachens – schlägt sich auch in den Titeln der Arbeiten wie *Das Lachen* (Bergson), *Über das Lachen* (Ritter) oder *Lachen und Weinen* (Plessner) nieder. Zeit also, sich ebenfalls dem Lachen zuzuwenden. Eventuell finden sich hier die Antworten auf die in der Einleitung formulierten Fragen.

112 Ebd. S. 136.

113 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. S. 241.

114 Schwind, Klaus. „Komisch.“ S. 334.

3.2. Lachen

Es gibt eine Vielzahl von Anlässen für den körperlichen Ausdruck des Lachens, Komik ist nur einer davon. Ebenso lachen Menschen, weil sie gekitzelt werden, sie lachen aus Verlegenheit, sie lachen aus Erleichterung, es gibt Formen des krankhaften Lachens und sogar ein Gas, welches Lachen auslösen kann.¹¹⁵ Ebenso wie es viele verschiedene Auslöser für das Lachen gibt, findet es auch in unterschiedlichsten Abstufungen statt – vom leisen vor sich hin Lächeln bis hin zum unkontrollierbaren „Lachkrampf“. Betrachtet man das Lachen in seinen vielen verschiedenen Facetten, so erscheint es sehr ungewöhnlich, dass das unbeholfene Stolpern eines Kleinkindes die gleiche Reaktion hervorrufen kann, wie ein politischer Witz oder das Kitzeln der Fußsohle. Auch im Kontext der vorliegenden Arbeit haben, ist es höchst interessant sich mit diesem Phänomen ausführlicher zu beschäftigen. Was geschieht beim Lachen mit dem Menschen, was sind Auslöser dieses Vorgangs und was bewirkt das Lachen – sowohl physiologisch wie auch psychologisch? Und was ist die Meinung der Philosophie dazu?

3.2.1. Physiologie des Lachens

3.2.1.1. Der Mensch – Das lachende Tier

Es war bereits Aristoteles, der den Menschen als das ‚lachende Tier‘ bezeichnete. Und tatsächlich ist die Fähigkeit des Menschen, diese Ausdrucksform hervorzubringen, ziemlich einzigartig. Auch wenn Anlässe, Ausprägungen und Bewertung des Lachens kulturell und historisch determiniert sein sollten,¹¹⁶ als Ausdrucksweise ist es doch transkulturell und ahistorisch prinzipiell allen Menschen möglich. Zwar versuchen Forscher immer wieder, Lachen auch bei Tieren nachzuweisen,¹¹⁷ doch sind solche Untersuchungen in der Fachwelt umstritten. Wenn es im Rahmen solcher Arbeiten gelingt, Lachen auch bei Tieren

115 N₂O Distickstoffmonoxid, besser bekannt unter dem Namen *Lachgas*. Nach dem Einatmen kann es zu Gefühlen der Euphorie mit verstärktem Lachdrang kommen. Auch unwillkürliche Kontraktionen des Zwerchfells sind möglich, die von Außenstehenden als Lachen interpretiert werden können.

116 Vgl.: Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman. *Kulturgeschichte des Humors*. Darmstadt: Primus Verlag, 1999.

117 Vgl. z.B.: Panksepp, Jaak. „Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?“ *Science*. / (1. April 2005). S. 62f oder auch Hager, Frithjof. „Können Tiere lachen.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 39-51.

festzustellen, so sind die Auslöser zumeist körperliche Reize wie das Kitzeln (das unter anderem auch bei Ratten eine dem Lachen vergleichbare Reaktion hervorruft). Lediglich bei Menschenaffen gilt es als gesichert, dass Lachen auch soziale Funktionen haben kann. So lächeln beispielsweise Schimpansenkinder häufig, um ältere Artgenossen zu beschwichtigen. Hier besteht eine gewisse Verbindung zu Menschenbabys – bereits Säuglinge lachen, auch wenn sie noch nicht in der Lage sind, einen Witz oder andere komische Konventionen zu verstehen. Durch das Lachen wird die Aufmerksamkeit des Sozialpartners gesucht, die Interaktion wird gefördert.

Mit der Vielschichtigkeit, die der Vorgang des Lachens beim erwachsenen Menschen hat, steht er jedoch alleine da. Doch was geschieht beim Lachen eigentlich im menschlichen Körper?

Im *Reallexikon der Medizin und ihrer Grenzgebiete* findet sich unter dem Stichwort Lachen:

Lachen: angeborenes Instinktverhalten des Menschen in lusterregender Situation (oder als Kitzeleffekt) manifestiert durch krampfart. Zuckungen des Stimmapparates u. der Gesichts- u. Atemmuskulatur (mit forcierter Ausatmung), unterbrochen von kurzen Phasen der Muskeler schlaffung.¹¹⁸

Auch das *International Dictionary of Medicine and Biology* definiert „Laughter“ vor allem als „sound and accompanying facial and other movements that express amusement, exultation, or scorn. It is prompted by amusement, exultation, scorn, or nervous stimulation such as occurs in tickling.“¹¹⁹

Wichtigstes Kennzeichen des Lachens scheinen also die muskulären Kontraktionen im Bereich des Gesichts, der Atemmuskulatur sowie des Stimmapparates zu sein.

Was die Gesichtsmuskulatur betrifft, so ist bis heute die exakte Beanspruchung der einzelnen Muskeln nicht geklärt. Verschiedene Forschungsarbeiten von 1867 bis heute kamen immer wieder zu verschiedenen Schlüssen, wie viele und welche Muskeln genau an der Ausdrucksbildung des Lachens beteiligt sind.¹²⁰ Die Zahl der beteiligten Muskeln schwankt zwischen vier und zehn, und auch in der Frage, welche Muskeln dies sind, herrscht Uneinigkeit. Lediglich beim *orbicularis oculi*¹²¹ und dem *zygomaticus major*, der für das

118 *Reallexikon der Medizin und ihrer Grenzgebiete*. 4. Band. München, Berlin, Wien: Urban und Schwarzenberg, 1971. [Lachen]

119 *International Dictionary of Medicine and Biology*. 2. Band. USA: Wiley, 1986. [Laughter] S. 1542.

120 Vgl.: Ruch, W. u. Ekman, P. „The expressive pattern of laughter“. *Emotion, qualia, and consciousness*. Hrsg. A. Kaszniak. Tokyo: World Scientific Publisher, 2001. S. 442.

121 Ein ringförmig das Auge umschließender Muskel, der zum einen beim Lidschluss beteiligt ist und zum anderen die Tränenabfuhr erleichtert. Dies erklärt auch die Absonderung von Tränenflüssigkeit bei besonders herzhaftem Lachen.

Heben der Mundwinkel zuständig ist, herrscht Übereinstimmung.¹²² Der amerikanische Anthropologe und Psychologe Paul Ekman meint sogar, nur ein Lächeln, das jene beiden Muskeln aktiviere, sei ein echtes Lächeln.¹²³ Abgesehen von den Diskussionen über die beanspruchten Muskeln ist festzuhalten, dass nicht jede Art des Lachens die selben Muskeln in der gleichen Intensität bewegt. Es besteht bereits ein Unterschied zwischen Lachen auf Kommando im Laborexperiment und einem ‚echten‘ Lachen, das durch Komik hervorgerufen wird.¹²⁴ Auch gibt es Abstufungen in der Intensität von leisem Lächeln bis hin zum gesichtsverzerrenden Grinsen. Klar scheint nur, dass sich während des Lachens Veränderungen im Bereich der Gesichtsmuskulatur abspielen, die typisch sind für diese Ausdrucksform, und die für Menschen in der Umgebung als Signal dienen können. Wie dieses Signal zu interpretieren ist, hängt natürlich immer von den Umständen, in denen gelacht wird. Ein Lachen ist eben nicht immer gleich ein Lachen – es kann ein Verlachen sein, den Ausschluss aus einer Gemeinschaft und Sanktionierung von unerwünschtem Verhalten bedeuten, wie es auch verbindend wirken kann und Barrieren zwischen Menschen verringert.

Während sich viele Lachforscher vor allem mit den Bewegungen der Gesichtsmuskulatur auseinander gesetzt haben, hat der englische Physiologe Dearborn im Jahr 1900 den Ablauf des Lachens im gesamten Körper wie folgt beschrieben:

Beim Lachen [...] gibt es konische Spasmen des Zwerchfells, gewöhnlich etwa achtzehn an der Zahl, und eine Kontraktion der meisten Gesichtsmuskeln. [...] Der Unterkiefer vibriert oder ist zurückgezogen (zweifellos um möglichst viel Luft in die sich aufblähenden Lungen zu lassen), und der Kopf wird bei starkem Gelächter zurückgeworfen; der Oberkörper streckt sich und neigt sich sogar zurück, bis (und das tritt bald ein) Ermattung und Schmerz im Zwerchfell und der Bauchmuskulatur den Körper zur Entlastung deutlich beugen lassen. Das ganze arterielle Gefäßsystem weitet sich, so daß durch die Wirkung der Hautkapillaren Erröten des Gesichts und des Halses und manchmal auch der Kopfhaut und der Hände eintritt. Aus demselben Grund treten die Augen oft etwas hervor, und die Tränendrüse tritt in Aktion, aber gewöhnlich nur so weit, daß die Augen 'glänzen', oft jedoch auch so stark, daß die Tränen ihre Kanäle ganz überschwemmen.¹²⁵

Durch Kontraktion von Muskeln im Brust und Bauchbereich erfolgt stoßweise ein Herauspressen beinahe des gesamten Luftvolumens der Lunge mit Geschwindigkeiten von bis

122 Eine durch Tetanus ausgelöste Verkrampfung des *zygomaticus major* ist es auch, die bei einer *risus sardonius* genannten Erkrankung dafür sorgt, dass die krampfhaft angehobenen Mundwinkel fälschlicherweise als Lachen interpretiert werden.

123 Vgl.: Ekman, Paul. *Gesichtsausdruck und Gefühl*. Paderborn: Junfermann, 1988.

124 Was auf physiologische Art und Weise erklären würde, wieso ein falsches Lachen oftmals als nicht aufrichtig erkannt wird.

125 Dearborn, G.V.N. „The Nature of Smile and Laugh.“ *Science*. (11 / 1900). Zit. nach: Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, Dietmar & Wulf, Christoph. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 39-51.

zu 100 km/h, was zu einer Aktivierung der Stimmbänder im Larynx – dem Kehlkopf – und in Folge zu den typischen Lachlauten führt – jeder etwa eine sechzehntel Sekunde lang und sich alle fünftel Sekunde wiederholend. Wie Robert Provine herausgefunden hat, können Menschen nur auf eine Art und Weise lachen – also beispielsweise entweder „ha-ha-ha“ oder „ho-ho-ho“ lachen, jedoch nicht beides vermischt.¹²⁶

Wie Dearborn beschrieben hat, löst das Lachen neben muskulären Kontraktionen noch weitere körperliche Reaktionen aus:¹²⁷ Die Frequenz des Herzschlags und der Atmung nimmt zu, der Blutdruck steigt, die Pupillen weiten sich, und die elektrische Leitfähigkeit der Hautoberfläche verändert sich. Bemerkenswert ist hierbei, dass in der Entspannung, die nach dem Lachen eintritt, die Werte unter das Anfangsniveau sinken. Endorphine und sogenannte Katecholamine, körpereigene Entzündungshemmer, werden ausgeschüttet (was unter anderem das Schmerzempfinden herabsenkt), die Produktion der Stresshormone Cortisol und Adrenalin hingegen wird abgesenkt. Auch ein positiver Einfluss auf das Immunsystem kann festgestellt werden. Bereits Darwin hat 1872 in *The expression of emotion in man and animals*¹²⁸ gezeigt, dass Lachen den Blutdruck stabilisiert, den Sauerstoffgehalt im Blut erhöht, die Verdauung anregt und zur nachhaltigen Entspannung des Körpers beiträgt.¹²⁹

Lachen wirkt sich also ganz im Sinne der Volksweisheit „Lachen ist gesund“ durchaus positiv auf den menschlichen Organismus aus, es stellt sich die Frage, woher stammt diese spezielle Ausdrucksform?

Dies wurde in der Vergangenheit häufig diskutiert und immer wieder anders beantwortet. Während manche Forscher eher philosophisch davon ausgingen, dass das Lachen ein dem Mensch angeborener Ausgleichseffekt sei, der dem „Mängelwesen“¹³⁰ Mensch erlaubt, mit seiner Unvollkommenheit klar zu kommen,¹³¹ sahen andere den Ursprung des Lachens in der anthropologischen Entwicklung begründet. In einer präverbalen Phase der menschlichen Evolution könnte das Lachen als Mittel der Kommunikation im Allgemeinen gedient haben –

126 Vgl.: Provine, Robert. *Laughter. A scientific investigation*. New York: Penguin, 2001.

127 Ruch, Willibald. „Exhilaration and humor.“ *The Handbook of Emotions*. Hrsg. M.Lewis und J.M. Haviland. New York: Guilford Publications. S. 606-616.

128 Eine ausführliche Untersuchung Darwins, in welcher er u. a. auch das Lachen bei Mensch und Tier vergleicht und die Physiologie des Lachens exakt untersucht. Elektronisch verfügbar unter <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/DarExpr.html>. **Zugriff:** 30. März 2008.

129 Ein Umstand, den der so genannte *therapeutische Humor* zu Nutzen versucht. Man denke nur an Klinik-Clowns oder die Möglichkeiten von Humor in der Psychotherapie. Vgl.: Bernhardt, Juan-Andres. *Humor in der Psychotherapie*. Weinheim: Beltz, 1985.

130 Ein Begriff, den Alfred Adler, der Erfinder der Individualpsychologie, geprägt hat.

131 Vgl. z. B. Reik, Theodor. *Lust und Leid im Witz*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929. Zu diesem Thema siehe auch Kapitel 3.2.2. der vorliegenden Arbeit.

Lachen, um gute Nachrichten anzuzeigen und der Gruppe zu signalisieren, dass sie sich in Sicherheit befindet.¹³² Eine andere Variante der Entwicklung des Lachens geht vom Zähnefletschen als einer aggressiven Drohgebärde gegenüber Feinden aus. Das Zeigen gesunder Zähne symbolisierte Kraft und Überlegenheit, sollte nach außen die Stärke der Gruppe zeigen und versicherte gleichzeitig die Gruppenmitglieder ihrer starken, geschützten Position – Funktionen, die das Lachen auch heute noch haben kann.¹³³ Man kann vermuten, dass sich diese Geste im Lauf der Zeit zum Lächeln, einer Geste der Beschwichtigung, sublimiert hat.¹³⁴ Dem Lächeln, bei dem die Zähne nicht mehr sichtbar sind, fehlt die Aggression, im Gegenteil, es ist zu einem Medium sozialer Kommunikation geworden, mit dessen Hilfe Konflikte vermieden und Distanz abgebaut werden kann.

In der Entwicklung des Kindes bildet das Lächeln die erste Stufe der Entwicklung des Lachens. Zunächst Ausdruck von Zufriedenheit und ein Zeichen des Wiedererkennens von bekannten Personen, folgt im Lauf der Zeit ein verlegenes Lächeln, ein erleichtertes Lachen (zum Beispiel wenn eine vertraute Person beim „Kuckuck“-Spiel verschwindet und plötzlich wieder auftaucht), ein freudiges Lachen, das Lachen über komische Situationen im weitesten Sinne, das Lachen in einer Gruppe, das aggressive Verlachen und schließlich das schadenfrohe Lachen. Interessant dabei ist die Entwicklung von einem sozio-positiven Lachen hin zu einem sozio-negativen Verlachen.¹³⁵

3.2.1.2. Kitzel I

Bemerkenswert erscheint der bereits vorhin in einem gänzlich anderen Kontext erwähnte enge Zusammenhang zwischen Lachen und Leiden, wie er auch beim durch Kitzelreize ausgelösten Lachen deutlich wird. Die US-amerikanischen Psychologen G. Stanley Hall und Arthur Allin prägten Ende des 19. Jahrhunderts zwei Begriffe für verschiedene Arten des (körperlichen) Kitzels:¹³⁶ Während *Knismesis* ein sanftes Kitzeln bezeichnet, beispielsweise durch Streicheln ausgelöst, meint *Gargalesis* eine massive Einwirkung von Kitzelreizen, die mitunter sogar

132 Vgl.: Hayworth, Donald. „The social origin and function of laughter.“ *Psychological Review.* / Vol. 35 (September 1928). S.367-384. Oder, etw. differenzierter: Owren, M. u. Bachorowski, J.A. „The Evolution of Emotional Expression.“ *Emotions: Current Issues and Future Directions.* Hrsg. Tracy Maine u. George Bonanno. New York: Guilford Press, 2001. S. 152-191.

133 Man denke an alle Arten von „Volksgruppenwitzen“ über Ostfriesen, Schotten etc. oder sogenannte In-Group-Witzen, mittels derer sich eine kleinere Gemeinschaft nach außen abgrenzen kann.

134 Vgl.: Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens.* München: Piper, 1995.

135 Vgl.: Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung.*

136 Hall, G. S., & Allin, A. „The psychology of tickling, laughing and the comic.“ *The American Journal of Psychology.* Vol. 9 (1897.) S. 1–42.

schmerzhaft sein können. Nicht von ungefähr kam die mittelalterliche Methode der Kitzelfolter – ein Verurteilter wurde dergestalt in einem Pranger festgeschnallt, dass Passanten mittels einer Feder seine Fußsohlen kitzeln konnten. Oder, noch perfider: die Fußsohlen wurden mit Salz eingerieben und anschließend von Ziegen sauber geleckt. Dass diese Art des Kitzelns nicht viel mit dem zärtlichen Kitzeln zwischen Eltern und Kind zu tun hat, ist klar.

Warum das Kitzeln überhaupt Lachen auslöst, ist bis heute nicht gesichert geklärt. Manche Forscher gehen davon aus, dass es sich um eine Erleichterungsreaktion handelt: Das Kitzeln, das zunächst als Gefahr eingestuft wird, wird als ungefährlich erkannt. James Leuba versuchte in einem Experiment mit seinen eigenen Kindern nachzuweisen, dass das Lachen lediglich ein körperlicher Schutzreflex sei. Als er sie ein halbes Jahr nach ihrer Geburt zum ersten Mal kitzelte war das Resultat wie er es vorausgesagt hatte: großes Gelächter.

Sich selbst zu kitzeln ist indes nicht möglich. Bereits Aristoteles vermutete, dass der menschliche Körper automatisch davon ausgehe, dass alles, was von ihm selbst kommt, keine Gefahr darstelle. Die britische Neurologin Sarah Blakemore untermauerte diese These 1998 durch Untersuchungen, mit deren Hilfe sie nachwies, dass die Aktivität im Kleinhirn bei externen Kitzelreizen größer ist als bei selbst zugefügten.¹³⁷

Darwin war der Auffassung, dass man sich deshalb nicht kitzeln könne, da man in diesem Fall bereits im voraus wisse, wo der Reiz stattfinden wird. Eine These, die Lawrence Weiskrantz 1970 mit Hilfe seiner Studenten sowie einer Kitzelmaschine, welche in regelmäßigen Abständen an einer vorher festgelegten Stelle am Fuß der Probanden einen Kitzelreiz ausübte, widerlegte. Zwar war die Kitzelempfindlichkeit etwas verringert, aber immer noch größer, als wenn sie den Hebel der Maschine selbst bewegten.¹³⁸ Neurologisch betrachtet liegt der Grund dafür, dass es Menschen nicht möglich ist, sich selbst einem Kitzelreiz auszusetzen, im Kleinhirn. Es stellt ständig Voraussagen an, welche Bewegung des eigenen Körpers zu welchem Sinneseindruck führen könnte. Stimmt diese Vorhersage mit der tatsächlichen Empfindung überein, werden hemmende Signale zum somatosensorischen Cortex gesendet und die Wahrnehmung wird weitgehend ausgeblendet.¹³⁹

137 Blakemore, Sarah. „Central cancellation of self-produced tickle sensation.“ *Nature Neuroscience*. Vol. 1 No. 7 (November 1998). S. 635-640. http://www.nature.com/neuro/journal/v1/n7/pdf/nn1198_635.pdf. **Zugriff:** 5. April 2008.

138 Weiskrantz, Lawrence. „Preliminary Observations on Tickling Oneself.“ *Nature*. Vol. 230 (30.4.1971.) S. 598f.

139 Vgl.: Kraft, Ulrich. „Sachen zum Lachen.“ *Gehirn & Geist*. Heft 5 (2003). S. 12-17.

3.2.1.3. Neurologie

Die neurologischen Vorgänge, die während des Lachens im Gehirn stattfinden, waren und sind Gegenstand vieler eigenständiger Untersuchungen, ein kurzer Blick darauf ist jedoch auch im Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit interessant. Der Neurologe Itzhak Fried fand durch Zufall heraus, welcher Bereich im Gehirn für die motorischen Abläufe des Lachens verantwortlich zeichnet. Bei der Untersuchung einer Epilepsie-Patientin stimulierte er das so genannte „supplementär motorische Areal“ (SMA) im linken Stirnhirn mit schwachen elektrischen Strömen – und löste damit je nach Stromstärke Kichern und schallendes Lachen bei der Patientin aus. Das SMA spielt bei der Planung und Ausführung von Bewegungen und beim Sprechen eine wichtige Rolle. Vom SMA werden die Signale zum motorischen Cortex geschickt, der die Bewegung der benötigten Muskeln veranlasst. Wie Fried zeigen konnte, werden auch die muskulären Kontraktionen während des Lachens vom SMA ausgelöst. Jedoch schränkte Fried gleich selbst ein:

The observation that A.K. [die Patientin] was able each time to invoke a stimulus context that explained the laughter suggests a close link between the motor, affective and cognitive components of laughter. It is likely that these varied components are represented in a large neuronal network capable of parallel distributed processing, where the entire network is activated as a whole by the stimulation of any of its constituent units.¹⁴⁰

Lachen ist also auch in neurologischer Hinsicht ein hoch komplexes System, in welchem diverse Bereiche ineinander spielen. Hier scheinen die Erkenntnisse, die Peter Derks, Psychologe am William&Mary-College, Virginia, bei EEG-Untersuchungen machte, interessant.¹⁴¹ Die Ergebnisse seiner Untersuchungen von Hirnstrommustern zeigten nicht nur, welche Bereiche des Hirns bei der Verarbeitung von Komik und der Entstehung von Lachen beteiligt sind, sondern lieferten geradezu den neurologischen Beweis für die Inkongruenztheorien.¹⁴² Derks zeichnete die Hirnstrommuster von Probanden auf, die Witze vorlasen oder hörten. Zusätzlich wurde eine Elektrode am *zygomaticus major* angebracht, um den Moment des Lachens exakt bestimmen zu können. Die Ergebnisse, die diese Versuchsanordnung zu Tage brachte, waren selbst für Derks überraschend. Er analysierte die Bewegungen der Hirnstromkurve und stellte fest, dass jeweils ca. eine fünftel Sekunde nachdem die Pointe gelesen oder gehört wurde, die elektrischen Potenziale durchwegs in den positiven Bereich ausschlugen. Weitere 140 Millisekunden später war ein Ausschlag in den

140 Vgl.: Fried, Itzhak u. a. „Electric current stimulates laughter.“ *Nature*. Vol. 361 (12.2.1998). S. 650.

141 Vgl.: Derks, Peter. „Laughter and Electroencephalographic Activity.“ *HUMOR: International Journal of Humor Research*. Vol. 10. No. 3 (1997). S. 285-300.

142 Vgl.: Kapitel 3.1.3. der vorliegenden Arbeit.

negativen Bereich festzustellen – vorausgesetzt, die Probanden erfassten die Pointe und lachten darüber. Auf Grund der lokalen Ungenauigkeit des EEG konnte Derks zwar nicht mit Sicherheit sagen, welche Areale des Gehirns beim Verstehen eines Witzes und beim Lachen aktiviert werden, jedoch lässt sich Grundsätzliches zur neurophysiologischen Seite des Prozesses sagen. Ein Ausschlag in den positiven Bereich bedeutet eine Dämpfung der neuronalen Aktivität, die Erregungsschwelle steigt, es wird unwahrscheinlicher, dass ein Neuron einen Impuls weitergibt. Es werden gewissermaßen alle Prozesse im Gehirn gestoppt. Der negative Ausschlag bedeutet exakt das Gegenteil, die Neuronen werden wieder aktiviert, das Gehirn kann neuen Gedanken nachgehen. Dieser neuronale Prozess spiegelt das wider, was beim Hören der Pointe geschieht: Während dem Hören des Witzes suchen wir nach der logischsten Wendung. Wird nun mit der Pointe diese Hoffnung auf ein logisches Ende zerstört, wird, wie Kant es formulierte, „eine[r] gespannte[n] Erwartung in nichts“ aufgelöst, steht unser Gehirn vor den Trümmern seiner Überlegungen. Es stoppt alle gedanklichen Prozesse, um kurz darauf sein Potential dafür einzusetzen, die neue Information zu verarbeiten. Das Gehirn führt sozusagen einen Neustart durch, um mit der neuen Situation zurecht zu kommen. Wenn der Party Gast in *Mercury Fur* mit einem fröhlichen „Da-dahh!“ in einem überdrehten Armee-Outfit in den eskalierenden Streit der anderen platzt,¹⁴³ dann versucht das Gehirn des Zuschauers diese unerwartete Situation zu verarbeiten indem es zunächst alle Aktivitäten stoppt und eventuelle Antizipationen zu vergessen versucht. Dann erst ist es bereit, auf die neue – komische – Lage zu reagieren.

Es wurde auch untersucht, welche Gehirnareale bei der Reaktion auf eine komische Situation und der Entstehung des Lachens zusammenspielen. Während Emotionen in relativ klar begrenzten Arealen des Gehirns verarbeitet werden, finden beim Lachen Prozesse in verschiedensten Teilen statt.

Es sind insgesamt fünf verschiedene Bereiche des Gehirns mit ihren spezifischen Aufgaben, die im Anschluss an eine komische Pointe aktiviert werden:

1. Der linke hintere Schläfenlappen (Temporalcortex), der für die linguistische Analyse der Pointe verantwortlich ist.
2. Der Frontallappen, zum einen Sitz des motorischen Cortex und des SMA, die für die Ausführung von Bewegungen verantwortlich sind, zum anderen auch Sitz des präfrontalen Cortex, der in engem Zusammenhang mit dem Belohnungssystem steht.

143 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 96.

Der sogenannte *mediale ventrale präfrontale Cortex* (MVPFC) wird zum Beispiel aktiv, wenn wir einen Lernerfolg verzeichnen, Sex haben oder eben eine Pointe verstehen.

3. Der rechte vordere Teil der Hirnrinde, der versucht, die Pointe zu begreifen.¹⁴⁴
4. Der Hinterhauptslappen, der für die Verarbeitung visueller Signale zuständig ist.
5. Und schließlich das limbische System, ein entwicklungsgeschichtlich relativ altes Hirnareal, welches nicht nur für die Ausschüttung von Hormonen wie Endorphin zuständig ist, sondern generell in der Kontrolle und Verarbeitung von Emotionen aber auch des Triebverhaltens mitwirkt. Vor allem dem Hypothalamus wird eine große Rolle bei der Entstehung von lautem, unkontrollierbarem Gelächter zugeschrieben.

Es scheint so, als reagiere der Körper auf eine kognitiv nicht greifbare, außergewöhnliche und augenscheinlich im ersten Moment nicht kontrollierbare Situation ebenfalls mit einem außergewöhnlichen, unkontrollierbaren Ausdruck – unwillkürliche muskuläre Zuckungen und Geräusche, teilweise die Unfähigkeit, diese Vorgänge wieder zu stoppen.

Diese Unkontrollierbarkeit des Lachens macht es gleichzeitig zu einer Bedrohung. Während des Lachens ist die Aufmerksamkeit stark beeinträchtigt, eine mögliche Gefährdung kann unter Umständen nicht wahrgenommen werden – durch seine unkontrollierbare Reaktion bringt sich der Körper selbst in Gefahr. Lachen scheint eine zutiefst ambivalente Angelegenheit zu sein. Festzuhalten bleibt für den Moment jedoch nochmals die zuvor erläuterte entspannende Wirkung des Lachens.

3.2.2. Psychologie des Lachens

Der Schriftsteller Arthur Koestler bezeichnete das Lachen als einen „Lust- und Luxusreflex, der keinen absichtlichen biologischen Zweck erfüllt.“¹⁴⁵ Selbst wenn er mit dieser Behauptung in Bezug auf die Biologie recht hätte – bereits die vorangegangenen Kapitel lassen die Wichtigkeit des Lachens für den menschlichen Geist erahnen. Im Folgenden soll das psychologische Wirkungsprinzip des Lachens und der Komik im Fokus stehen, denn es steht

144 Die Neuropsychologin Prathiba Shammi stellte in Untersuchungen fest, dass Menschen mit einer Schädigung in diesem Bereich nicht in der Lage sind, Pointen zu begreifen. Gab man ihnen drei mögliche Endungen eines Witzes zur Auswahl, die tatsächliche Pointe, eine zwar logische aber unkomische Variante und ein sinnloses Slapstick-Ende, so wählten sie zumeist die Slapstick-Variante.

145 Koestler, Arthur. *Der göttliche Funke*. Bern: Scherz-Verlag, 1966. S. 43.

zu vermuten, dass die körperliche Entspannungsfunktion des Lachens auch in der Psychologie eine Analogie findet.

Die Psychologin Patricia Keith-Spiegel versuchte 1972, Ordnung in die zahlreichen psychologischen Theorien des Lachens und des Humors zu bringen.¹⁴⁶ Ihre Unterscheidung zum Beispiel zwischen Biologischen-, Superioritäts-, Überraschungs-, Ambivalenz- oder Entlastungstheorien zeigt jedoch hauptsächlich eines: Die Schwierigkeit einer exakten Differenzierung des Phänomens – auch im Rahmen der Psychologie.

Der britische Philosoph und Soziologe Herbert Spencer erklärte bereits in seinem 1860 erschienen Aufsatz „The Physiology of laughter“¹⁴⁷ das Lachen als eine Entladung übergroßer nervöser Energie. Er beschrieb zunächst den generellen Zusammenhang zwischen Muskelaktivität durch die Stimulation der Nerven, wie sie beispielsweise beim Kitzeln auftritt oder aber auch, weniger offensichtlich, beim Schließen der Iris auf Grund von Lichteinstrahlung oder beim Auftreten von Gänsehaut durch die Einwirkungen von Kältereizen. Doch Spencer ging noch einen Schritt weiter und stellte fest, dass auch nicht-physische Reize einen unwillkürlichen Einfluss auf den Körper haben können. So lassen starke Emotionen beispielsweise das Herz schneller schlagen. In seiner Vorstellung gibt es für die Entladung nervöser Spannungen drei „Kanäle“:

They may pass on the excitement to other nerve-centres that have no direct connexions with the bodily members, and may so cause other feelings and ideas; or they may pass on the excitement to one or more motor nerves, and so cause muscular contractions; or they may pass on the excitement to nerves which supply the viscera, and may so stimulate one or more of these.¹⁴⁸

Spencer ging nun davon aus, dass eine nervöse Spannung sich entladen müsse. Wenn einer der drei beschriebenen Abfuhrkanäle aus irgendeinem Grund nicht nutzbar sei, dann müsse die überschüssige Energie über die verbliebenen Wege abfließen. „The deepest grief is silent grief.“¹⁴⁹ Wo sich das Leid nicht in muskulären Aktivitäten ausdrücken kann, wird es verstärkt die inneren „Kanäle“ nutzen – was dann wiederum die Emotionen verstärkt. Auf der anderen Seite konstatierte Spencer, dass körperliche Aktivität Gefühle abschwächen kann.

Mit Hilfe dieser Vorüberlegungen versuchte er, das Lachen zu analysieren. Lachen als körperliche Regung entspreche der Regel, dass sich emotionale Erregung in physischer

146 Keith-Spiegel, Patricia. „Early conceptions of humor: Varieties and issues.“ *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. Hrsg. Goldstein, J. H. & McGhee, P. E. New York: Academic Press, 1972.

147 Spencer, Herbert. „The Physiology of laughter.“ *Macmillan's magazine*. Vol. 1 (März 1860).

148 Ebd.

149 Ebd.

Aktivität entlädt, wenn sie eine gewisse Intensität erreicht. Zunächst seien die Muskeln im Gesichtsbereich davon betroffen, anschließend die Atmungsmuskulatur, die laut Spencer häufig durch Emotionen beeinflusst werden. Reichen diese beiden Muskelgruppen immer noch nicht, um die nervöse Energie abzuführen, setze sich die Aktivität in den oberen Gliedmaßen und schließlich im Bereich des Kopfes und der Wirbelsäule fort. Spencers Überlegungen bezogen sich aber bislang nur auf Lachen, das von starken Emotionen ausgelöst wird – komisches Lachen wurde noch nicht einbezogen. Zu dessen Erklärung stützte sich Spencer ganz auf die Inkongruenztheorien.¹⁵⁰ Er nannte als Beispiel eine rührende Theaterszene, die durch das plötzliche Auftauchen eines Kindes unterbrochen wird. Die Aufladung, welche die Szene hervorgerufen hat, kann nicht wie geplant über die inneren „Kanäle“ zu anderen, positiven Gedanken geleitet werden. Dieser „Kanal“ steht nicht zur Verfügung, weshalb sich die Energie über motorische Energie entlädt – Lachen ist die Folge. Somit erklärt sich für Spencer auch der Umstand, dass nicht immer alle Menschen etwas zum Lachen finden. Die Aufladung – man könnte sagen die Erwartungshaltung – ist individuell unterschiedlich, und somit auch die Intensität der überschüssigen Energie.

Mit dieser Theorie ließe sich das vorher bereits erwähnte Beispiel aus *Mercury Fur* auch deuten: Der hereinplatzende Party Gast unterbricht die emotional angespannte Situation abrupt, aufgestaute Emotionen können nicht die eigentlich vorgesehenen Abfuhrkanäle verwenden und entladen sich durch Lachen. Oder, um ein Beispiel aus *The Pitchfork Disney* zu nennen: Presleys nüchternes „It's not a miracle [...] It's just what happens after an apocalypse. That's all“¹⁵¹ beendet Haleys emotionsgeladenen Ausflug in die Vorstellungswelt ihrer Kindheit unsanft und unter Umständen mit dem von Spencer vorausgesagten Ergebnis.

Es soll an dieser Stelle genügen, Spencers grundlegende Vorstellung von der Abfuhr zu großer nervöser Energien als Grund für das Lachen festzuhalten – eine Vorstellung, die Sigmund Freud 45 Jahre später in ähnlicher Form beschrieb, um daraus die bislang wohl grundlegendste psychologische Theorie des Lachens und der Komik, respektive des Witzes und des Humors, zu formulieren. Seine im Jahre 1905 erschienene Abhandlung „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ und der kurze Aufsatz „Der Humor“¹⁵² aus dem Jahr 1927 bilden bis heute den Grundstein der psychologischen Theorien zu diesem

150 Vgl.: Kapitel 3.1.3. dieser Arbeit.

151 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 23.

152 Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt: Fischer, 1992.

Themenkomplex. Eine Auseinandersetzung mit den freudschen Gedanken zum Witz ist auch im Kontext der vorliegenden Arbeit lohnend.

Freud unterscheidet zwischen Wort- und Gedankenwitzen sowie zwischen nichttendenziösen und tendenziösen Witzen, bei welchen er wiederum zwischen aggressiven und obszönen Witzen differenziert. Grundsätzlich bedienen sich alle diese Arten diverser Techniken, um mittels einer Abweichung von normalen Denkstrukturen (= Erzeugung von Inkongruenz) Lachen zu erzeugen. Neben der Verdichtung, die durch Komprimierung innerhalb des Satzgefüges eine bestimmte Ersparnis erreicht, sind dies vor allem die Darstellung eines Gegenstandes durch sein Gegenteil sowie der Doppelsinn, der sich vornehmlich durch Anspielungen – also indirekte Darstellungen – einstellt. Bei Wortwitzen finden diese Techniken im Satzgefüge selbst Anwendung – beispielsweise durch das Zusammenziehen zweier Wortteile, durch das Ausnutzen phonetischer Ähnlichkeiten oder aber durch eine mögliche doppelte Bedeutung eines Wortes, bei Gedankenwitzen hingegen haftet der Witzcharakter am ausgedrückten Gedanken. Erreicht wird dies zum Beispiel durch „Verschiebung des psychischen Akzents auf ein anderes als das angefangene Thema“,¹⁵³ aber auch Unsinnigkeiten oder die indirekte Darstellung – durch das Gegenteil, durch Anspielung oder durch ein Gleichnis – sind Techniken des Gedankenwitzes.

Sowohl der Wort- wie auch der Gedankenwitz können nun tendenziös sein, oder eben auch nicht. Der tendenziöse Witz ist im Grunde auf drei Personen angewiesen: Den Erzähler, den Zuhörer, der einen Lustgewinn verspürt, sowie das Objekt. Während beim harmlosen, nichttendenziösen Witz die Lust daran lediglich der Technik entspringt, entweder durch „Entlastungen vom Zwang der intellektuellen Erziehung“¹⁵⁴ oder durch „Erleichterung des schon bestehenden und Ersparung an erst aufzubietendem psychischen Aufwand“¹⁵⁵ vermutete Freud beim tendenziösen Witz eine andere Lustquelle. Diese liege darin, dass eine Tendenz befriedigt wird, die sonst unbefriedigt bleiben müsste. Es gibt verschiedene Tendenzen, die durch jeweils verschiedene Witze befriedigt werden: den obszönen, den aggressiv-feindseligen, den zynischen und den skeptischen Witz. Unabhängig von der Art der Tendenz ist das Ziel des Witzes stets, psychischen Aufwand zu ersparen und somit Lust zu erzeugen.

153 Ebd. S. 67.

154 Ebd. S. 141.

155 Ebd.

Doch wie kommt es nun eigentlich zum Ausdruck des Lachens durch diesen ersparten Aufwand? Freud bezeichnet das Lachen als „ein Phänomen der Abfuhr seelischer Erregung“¹⁵⁶. Damit ist er den Überlegungen Spencers nahe, wenn er auch die Gründe für diesen Erregungsüberschuss differenzierter darstellt. Freilich: Wieso sich diese Abfuhr ausgerechnet in Lachen äußert, darauf haben weder Spencer noch Freud eine passende Antwort. Und nicht nur die Ergebnisse der Hirnforschung lassen vermuten, dass es nicht ganz richtig ist, in der Psychologie danach zu suchen.

Während der Witz zwingend auf eine dritte Person als Zuhörer angewiesen ist (auf die Objektperson als „Opfer“ ist nur der tendenziöse Witz angewiesen, nicht der harmlose), genügt dem Komischen laut Freud lediglich das Ich und die Objektperson. „Der psychische Vorgang des Witzes vollendet sich zwischen der ersten, dem Ich, und der dritten, der fremden Person, nicht wie beim Komischen zwischen dem Ich und der Objektperson.“¹⁵⁷ Die dritte Person kann lediglich eine unwesentliche Rolle als Verstärker spielen. Der Lustgewinn am Komischen speist sich aus einer anderen Quelle als der des Witzes. Es ist nicht die beschriebene Umgehung einer Hemmung sondern letztlich der Vergleich des betriebenen Aufwands in einer Situation mit den eigenen Vorstellungen vom angemessenen Aufwand. Ein Clown, der die wildesten Verrenkungen vollführt, um eine Tasse Tee einzuschenken, erscheint uns komisch, da er zu viel, ein Kind, dass eine komplizierte Frage naiv-einfach beantwortet, da es zu wenig Aufwand betreibt. Im ersten Fall erspare mir einen Vorstellungsaufwand, mir wird deutlich vor Augen geführt, dass zu viel getan wird, im zweiten Fall fehlt der Aufwand, den ich für unerlässlich halte. Beide Varianten finden sich auch in Ridleys Stücken wieder. Aus Sicht des Zuschauer betreibt beispielsweise Darren in *Mercury Fur* zu wenig gedanklichen Aufwand, wenn er während Elliots Erzählung vom Minotaurus einwirft: „How's he gonna kill the Minotaur with a ball of string?“¹⁵⁸ Selbst wenn er die Geschichte Theseus' nicht kennt, hätte er mit ein wenig Verstand darauf kommen können, dass das Wollknäuel einen anderen Zweck haben muss, als den Minotaurus damit zu töten.

Auf der anderen Seite gibt es in *The Pitchfork Disney* eine Situation, in der zuviel Aufwand getrieben wird. Cosmo muss Presley erst erläutern, wie man eine Hand schüttelt: „Three times up and three times down!“¹⁵⁹ Eigentlich sollte ein erwachsener Mitteleuropäer wissen, wie das funktioniert. Die beiden Beispiele machen deutlich, dass diese Art der Komik immer in

156 Ebd. S. 159.

157 Ebd. S. 157. Freud verweist hier auch explizit auf Herbert Spencer.

158 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 82.

159 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 91.

gewissem Sinne auch eine Art von Degradationskomik ist. Aus Dummheit, Unwissenheit oder Unfähigkeit leisten die Figuren auf der Bühne zu viel oder zu wenig Aufwand – und werden mit Verlachen vom Publikum dafür bestraft.

Manchmal verhindern jedoch Gefühle die komische Wirkung, eine zunehmende emotionale und affektive Beteiligung kann „die Eindeutigkeit des Lachens in Frage stellen“.¹⁶⁰ Wenn es nicht gelingt, die nötige Distanz zum Anlass des Lachens zu gewinnen, schlägt das Lachen leicht in die andere Richtung um. Wer gerade seine Eltern verloren hat, wird über einen entsprechenden Witz kaum lachen können. Auf der anderen Seite muss es jedoch auch eine gewisse Bindung geben. „Die Ablösung, die im Lachen sich anzeigt – im Lachen quittiert der Mensch die jeweilige Situation, d.h. er bestätigt sie und er durchbricht sie –, geschieht gegen einen Widerstand.“¹⁶¹ Wenn die Situation keine Bindung ausübt, keinen Widerstand bereitstellt, wird der Mensch einfach von ihr Abstand nehmen. Eine gewisse emotionale Beteiligung an den Situationen, die Philip Ridleys leidgeprüfte Figuren durchleben müssen, ist also nötig, um sie komisch finden zu können. Eine rein coole, distanzierte Haltung des Zuschauers verschließt ihm den Zugang zu dieser Art von Komik (die Distanzierung mittels Komik ist in diesem Fall ja auch nicht notwendig.) Geht mir das Geschehen aber zu nahe, werde ich auch nicht darüber lachen können.

Diesbezüglich bringt Freud nun schließlich das ins Spiel, was er Humor nennt und viele andere Autoren als Komik bezeichnen. Humor biete die Möglichkeit, sich einen Affektaufwand zu ersparen. Sein wohl bekanntestes Beispiel, der Gefangene, der am Montag zur Hinrichtung geführt wird, verdeutlicht mit dem Satz „Die Woche fängt ja gut an“, was Freud hiermit meint. Der Mann, der in seiner Lage eigentlich unser Mitleid oder andere Emotionen erzeugen würde, beweist Humor und erspart somit sich wie auch uns diesen Gefühlsaufwand. Dieser ersparte Gefühlsaufwand ist es, der in *Mercury Fur Naz'* lapidare Frage nach dem Ice-Cream Van auch für das Publikum zur Erleichterung werden lässt. Da er selbst nicht nach Mitleid heischt oder völlig in Trauer und Verzweiflung aufgeht, beweist er zwar nicht direkt Humor wie Freud Gefangener, die Wirkung für den Zuschauer ist aber vergleichbar. Mit einem einzigen Satz sind die grausamen Bilder aus dem Supermarkt von der Tagesordnung gefegt. Gerade bei diesen brutalen Situationen ist der psychologische Wirkmechanismus besonders aktiv. Wenn das Party Piece zusammenbricht, kurz bevor die Folterung beginnen sollte, und die anderen Figuren zuvor gewissenhaft versucht haben, sein

160 Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor.* S. 153.

161 Ebd. S. 150.

Schmerzempfinden auszutesten,¹⁶² oder wenn Spinx lapidares „Corpses can be fun“¹⁶³ eigentlich den Tod eines 10-jährigen Jungen verkündet, so stellt dies für das Publikum dennoch einen ersparten Gefühlsaufwand dar und kann trotz aller Grausamkeit komisch wirken.

Freud führt weiter aus, dass der Humor nicht wie der Witz oder das Komische auf eine zweite Person angewiesen ist. Wenn wir den Gefangenen auf seinem letzten Gang den humorvollen Satz sagen hören, so ist dies für seine eigene humorvolle Wahrnehmung eigentlich irrelevant.

Freud fasst am Ende seiner Untersuchung zusammen:

Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*. In allem drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung; alle drei kommen darin überein, daß sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit wiederzugewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verloren gegangen ist. Denn die Euphorie, welche wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts anderes als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen.¹⁶⁴

Freud bezeichnet den Humor im Gegensatz zum Witz, der eine intellektuelle Tätigkeit als Grundlage des Lustgewinns besitzt, ganz klar als eine Methode des Seelenlebens, „um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen.“¹⁶⁵ Der Humor ist „*der Beitrag zu Komik durch die Vermittlung des Über-Ichs*“¹⁶⁶, das heißt also, dass wir, wenn wir uns selbst gegenüber humoristisch Verhalten, den psychischen Akzent von unserem Ich auf das Über-Ich legen und somit in der Lage sind, das eigene Ich als klein und unbedeutend zu sehen. Vergleichbar ist dies mit dem Leid eines Kindes, das der Erwachsene in seiner Nichtigkeit erkennt.¹⁶⁷ Diese Rolle des Erwachsenen geht der Humorist auch dann ein, wenn er seine humoristische Einstellung gegen andere wendet. Durch den ersparten Hemmungs- bzw. Vorstellungsaufwand wirken Witz und Komik zwar befreiend, der Humor hingegen beinhaltet auch noch eine Ebene des „Großartigen und Erhebenden“¹⁶⁸ – das Ich weigert sich zu leiden und triumphiert so letztlich gegen die realen Verhältnisse. „Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das

162 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 107.

163 Ebd. S. 109.

164 Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. S. 249.

165 Ebd. S. 255.

166 Ebd. S. 257.

167 Vgl.: Ebd. S. 255. Freud weist darauf hin, dass das Über-Ich mit dieser tröstenden Funktion seine Nähe zur Eltern-Instanz wahr, vgl.: S. 258.

168 Ebd. S. 254.

sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.“¹⁶⁹ Damit liefert die Psychoanalyse in wenigen Zeilen eine Begründung für all die Theorien der Transzendenz durch Komik: Humor als das ultimative Schutzschild des Individuums gegen das Leid in der Welt. Der Psychologe Charles Levin geht sogar so weit zu behaupten, in einer wahrhaft befreiten und glücklichen Welt gäbe es keinen Humor mehr, da er keine Notwendigkeit mehr hätte.¹⁷⁰ Er betrachtet Humor als ein Mittel, die psychische Realität zu strukturieren und das Nachdenken darüber zu ermöglichen. Das Über-Ich erscheint in diesem Fall nicht mehr als moralische Instanz, sondern vielmehr als ein Helfer ethischer Reflexion, als Raum, in dem eine Betrachtung in Ruhe möglich ist – es bietet uns eine Möglichkeit der Distanzierung von uns selbst. Auch C. G. Jung erachtet den Humor als hilfreich, Vorgänge als ich-dyston (das heißt als nicht eigentlich zu meiner Person gehörend) zu betrachten,¹⁷¹ wodurch es gestattet ist, Abstand zu nehmen und sich darüber klar zu werden, inwiefern einen eine Situation wirklich angeht.

Theodor Reik betrachtet das Lachen in seiner Untersuchung *Lust und Leid im Witz*¹⁷² als ein dem Menschen eigenes Instrument der Angstbewältigung, oft „Ausdruck einer manischen Stimmung, die aus der Bewältigung melancholischer Zustände und der dafür charakteristischen Ängste resultiert.“¹⁷³

„Die Lust des Lachens rührt also nicht aus der Überlegenheit, sondern daher, daß wir von einem Abgrund mit heiler Haut davongekommen sind. Therapeutisch ist der physiologische Vorgang, weil er Ausbruch wie Abebben der Katastrophe körperlich darstellt und darin Abstand gewinnt.“¹⁷⁴ Dies wiederum ist der Vorstellung Herbert Spencers nicht unähnlich, geht jedoch noch einen Schritt weiter. Nicht nur wird überschüssige nervöse Energie abgeführt; der Schreck einer möglichen Katastrophe (= die nervöse Aufladung) wird sogar zu Lust umgekehrt.¹⁷⁵

Auch die meisten anderen Autoren sind sich einig, was die Angstbewältigung durch Humor betrifft. Hans Strotzka hebt die Bedeutung des Humors zur Vermeidung von Gefahren der

169 Ebd. S. 255.

170 Levin, Charles. „Eine Verschiebung im psychischen Akzent. Freuds *Witz* – hundert Jahre danach.“ *Witz und Psychoanalyse. Internationale Sichtweisen*. Hrsg. Karl Fallend. Innsbruck: Studien-Verlag, 2006. S. 27-38.

171 Vgl.: Jung, C. G. *Briefe. Band 3*. Olten u. a.: Walter, 1973. S. 51.

172 Reik, Theodor. *Lust und Leid im Witz. sechs psychoanalytische Studien*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929.

173 Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ S. 44.

174 Ebd.

175 Zum Begriff der *Katastrophe* im Zusammenhang mit Lachen vgl. Kapitel 3.2.2.3. der vorliegenden Arbeit.

Realität, der Affekte und sogar der Triebstärke hervor.¹⁷⁶ Auch Edmund Bergler betrachtet das Lachen als einen notwendigen innerpsychischen Entlastungsprozess.¹⁷⁷ Martin Grotjahn konstatiert in seiner Arbeit *Vom Sinn des Lachens*¹⁷⁸ einen weiteren wesentlichen Punkt. Bei all der Wertschätzung des Humors als Mittel der Angstabwehr darf man nicht außer Acht lassen, dass der „Triumph des Ichs“ nur ein zeitweiliger Sieg ist. Denn auch, wenn der todgeweihte Gefangene humorvoll seine Angst überwindet – seine Hinrichtung wird er damit nicht verhindern. Das wäre auch im Sinne Lessings, der den Tempelherrn im vierten Aufzug des vierten Aktes von *Nathan der Weise* sagen lässt: „Es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten.“ Und auch Strotzka weist darauf hin, dass das Lachen, wenn man Witz und Humor als Vorgänge der Vorlust betrachtet, also als „prägenital determinierte Vorgänge“¹⁷⁹, ein Angstbewältigungs- und „Problemlösungsversuch auf einem relativ unreifen, prägenden Niveau“¹⁸⁰ ist. Weiters stellt Strotzka – auch in Anlehnung an Grotjahn – fest:

Der humoristische Mensch ist eine Persönlichkeit, bei der [...] die Bereitschaft zu kurzdauernder Koppelung von aggressiven Inhalten mit spielerisch infantilen Es-Inhalten oder freundlichen Ich-Idealanteilen gepaart ist. Eine gewisse Ich-Schwäche ist dabei allerdings wohl häufig impliziert. Dieses Ich holt sich aber gute Verbündete aus diesen Durchbrüchen in vor- und unbewusste Bereiche. Es besteht dabei ein relativ harmonisches Verhältnis zwischen den Persönlichkeitsinstanzen und, durch die spezifisch humoristische Verarbeitung der Aggression, auch zur Umwelt.¹⁸¹

Es handelt sich also eigentlich um einen Selbstbetrug, da die Situation, von welcher wir mit Hilfe des Humors Abstand nehmen, durch diesen eben nicht gelöst, sondern lediglich unsere Angst bewältigt wird. „Eine temporäre Scheinlösung“¹⁸², wie Strotzka sagt. Und je nach Beschaffenheit der Situation ist die Lust, die uns der Humor verschafft auch eher bescheidener Natur. Für den Mann auf dem Weg zur Hinrichtung ist sie lediglich ein Tropfen auf den heißen Stein, für einen Theaterzuschauer hingegen, der sich angesichts einer grauenvollen Szene humorvoll Erleichterung verschafft, mag diese Lust ausreichend sein, um sich vom Geschehen zu distanzieren und zumindest vorübergehend damit zurechtzukommen. In eine ähnliche Richtung zielt auch ein Begriff, der im Rahmen von Angstbewältigungsstrategien in der (Medien-)Psychologie bekannt ist. *Sensitization* (deutsch in etwa:

176 Strotzka, Hans. „Witz und Humor.“ *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Band II. Freud und die Folgen.* Hrsg. Eicke, Dieter. Zürich: Kindler Verlag, 1976. S. 305-321.

177 Vgl.: Bergler, Edmund. *Laughter and the Sense of Humor.* New York: Grune & Stratton, 1956.

178 Grotjahn, Martin. *Vom Sinn des Lachens.* München: Kindler, 1974. Englischsprachiges Original: *Beyond Laughter.* New York: McGraw Hill, 1957.

179 Strotzka, Hans. „Witz und Humor.“ S. 311.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Ebd.

Sensibilisierung)¹⁸³ bezeichnet eine Bewältigungsstrategie, mit Hilfe derer Menschen versuchen, ihre Angschwelle möglichst hoch zu legen. Im Gegensatz zu Menschen mit einer repressiven Angstabwehr, die versuchen, angsterregenden Inhalten so weit wie möglich aus dem Weg zu gehen und dann in Angstsituationen starke Reaktionen zeigen, setzen sich *Sensibilisierer* absichtlich angsterregenden Inhalten aus, um dann im Falle von Angstsituationen schwächere Reaktionen zu zeigen. Das häufige Betrachten von Horror-Filmen mag hier als Beispiel gelten. Eine ähnliche Funktion kann auch Komik haben, zum Beispiel dann, wenn Leichenbestatter untereinander makabere Witze über den Tod machen. Diese Art der *Sensibilisierung* leistet ebenfalls eine Ersparung des Gefühlsaufwands. Indem das Mitleid mit den Toten vermieden wird und die Angst vor dem Tod ausgeblendet, wird Komik zum persönlichen Schutzschild und erlaubt es den Bestattern, Abstand zu nehmen von ihrer grundsätzlich angsteinflößenden Arbeitssituation, die ihnen den Tod stets vor Augen führt. Ebenso ist diese Strategie auch eine Möglichkeit für das Theaterpublikum, sich von grausamen Inhalten zu distanzieren. Ganz im Sinne Riddleys wird der Aufführungsbesuch zur genannten Geisterbahnfahrt, an deren Ende man geschockt aber auch amüsiert aus dem Wagen steigt.

Festzuhalten bleibt: Die Entlastungsfunktion, die bereits auf physiologischer Ebene beschrieben wurde, scheint auch im Bereich der menschlichen Psyche Gültigkeit zu besitzen. Doch während die Physiologie zwar die körperlichen Prozesse des Lachens analysiert hat und soeben die Rede von psychologischen Wirkmechanismen war, wurde die Frage, warum all die genannten Inhalte ausgerechnet Lachen hervorrufen, noch immer nicht geklärt.

3.2.3. Philosophie des Lachens

„Der Lachende überlässt seinen Körper sich selbst; er verzichtet auf Kontrolle“ behaupten Kamper und Wulf.¹⁸⁴ Ob dieser Verzicht auf Kontrolle jedoch ein freiwilliger ist, bleibt – auch mit dem Wissen um die Erkenntnisse der Neurologie – zu bezweifeln. Helmuth Plessner hat sich in seiner Untersuchung von *Lachen und Weinen*¹⁸⁵ mit eben dieser Frage auseinandergesetzt. Um das Ergebnis gleich vorweg zu nehmen: Für ihn sind sowohl Lachen

183 Vgl.: Byrne, Donn. „Repression-sensitization as a dimension of personality.“ *Progress in experimental personality research*. Hrsg. Maher, B.A. New York: Academic Press, 1964. S. 170-220 und Vitouch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

184 Kamper, D. & Wulf, C. *Lachen – Gelächter – Lächeln*. S. 7.

185 Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. Bern: Francke, 1950.

wie auch Weinen Grenzreaktionen des Körpers, mittels derer der Körper stellvertretend für die Person auf Situationen antwortet, die sich einer Beantwortbarkeit im gewohnten Sinne entziehen. Freiwillig ist diese „Ausbruchsweise“ also nach Plessner kaum zu nennen. Da Plessners Arbeit maßgeblich ist für die Theorie des Lachens in den letzten Jahrzehnten, sollen seine Thesen im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.

Auch Plessner geht davon aus, dass Lachen¹⁸⁶ ein rein menschlicher Ausdruck ist. „Kein Hinweis auf ihre Nutzlosigkeit und vielfach gefühlte Anstößigkeit kann uns abbringen, daß ein Wesen ohne die Möglichkeit des Lachens und Weinens kein Mensch ist.“¹⁸⁷ Beklagend, dass in der Vergangenheit zumeist nur die Gründe des Lachens untersucht wurden, verfolgt Plessner in seiner Arbeit einen anthropologischen Ansatz, der den menschlichen Ausdruck in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Um die Fehler der Vergangenheit zu vermeiden, sei es laut Plessner notwendig, das Lachen in seiner Ganzheit zu betrachten. Er wolle beispielsweise keine „philosophische Verbeugung vor der Physiologie“¹⁸⁸ mit dem Hinweis, man sei dafür nicht zuständig. Eine vollständige Analyse des Lachens müsse selbstverständlich auch Physiologie und Psychologie miteinbeziehen. Plessner ist überzeugt, dass eine Disziplin alleine das Lachen nie vollständig erklären kann. Natur, Triebleben, Gesellschaft – sie alle haben Anteil an der Hervorbringung des Lachens. Zunächst versucht Plessner, die Besonderheiten des Lachens festzustellen. Während sein eruptiver Charakter es in die Nähe emotionaler Ausdrucksbewegungen wie Freude, Zorn, Hass oder Liebe rückt, fehlt dem Lachen andererseits deren symbolische Ausprägung (d.h. die Art des Affektes wird in der körperlichen Ausdrucksbewegung erkennbar). Es ist in seinem Ablauf weitgehend festgelegt, was es wiederum körperlichen Vorgängen wie dem Erröten, Erbrechen, Husten oder Niesen verwandt erscheinen lässt. Entscheidend ist somit für Plessner am Vorgang des Lachens die „Eruptivität und Zwangsmäßigkeit der Äußerungsform bei fehlender symbolischer Prägung“.¹⁸⁹ Diese Verschränkung macht das Lachen wie das Weinen zu einer ganz besonderen Ausdrucksform.

Lachen und Weinen scheinen eher auf Unterbrechungen des normalen Ineinandergreifens der Funktionen zu beruhen als Vorgänge zu sein, die ihren »Sitz« (immer in den Grenzen,

186 Plessner bezieht einen Großteil seiner Thesen sowohl auf Lachen wie auch auf Weinen. Da sich die vorliegende Arbeit jedoch mit Lachen beschäftigt, wird im folgenden auf die Nennung des Weinens verzichtet.

187 Ebd. S. 9f.

188 Ebd. S. 18.

189 Ebd. S. 30.

in denen eine Funktion überhaupt einen Sitz, einen Ort haben kann) in bestimmten Teilen des Gehirns haben.¹⁹⁰

Das wesentliche Moment des Lachens ist für Plessner die Tatsache, dass der Mensch auf der einen Seite ein „leibhaftes“ Wesen ist, auf der anderen Seite ein Wesen „im Körper“. Man *hat* einen Körper, kann über diesen als ein Mittel, seine Umwelt in irgendeiner Art und Weise zu manipulieren, verfügen, man *ist* auf der anderen Seite aber auch ein Körper, der denkt, fühlt, wahrnimmt. Plessner bezeichnet dieses Verhältnis als die „exzentrische Position“ des Menschen.

In Gesten, Mimik, Haltung und Sprache, aber natürlich auch im Lachen und Weinen, drücke sich der Leib aus. Die Expressivität sei eine ursprüngliche Weise, mit der ständig neu auszugleichenden Spannung und Verschränktheit zwischen Körper *sein* und Körper *haben*, fertig zu werden. Inneres tritt nach außen, wird sichtbar gemacht. Der Körper und die Stimme haben für das Vermögen der Expressivität den Charakter von Ausdrucksorganen. Das Gesicht übernimmt laut Plessner hierbei eine wichtige Rolle – es ist als einzige Partie des Körpers der visuellen Selbstwahrnehmung entzogen –, es wird gewissermaßen zum „Fenster zur Seele“.

Plessner unterscheidet das Lachen zunächst als sogenannte „mimische Ausdrucksgebärde“ von Gesten und Sprache. Gesten wie zum Beispiel das Winken können von ihrem eigentlichen Inhalt gelöst werden oder durch Worte ersetzt. Und von jeglicher Sprache, also auch einer Gebärdensprache, unterscheidet sich das Lachen eindeutig durch seine allgemeine Verbreitung unabhängig von Kulturkreisen, durch sein zwangsmäßiges Eintreten und Ablaufen, seine Unbeherrschbarkeit und seinen rein expressiv-reaktiven Charakter – es mangelt an einer dem Lachenden bewussten Zeichenfunktion, das Lachen an sich möchte nichts mitteilen. Ganz im Gegenteil, im Lachen verliert der Mensch die Beherrschung über sich selbst „[a]ber die Beseeltheit des Leibes erreicht hier ihren Höhepunkt. [...] ein Minus für den Menschen als Person, ein Plus für ihn als leibseelisches Wesen.“¹⁹¹ Hier nun unterscheidet sich für Plessner das Lachen von der mimischen Ausdrucksgebärde. Denn es ist der Verlust der Beherrschung, den der Lachende erleidet, der an sich schon einen Ausdruckswert hat.

Durch das entgleitende Hineingeraten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwanghaft abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältnis des Menschen zum Körper in eins preisgegeben *und* wiederhergestellt. Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine

190 Ebd. S. 35.

191 Ebd. S. 86.

passende Antwort zu finden, *ist* zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzig passende Antwort.¹⁹²

Dies ist nun der zentrale Punkt von Plessners Theorie des Lachens. Alltägliche Situationen beantwortet der Mensch mittels der Instrumente seines Körpers, über die er im Normalfall verfügen kann (Sprache, Geste, Gebärde, Handlung). Ist eine Situation nun unbeantwortbar, versagt uns der Körper diesen Dienst. Je nachdem, ob die Unbeantwortbarkeit uns in unserer Existenz bedroht oder nicht, rufe die Situation entweder „Schwindel“ (damit meint Plessner Ohnmacht, Übelkeit, Schweißausbrüche) oder eben Lachen oder Weinen hervor.

Der Mensch kapituliert als Leibseele-Einheit, d.h. als Lebewesen, er verliert das Verhältnis zu seiner physischen Existenz, aber er kapituliert nicht als Person. Auf die unbeantwortbare Lage findet er gleichwohl – kraft seiner exzentrischen Position, durch die er in keiner Lage aufgeht – die einzig noch mögliche Antwort: von ihr Abstand zu nehmen und sich zu lösen. Der außer Verhältnis zu ihm geratene Körper übernimmt für ihn die Antwort, nicht mehr als Instrument von Handlung, Sprache, Geste, Gebärde, sondern als Körper.¹⁹³

Doch wo liegt nun der Zusammenhang mit den Theaterstücken Philip Ridleys? Wie Alex Sierz bereits zuvor zum Charakter des In-Yer-Face Theatre zitiert wurde: „It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators *out of conventional responses*, touching nerves and provoking alarm.“¹⁹⁴ Die Erzeugung einer Unbeantwortbarkeit in konventionellem Sinne ist laut Sierz das Ziel dieser Art von Theater. Da ist es naheliegend, es auch mit Lachen in Verbindung zu bringen. Unabhängig davon, dass Plessner Weinen ebenso als mögliche Reaktion des Körpers nannte, ist die terminologische Überschneidung doch bemerkenswert.

Beim Lachen erlaubt laut Plessner der Körper der Person – indem er für ihn die notwendige Reaktion übernimmt – Abstand von einer Situation zu nehmen, sich distanziert davon wieder zu stabilisieren. Da das Lachen automatisch abläuft, sind wir als Lachende gewissermaßen *unbeteiligt beteiligt*, wir können zu Zuschauern unserer selbst werden. Florian Rötzer benutzt dementsprechend im Bezug auf das Lachen das Bild der Besessenheit:

Lachen ist die Besessenheit des Subjekts von einem Anderen. Eine Begegnung, in der dem Subjekt ein ihm Anderes, das lebt, gegenwärtig wird: ein Anderes, das gleichwohl auch immer er selbst ist. Wie man nun immer dieses Andere seiner selbst, dies fremde Doppel, bezeichnen mag, was immer sich im Lachen auch verkörpern mag, so wird aber doch nur durch diese Entfremdung begreiflich, daß zwar das Lachen für einen Zuschauer aus jemand herausbricht, für den Lachenden aber über ihn hereinbricht.¹⁹⁵

192 Ebd. S. 87.

193 Ebd. S. 89.

194 Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. S. 4. [Hervorhebung M.G.]

195 Rötzer, Florian. „Wie einen das Lachen ankommt.“ S. 82.

Und auch Rita Bischof stellt fest: „der Lachende ist Opfer zweier widersprüchlicher Impulse, die sich der vernünftigen Steuerung entziehen.“¹⁹⁶ Das Bild des besessenen Opfers ist interessant im Bezug auf einen so positiv konnotierten Begriff wie Lachen. Doch nicht nur kann sich der Lachende nicht wehren, er wird zusätzlich im Lachen selbst noch lächerlich: „Sein zum Lachen aufgerissener Mund verleiht ihm selbst eine groteske Physiognomie.“¹⁹⁷

Mit seinem theoretischen Instrumentarium gelingt es Plessner, nahezu alle Anlässe des Lachens zu beschreiben. In seiner Arbeit nennt er sechs verschiedene Auslöser: Freude, Kitzel, Spiel, Komik, Witz¹⁹⁸ sowie Verlegenheit und Verzweiflung. Ebenso können sich Emotionen wie Wut, Zorn oder Überspannung in „nervösem“ Lachen oder Weinen entladen, da auch hier der Mensch (wie beispielsweise auch bei Überanstrengung oder Übermüdung) die Kontrolle über seinen Körper verliert.

3.2.2.1. Kitzel II

Laut Plessner erzeugt Kitzel überhaupt kein Lachen, sondern lediglich ein Kichern. Dieses ist eine Ausdrucksgebärde an sich. Dabei ist egal, ob es sich um einen wirklichen taktilen Reiz handelt oder beispielsweise um den Nervenkitzel eines Autorennens oder erotischen Kitzel. Eine Art von (Nerven-)Kitzel ist es auch, welcher bei Kindern Lachen hervorruft und mit dem Erlernen von Körperbewegung und -beherrschung erstmals einsetzt. Das Herumwirbeln in der Luft oder andere übertriebene Bewegungen bei sich selbst wie bei anderen lösen bei Kindern Lachen aus. Doch wird die Bewegung zu wild, kann sie ebenso schnell in Weinen umschlagen. Seine Fortsetzung findet diese Art des Kitzels bei den lachenden Passagieren einer Achterbahn.

In der zuvor bereits erwähnten Ambivalenz zwischen angenehmen und unangenehmen Reizen sieht auch Plessner das Entscheidende bei allen Arten des Kitzels. Sie rückt den Kitzel dann doch wieder in die Nähe des echten plessnerschen Lachens.

Das Stoßweise, Eruptive des Lachens weist auf eine gewisse Verwandtschaft seiner Anlässe mit dem Anlaß des Kicherns hin: die Ambivalenz des Kitzels. Während aber hier die Ambivalenz die Qualität des Reizes hat und sinnlich gebunden bleibt (wohlgemerkt auch noch in der Übertragung auf Wirklichkeiten anderer Ordnung wie z.B. Sensationen der

196 Bischof, Rita. „Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, Dietmar & Wulf, Christoph. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 59.

197 Ebd.

198 Bei seinen Ausführungen zum Witz stützt sich Plessner stark auf Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Da die psychologischen Grundlagen im Kapitel 3.2.2. dieser Arbeit behandelt werden, werden Plessners Überlegungen zum Witz an dieser Stelle ausgespart. Ebenso seine Überlegungen zu *Freude* und *Spiel*, da diese im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht von Belang sind.

Gefahr, der zweideutigen Situation usw.), entfaltet sich dort, wo die Antwort des Lachens am Platze ist, die Ambivalenz zum Doppelsinn, zur Mehrdeutigkeit des Komischen und des Witzes, zur nicht zu bewältigenden Situation der Verlegenheit und Verzweiflung.¹⁹⁹

Während Helmuth Plessner davon ausgeht, dass Kitzeln kein wirkliches Lachen sondern lediglich Kichern hervorbringe, sieht der Bremer Kulturwissenschaftler Rainer Stollmann im Kitzel sogar die Basis für das Lachen an sich. Auch für ihn ist der Kitzel in einem Bereich zwischen angenehmen und unangenehmen Reizen, zwischen Angst und Lust angesiedelt, und er stimmt mit Plessner überein, dass es diese Ambivalenz ist, die Lachen hervorbringt. Doch wo Plessner strikt zwischen dem Kichern des Kitzels und dem wirklichen, durch Komik ausgelösten Lachen unterscheidet, ist für Stollmann Kitzel der Grundstein für Komik als solches. Das Kitzeln entwickelte sich seiner Meinung nach aus dem Wunsch der Mutter, das Kind von der Brust zu entwöhnen, ohne aber auf drastischere Mittel wie Schläge oder Nichtbeachtung zurückgreifen zu müssen. „Kitzeln verwandelt Trennungsangst in Lachlust“²⁰⁰ konstatiert Stollmann, um im nächsten Schritt das Lachen als solches mit der Angst zu assoziieren. Wie ein Kind von seiner Mutter gekitzelt wird, um es von der Brust zu entwöhnen, so können auch Erwachsene an sensiblen Stellen gekitzelt werden. Solche sensiblen Stellen finden sich dort, wo Menschen Ängste haben. Ebenso wie das Kind sich fürchtet, von der Mutterbrust getrennt zu werden und dennoch durch das Kitzeln zum Lachen gebracht wird, lachen auch Erwachsene, wenn man die dünnen Stellen ihrer „seelisch-geistigen Häute“, also letztlich ihre Ängste, kitzelt.²⁰¹ Im Lachen verbindet sich die Angst mit der Lust und macht sie somit erträglicher.²⁰² Eine Reaktion wie die, die auch Plessner dem Lachen gegenüber der unbeantwortbaren Situation zuschreibt: eine Entlastung von der Bedrohlichkeit. Insofern kann man Plessners relativ restriktive Beschreibung des Kitzels als Reaktion auf ambivalente Reize um die Überlegungen Stollmanns erweitern um wiederum bei dem direkten Zusammenhang zwischen den angstausslösenden Geschehnissen und dem Lachen in *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* zu landen. Will man Stollmann folgen, so ist es kein „obwohl“, das diesen Zusammenhang beschreibt, sondern vielmehr ein „gerade deswegen“. In der Verbindung der beiden Seiten wird der Zuschauer an den dünnen Stellen seiner „seelisch-geistigen Häute“ gekitzelt, an seinen Ängsten – vor dem Tod, vor Folter, vor

199 Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. S. 99f.

200 Stollmann, Rainer "Das Lachen und seine Anlässe." *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Hilde Haider-Pregler u. a. Böhlau: Wien, 2006. S.14.

201 Ebd. S. 15.

202 Stollmann exemplifiziert dies anhand der größten aller Ängste, der Todesangst. Vgl.: Ebd. S. 15.

Einsamkeit, vor einer Bedrohung durch eine unbekannte Macht etc. –, und muss deshalb lachen.

3.2.2.2. Distanzierung

Das eigentliche Lachen auslösende Moment sieht Plessner nicht im Kitzel sondern in der Komik, welche nicht wie Kitzel in den Sphären des bloßen Reizes bleibt. Doch auch in der Komik ist für Plessner die grundsätzliche Unbeantwortbarkeit einer Situation das Moment, das Lachen auslöst. Wenn wir etwas nicht verstehen und auf eine Situation keine Antwort wissen, übernimmt unser Körper die Antwort für uns. Weil dies so ist, neigt laut Plessner die Dummheit eher zum Lachen als die Intelligenz: „Je enger der Horizont, desto ärmer die Möglichkeiten des Verstehens, desto rascher an der Grenze der Sinnlosigkeit und Ambivalenz.“²⁰³ Plessner stützt sich bei seiner Analyse der Komik auf den „komischen Konflikt“, ein Begriff, den Friedrich Georg Jünger geprägt hat;²⁰⁴ ebenso Bergsons Vorstellung vom Lachen als Korrektiv. Komik entstehe in einem Verstoß gegen Normen, „die wir in unserer Einbildungskraft (aus Gründen der Gewohnheit und ästhetischer Vorurteile) an die Erscheinung herantragen“,²⁰⁵ meint Plessner, und:

Eigentlich komisch ist nur der Mensch, weil er mehreren Ebenen des Daseins zugleich angehört. Die Verschränkung seiner individuellen in die soziale Existenz, seiner moralischen Person in den leibseelisch bedingten Charakter und Typus, seiner Geistigkeit in den Körper eröffnet immer wieder neue Chancen der Kollision mit irgendeiner Norm.²⁰⁶

Weil nun aber die Normwidrigkeit an sich eher anstößig als erheiternd ist, muss die hässliche Geschmacklosigkeit des Falschen und Schlechten in irgendeiner Art und Weise gehemmt, „paralysiert“, werden. „Nur durch Beziehung auf eine Regel, der es widerstreitend gegenübertritt, ergibt sich das Komische“²⁰⁷ meint Plessner, und ist somit auch terminologisch nahe bei Friedrich Georg Jünger. Sofern das Lachen das Anstößige, Doppelsinnige und nicht ins Bild Passende meint, ist Plessner wieder beim Lachen als einer Grenzreaktion des Körpers auf eine im weitesten Sinne gegensinnige Situation – eine Situation, die mit Normen oder Vorstellungen im Widerspruch steht. Zwar versuche der Mensch stets, Dinge, Situationen,

203 Ebd. S. 121. Vgl. hierzu auch Wirth, Uwe. *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg: Winter, 1999.

204 Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. Zürich: Die Arche, 1948.

205 Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. S. 114.

206 Ebd. S. 116.

207 Ebd. S. 119.

Beziehungen etc. gegen Zweideutigkeit abzudichten, aber diese Technik, die Welt ernst zu nehmen, hat Lücken.

Die Dinge überraschen uns durch ihr Aussehen, sie nehmen eine unvorhergesehene Wendung, sie bilden Situationen, zu denen sich kein ernstes Verhältnis mehr finden läßt. Bedeuten solche Überraschungen und Grenzlagen unserer Weltorientierung im Ganzen für uns keine Gefahr, oder haben wir die Kraft, dieser Gefahr gegenüber die Freiheit des Abstands zu wahren, so finden wir sie – falls die näheren Bedingungen im Phänomen erfüllt sind – komisch.²⁰⁸

Der Vorgang des Abstandwahrens – Plessner spricht von einer „ästhetischen Distanz“ analog zur exzentrischen Position des Menschen – läßt sich näher beschreiben als ein Zuhören und Zuschauen. Dieses hat selbst dann noch Gültigkeit, wenn wir über uns selbst lachen. Komik erlaubt uns, gleichzeitig beteiligt und unbeteiligt zu sein. Es ist dies eine erneute Formulierung des transzendentalen Charakters des Lachens, wie er von zahlreichen anderen Autoren bereits formuliert wurde und auch nochmals die Unterstreichung der Thesen der Psychologie. Die umfassende Relativierung, die das Lachen erlaubt, die Loslösung von der konkreten Situation und das Betrachten derselben aus einigem Abstand, konstituiert sich immer mehr als der zentrale Punkt der Überlegungen.

Mit dem Zustand der Gegensinnigkeit hat sich Wolfgang Iser in seinem Aufsatz „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“²⁰⁹ genauer auseinandergesetzt und bestreitet, dass diese der Kern der Komik sein könne.

Dafür sind im wesentlichen zwei Gründe ausschlaggebend: 1. Gegensinnigkeit bezeichnet eine wie immer geartete Opposition, von der wir jedoch wissen, daß sie eine Struktur hoher Stabilität ist. In der Komik aber sind die Verhältnisse gerade nicht stabilisiert. 2. Kontrast, Normverletzung, Abweichung, Kollision, ja selbst das Hereinholen des Ausgegrenzten implizieren eine Referenz, die in solchen Definitionen durchschimmert und folglich den Anschein erweckt, als ob man die gegebenen Positionen auf sie beziehen müsse.²¹⁰

In einem solchen Fall würde sich ein Verweis auf die Referenz viel eher anbieten als ein Lachen als Reaktion. Iser geht nun davon aus, dass sich die Positionen, die im Komischen zusammengeschlossen werden, vielmehr „wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen“.²¹¹ Damit ist er Joachim Ritters Überlegungen „Über das Lachen“²¹² aus dem Jahr

208 Ebd. S. 123.

209 Iser, Wolfgang. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ *Das Komische*. Hrsg. Preisendanz, W. & Warning, R. München: Fink, 1976. S. 398-402.

210 Ebd. S. 398f.

211 Ebd. S. 399.

212 Ritter, Joachim. „Über das Lachen.“ *Subjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

1940 nahe, in denen dieser deutlich macht, dass im Komischen ein zuvor vom Ernst ausgegrenztes Nichtiges, Entgegenstehendes wieder zum Vorschein kommt.²¹³ Entscheidend ist hierbei das Moment der Wechselseitigkeit. Man könnte Jean Pauls Bild von der Komik als verkleidetem Priester, der jedes Paar kopuliert und Theodor Vischers Ergänzung, es handle sich um Paare, deren Trauung die Verwandten nicht dulden wollen,²¹⁴ mit Iser noch erweitern: Selbst die beiden Partner wollen nicht und laufen abwechselnd vor dem Traualtar davon. Das habe, so Iser, ein Zusammenbrechen beider Positionen zu Folge: ein Kipp-Mechanismus, der nicht im Triumph einer der beiden Seiten endet, sondern sich stetig wiederholt, was naturgemäß eine Orientierungslosigkeit des Beobachters nach sich zieht. Die erste Reaktion auf den komischen Kipp-Mechanismus ist somit auch immer Verblüffung. Da sich die Situation somit einer Beantwortbarkeit entzieht, entsteht – siehe Plessner – Lachen. Es ist in dieser Situation die Antwort auf die absolute Inkongruenz, die völlige Unvereinbarkeit zweier sich gegenseitig negativierender Positionen.

Die wechselseitige Negativierung der zusammenbrechenden Positionen ist von der Art, daß sie durch die kognitiven bzw. emotiven Vermögen des Rezipienten nicht mehr aufgefangen und zum Stillstand gebracht werden können. Denn das Lachen ist eine Krisenantwort des Körpers, die dort notwendig wird, wo die kognitiven bzw. emotiven Vermögen in der Bemeisterung der Situation versagen. Damit aber pflanzt sich die Kippstruktur in die Haltung des Rezipienten fort.²¹⁵

Was Iser hier im letzten kurzen Satz benennt, das hat es in sich. Die Orientierungslosigkeit, die Unfähigkeit eine adäquate Antwort auf die Situation zu finden, gleicht in Wahrheit einer Katastrophe. Wie das Lachen die Körperlichkeit des Menschen bedroht,²¹⁶ so bedroht es auch seinen Geist.

3.2.2.3. Katastrophe / Krise

So ist es nicht verwunderlich, dass sich in Untersuchungen des Lachens immer wieder der Begriff der „Katastrophe“ oder auch der „Krise“ findet. Auf die Ambivalenz des Lachens zwischen Lust und Leid wurde bereits mehrfach hingewiesen. „Im Lachen wird der Schrecken zur Lust verwandelt; doch bleibt die Erinnerung an das Entsetzen und seine Vorahnung. Es gibt einen Taumel am Rande des Katastrophischen.“²¹⁷ Wieder taucht die

213 Vgl.: Ebd. S. 71ff.

214 Vgl.: Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. S. 130.

215 Iser, Wolfgang. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ S. 401.

216 Vgl.: Kapitel 3.2.1. zur Physiologie des Lachens.

217 Kamper, Dietmar & Wulf, Christoph. „Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C.. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 8.

Vorstellung auf, dass Angst und Lust nahe beieinander liegen und dass diese Ambivalenz das Lachen auslösende Moment ist. Erweitert man dies noch um den bereits erwähnten Gefährdungsaspekt *durch* das Lachen, wird der Katastrophen-/Krisenbegriff auf physiologischer Ebene gedoppelt. Bereits in der Sprache zeigt sich der Katastrophencharakter des Lachens. Es ist ein Vorgang der Erschütterung, und die sprachlichen Metaphern, welche Lachen beschreiben, sind häufig Vokabeln, die auch im Zusammenhang mit Katastrophen stehen können: sich totlachen, kranklachen, platzen vor lachen, beben, explodieren ... Das Lachen „ist sowohl Bestätigung, Symptom der Krise als auch deren Bewältigung, Negierung und Verarbeitung.“²¹⁸

Das Auslachen der Katastrophe ist ein Versuch, sie zu verkleinern. Das sich-von-ihr-Anstecken-Lassen ein Versuch, sie in eigene Regie zu nehmen, auch wenn ihr dadurch die Leib-Seele-Einheit geopfert werden muß. Doch wo das Lachen der Katastrophe gilt und nicht der einzelnen Person, die ihr Opfer wird, ermöglicht es auch ihr ein Stück Katastrophendistanz. Der Blick für die Allgemeinheit des in der Situation virulenten Konflikts bricht den Bann der Schicksalsmacht und spricht das empirische Subjekt von der Schuld an ihr frei. Indem solches Lachen die eigene Vertrautheit mit dem Konflikt bezeugt, mit dem die belachte Person ringt, klingt in ihm eine Solidarität mit dem Opfer an. Gebrochen wird das Einverständnis mit der Schicksalsmacht wie die eigenen Ängste.²¹⁹

Wie Renate Jurzik hier andeutet, ermöglicht das Lachen zwar zum einen die Distanzierung von der Situation und somit die Reflexion dieser, zum anderen ist es aber auch ein unkontrollierbarer körperlicher Vorgang, der selbst zur Krise werden kann, „wo das Lachen nicht aufhört, kommt es zum Kollaps.“²²⁰ Das Lachen, das bei der Bewältigung einer bedrohlichen Situation helfen soll, wird selbst zur Bedrohung. „Die empirischen Subjekte, wenn sie lachen, bewegen sich am Rand der Katastrophe, lassen sich ein Stück weit und, wie das Wort 'Sichtotlachen' weismachen will, mit dem Risiko letalen Ausgangs auf sie ein“,²²¹ jedoch distanziert das Lachen auch zugleich von der Katastrophe und ihrer Bedrohung. Jurzik stellt erneut eine enge Beziehung zwischen dem Lachen und der Angst fest, diesmal jedoch geradezu umgekehrt, manifestiert am Hals des Menschen. Das Lachen kann im Hals stecken bleiben, auch die Angst schnürt die Kehle zu. Gelingt es nicht, das Lachen zu beenden, kann dies sehr beängstigend sein – man denke nur an die Atemnot, die einen Gekitzelten plagt.

218 Schrödel, Jenny. „Vom Scheitern der Komik.“ *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2005. S. 32.

219 Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ S. 44.

220 Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ S. 42.

221 Heinrich, Klaus. „'Theorie' des Lachens“. *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 17.

Man muss den Begriff des Katastrophischen nicht noch auf eine weitere Ebene führen – wenn nämlich das Krisensymptom und Krisenbewältigungsinstrument Lachen selbst Situationen hervorruft, in denen es gerade nicht zu einer Auflösung der Krise durch das Lachen kommt, sondern im Gegenteil das Lachen (oder das Ausbleiben des Lachens) erst zu einer Krise führt. (als Beispiele seien hier das unbändige Lachen bei einer Beerdigung oder die peinliche Stille nach dem (schlechten) Witz des Chefs genannt²²²) – um festzustellen, dass das Lachen immer auch ein zutiefst individueller Vorgang ist. Der Lachende ist in erster Linie mit sich selbst beschäftigt und auf sich zurückgeworfen, oder, um bei den Ideen Plessners zu bleiben, aus sich hinausgeworfen: nicht mehr Herr im eigenen Haus für die Dauer des Lachens.

Um den Zusammenhang zwischen dem Lachen und dem Katastrophischen in Verbindung mit den vorher erläuterten psychologischen Überlegungen zu bringen, sei auf den Bezug von Renate Jurziks Katastrophenbegriff zu Freuds Witz hingewiesen. Ihrer Meinung nach ist der Witz nur ein Mittel zur kurzfristigen Triebabfuhr, die Komik hingegen arbeite sehr viel stärker gegen die Verdrängung.

[Sie] lebt von der Auseinandersetzung mit den die Katastrophen verdrängenden Instanzen und nicht nur wie der Witz von deren Umgehung. Sie lebt vom Miteinbeziehen des Verdrängungsvorgangs und dessen Darstellung und nicht nur von dessen Revision. Thema des Komikers sind nicht nur die bereits ausgestandenen Katastrophen, sondern die drohenden; sind auch nicht die kleinen Katastrophen, worauf die zahlreichen Vorschriften der Poetik die Komödie beschränken wollen. Brisant wird Komik da, wo sie diese Beschränkung durchbricht und in den kleinen Katastrophen die großen mit anklingen läßt.²²³

Auch, wenn Jurziks Gebrauch des Begriffs „Komik“ in einem Sinne erfolgt, der bei Freud eher unter „Humor“ subsumiert werden könnte: Der Komiker läßt stellvertretend die Katastrophe auf sich, wird zum Opfer des Lachens, er leistet die Lacharbeit und schenkt sie dem Zuschauer. Der Zuschauer bezahlt diese Arbeit mit dem Lachen, das dann wiederum auch dem katastrophenbeladenen Komiker als Freispruch dient. Sind Philip Riddles Figuren also Opferlämmer, „Widerstandsfiguren“, wie Klaus Heinrich sie nennt,²²⁴ die stellvertretend für uns das Grauen dieser Welt auf sich nehmen, die Katastrophen durchwandern, um uns gereinigt und befreit in den Alltag zurückkehren lässt? Ich denke, Jurzik überstrapaziert an dieser Stelle den Begriff der Katastrophe. Mag eine stundenlange, im Kollektiv rezipierte und das Kollektiv unmittelbar betreffende Aufführung im antiken Griechenland die Menschen tief berührt haben und ihre Wirkung auch in den Alltag der Bürger hineinstrahlen lassen; heutige

222 Vgl.: Schrödel, Jenny. „Vom Scheitern der Komik.“ S. 35ff.

223 Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ S. 48.

224 Heinrich, Klaus. „Theorie' des Lachens.“ S. 29.

Theateraufführungen schaffen es in den seltensten Fällen, das durch zahlreiche mediale Erfahrungen abgebrühte Publikum länger als ein paar Stunden zu beschäftigen. Dennoch sei die momentane Wirksamkeit des komischen Mechanismus für den einzelnen Zuschauer unbestritten.

Doch nochmals zurück zur eigentlichen philosophischen Ursache des Lachens beim Menschen. Was Plessner mit der „exzentrischen Position“ des Menschen meinte – die Gleichzeitigkeit von Körper sein und haben – findet seine Entsprechung in Kants Feststellung, der Mensch sei „Bürger zweier Welten“.²²⁵ Die Dichotomie zwischen Körper und Geist – das was den Menschen letztlich vom Tier unterscheidet – ist die Quelle für das Lachen. Im Vergleich zum Universum ist der Mensch unendlich klein, im Vergleich zu den Tieren hingegen unendlich groß, um nochmals mit Baudelaire zu sprechen. „Der permanente Schock, den diese beiden Unendlichkeiten hervorrufen, erzeugt das Lachen.“²²⁶ Oder anders formuliert: Wäre der Mensch weniger intelligent, so müsste er weniger an der Welt leiden. Und müsste er weniger leiden, wäre auch der Mechanismus des Lachens zur Bewältigung dieses Leidens unnötig.

3.2.2.4. Verlegenheit / Verzweiflung

Plessner sieht auch in Verlegenheit und Verzweiflung Anlässe des Lachens verborgen. Hier fehlt dem Lachen der eindeutig-befreiende, erleichtert-erheiternde Zug. Oftmals lacht der Verlegene, da ihm die Komik seiner Lage bewusst wird, nicht aus der Verlegenheit an sich. Man flüchtet sich angesichts einer ausweglosen Situation in die Komik. Doch es gibt auch ein wirklich verlegenes, verzweifertes Lachen, ein Lachen, das – wie Joachim Ritter anmerkt²²⁷ – dann zumeist auch auffällt, weil es eben aus dem Rahmen fällt. Während man Dingen gegenüber lediglich hilflos sein kann, ist man Menschen gegenüber verlegen. Man weiß sich nicht zu verhalten, fühlt sich beobachtet, man findet kein Verhältnis zu einer Situation und befindet sich so „in einem Zustande der unfreiwilligen Isolation.“²²⁸ Sich beobachtet fühlen ist aber nur eine Quelle von Verlegenheit. Laut Plessner wirkt es noch intensiver, sich durchschaut oder erkannt zu glauben. Der Unterschied zur bloßen Orientierungslosigkeit ist,

225 Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Ditzingen: Reclam, 1986.

226 Charles Baudelaire, zit. nach: Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. S. 44.

227 Vgl.: Ritter, Joachim. „Über das Lachen.“ *Subjektivität*.

228 Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. S. 145.

dass sich ein Verlegener seiner Lage durchaus bewusst ist – er kann jedoch nicht adäquat auf sie reagieren.

Wie der Ausdruck des Lachen selbst eine Verlegenheit für den Ausdrückenden ist, wird er zur adäquaten Reaktion auf – eine Verlegenheit. [...] Fehlt die Eindeutigkeit der Situation, wird sie selbst mehrdeutig – und die »Überkreuzung« in der Verlegenheit ist ein bezeichnender Fall von Mehrdeutigkeit –, dann versagen Sprache und Geste, Handlung und Gebärde.²²⁹

Es ist jedoch keineswegs gesichert, dass sich Verlegenheit in einem Lachen auflöst. Genauso gut kann das Lachen auch zu einem Weinen werden, Verlegenheit kann sich in Erröten oder Schweißausbrüchen äußern. Dies ist eine Frage, die sich beispielsweise der Regisseur stellen muss, der *Mercury Fur* inszenieren soll. Wenn Naz genau in dem Moment den Raum betritt, in dem die anderen einen Ersatz für das soeben verstorbene Party Piece suchen, befindet er sich in genau jener Situation. Er fühlt sich beobachtet und erkannt, weiß nicht, wie er sich Verhalten soll. Ob der Schauspieler nun lachen soll oder aber eine andere Reaktion spielen – dies gilt es im Probenprozess heraus zu finden.

Bei der Verzweiflung ist die Situation anders. Ihr ist jeder Ausdruck recht, weil ihr eigentlich keiner mehr gerecht wird. Während bei der Verlegenheit eine Situation unbeantwortbar aber nicht bedrohend erscheint, kapituliert der verzweifelnde Mensch vor einer unbeantwortbaren und (lebens-)bedrohenden Situation als Person. So lange Naz noch um sich schlägt, tobt, weint oder lacht, hat er noch nicht aufgegeben. In der Verzweiflung im Angesicht des Todes selbst sind jedoch Lachen und Weinen beide gleich fehl am Platz. Hier kann auch das Lachen die nahende Katastrophe nicht mehr verhindern. Es ist ein homerisches Lachen der Götter oder das sardonische Lachen des Odysseus, das jedoch „einverstanden ist mit der Schicksalsmacht“,²³⁰ das sich nicht mehr auflehnt gegen das Unvermeidliche.

3.2.2.5. Nervöses Lachen

Während Plessner das nervöse Lachen einem Zustand körperlicher Erschöpfung und einem damit verbundenen Kontrollverlust zuschreibt, betrachtet Matthias Warstat das nervöse Lachen im Theater darüber hinaus als eine Bewältigungsstrategie.²³¹ Grundsätzlich unterscheidet er zwischen nervösen Charakteren auf der Bühne, die beim Publikum zumeist

229 Ebd. S. 147.

230 Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ S. 39.

231 Warstat, Matthias "Nervöses Lachen im Theater. Eine Bewältigungsstrategie." *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Böhlau: Wien, 2006. S. 203–213.

eher ein amüsiertes Lachen hervorrufen, und dem nervösen Lachen im Publikum, welches als eine individuelle Reaktion aus Unsicherheit verstanden werden kann. Auch Philip Ridley zeichnet beispielsweise mit dem Party Gast einen Charakter, dessen Nervosität zum Lachen reizt. Sei es eine charakterliche Grundeigenschaft des Gastes oder aber der Vorfremde geschuldet, dass seine „horniest fucking fantasies“ nun endlich wahr werden sollen: Durch seine geradezu kindliche Aufgeregtheit – er spricht selbst davon sich wie ein kleines Kind zu fühlen – erscheint er in einer Art und Weise nervös, die ihn unfähig macht, auf seine Umwelt adäquat zu reagieren – im Sinne Bergsons ungesellig und steif.

Warstat bezeichnet nervöses Lachen im Publikum zunächst als „ein Symptom, Anzeichen für innere Unruhe, für eine kleine, nicht schwerwiegende, aber spürbare Krise.“²³² Er beschreibt die Krisenhaftigkeit mit dem Begriff des *Liminalen*, der Grenzüberschreitung, dem Schwellenzustand, man könnte dies jedoch auch auf Plessner und die Vorstellung von unbeantwortbaren Situationen zurückführen. So spricht Warstat auch von „Wahrnehmungskrisen, die keinen neuen Menschen aus einem machen, aber doch für Unruhe, Irritation und Desorientierung sorgen.“²³³ Da diese „Wahrnehmungskrisen“ immer subjektiv sind, ist das nervöse Lachen auch kein ansteckendes Lachen, es breitet sich nicht über das gesamte Publikum aus. Was für den einen eine unbeantwortbare Situation ist, muss dies für den anderen nicht sein. Besonders häufig treten solche Situationen auf, wenn die abgeschlossene Theatersituation aufgebrochen wird, wenn sich Schauspieler direkt an das Publikum wenden, wenn sie aus der Rolle fallen und daraus Momente entstehen, die sich einer eindeutigen Zuordenbarkeit zum Verhaltenskomplex Theater entziehen. Der Zuschauer wird unerwartet aus seiner passiven Haltung gerissen und weiß nicht, wie er sich nun zu verhalten hat – Lachen ist die Folge. Plessner würde dieses wohl als verlegenes Lachen bezeichnen, der direkt angesprochene Zuschauer fühlt sich beobachtet und durchschaut und reagiert darauf mit Verlegenheit. Insofern ist Lachen auch nicht die einzige mögliche Reaktion des Zuschauers auf eine solche Situation, jedoch, und darauf kommt Warstat später noch zu sprechen, die im Theater gewissermaßen erwartete und angemessene.

Zunächst grenzt Warstat das nervöse Lachen gegen andere Formen des Lachens ab, die nach Meinung vieler entspannend wirken. Für ihn ist das nervöse Lachen von Anspannung geprägt, von einer Muskelkontraktion und einer Aktivierung motorischer Nervenzellen. So weit, so gut. Doch gilt dies für sämtliche Arten des Lachens, die Entspannung, die von den meisten

232 Ebd. S. 207.

233 Ebd.

Autoren beschrieben wird, tritt erst danach ein. „Erst wenn sich die krampfartigen Zuckungen der Gesichtsmuskulatur in der nachfolgenden Entspannung beruhigen, kann die Loslösung, die das Lachen vollzieht, als vollendet betrachtet werden.“²³⁴ Und auch Warstat bescheinigt später dem nervösen Lachen einen entspannenden, weil distanzierenden, Charakter. Mit Hilfe des Lachens kann der Zuschauer seine eigene Angst und Unsicherheit überspielen, er distanziert sich von der desorientierenden Situation und erlangt so wieder die Kontrolle über sich selbst – ein Vorgang ganz im Sinne Plessners. Wie bereits angesprochen versucht Warstat, dem Lachen eine soziale Zweckmäßigkeit zu unterstellen – der Zuschauer lacht, um den anderen Zuschauern zu signalisieren: „Seht, wie entspannt ich auf diese verwirrende Situation reagiere.“ Eine Intentionalität, die man dem Lachenden in jenem Moment wohl absprechen kann. Mit Eintritt der unbeantwortbaren Situation steht für Ihn die Bewältigung dieses Moments im Vordergrund, die soziale Komponente ist hier zunächst zweitrangig. Ein Umstand, den Warstat dann doch noch eingesteht, indem er das nervöse Lachen als „eine eher *unbewusst* und *intuitiv* implementierte Strategie“²³⁵ bezeichnet. Nervöses Lachen von Zuschauern kann natürlich nicht nur beim aus der Rolle Fallen entstehen. Auch im Angesicht extremer Gewalt zum Beispiel, oder bei der Darstellung sexuell expliziter Situationen kann es vorkommen, dass das Publikum seine Angst und Unsicherheit mit einem Lachen überspielen möchte/muss. Hier bildet das Lachen nicht nur einen Schutzmechanismus, sondern hat auch soziologische Implikationen. Gegenüber den anderen Zuschauern möchte man möglichst aufgeklärt und abgebrüht erscheinen. So kann das Lachen auch dazu dienen, eine eigene zu große emotionale Beteiligung zu unterbinden, um nicht aufzufallen.

234 Bischof, Rita. „Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille.“ S. 59.

235 Warstat, Matthias. „Nervöses Lachen im Theater. Eine Bewältigungsstrategie.“ S. 211.

3.3. ‚Komödie‘ Heute

3.3.1. Das Komische auf der Bühne

Joachim Ritter bringt das seltsame Verhältnis der Komödie zur Komik auf den Punkt: „Wenn man sich der Komödie ernsthaft und pragmatisch nähert, bleibt nicht mehr viel, was witzig ist. Es herrscht Lug und Trug, man trifft taumelnde, gestoßene Figuren, traurige Gestalten...“²³⁶ Dieser Umstand hatte bereits Aristoteles veranlasst, sein „Unschädlichkeitspostulat“ der Komödie aufzustellen. Ansonsten bezeichnete er diese als „Nachahmung von schlechteren Menschen“.²³⁷ Die implizierte Ständeklausel – der Adel als das Personal der Tragödien, „schlechtere Menschen“, also vom normalen Bürger abwärts, als Personal der Komödie – behielt über 2.000 Jahre lang ihre Gültigkeit. Erst im 18. Jahrhundert, mit der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, weicht Lessing diese Grenze langsam auf, gänzlich fallen wird sie erst nochmals einhundert Jahre später mit dem Beginn des modernen Dramas.

Von der Umprägung des Komödien-Begriffs in den letzten Jahrzehnten zeugen beispielsweise die beiden Bände Ulrich Profitlichs zu *Komödientheorie* und *Tragödientheorie*.²³⁸ Fast alle Autoren, die darin unter dem Kapitel „DDR“ und „Die Nachkriegsjahrzehnte im Westen“ versammelt sind, beschreiben eine Auflösung der Gattungsgrenzen hin zu einer der Zeit angemessenen Tragikomödie.

Die vorliegende Arbeit will und kann keinen historischen Abriss der Komödientradition und der verschiedenen Arten des Komischen auf der Bühne (Farce, Schwank, Burleske, Posse etc.) leisten.²³⁹ Ausgehend von einer möglichen Systematik wie sie Helmut von Ahnen versucht hat und unter Einbezug weiterer Überlegungen soll hingegen untersucht werden, ob und inwiefern man heute die Stücke Philip Ridleys eventuell sogar mit Komödien vergleichen kann.

Von Ahnen schreibt in seinem Buch nicht von der Komödie, sondern lediglich vom „Komischen auf der Bühne“. Das hat den Vorteil, dass die unterschiedlichen normativen

236 Vgl.: Ritter, Joachim. *Subjektivität*. S. 66.

237 Aristoteles. *Poetik*. S. 17.

238 Profitlich, Ulrich. *Komödientheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; 1998. Profitlich, Ulrich. *Tragödientheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

239 Zur Schwierigkeit einer solchen Gattungs-Poetik vgl.: Schneilin, Gérard. „Komödie.“ *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. Brauneck, M. & Schneilin, G. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 546.

Zuschreibungen, der die Komödie zu verschiedenen Zeiten unterlag, umgangen werden können. „Das Komische auf der Bühne“ ist somit in der Lage ein möglichst breites Spektrum von dem abzudecken, was mit „Komödie“ und ihren zahlreichen Unter- und Nebenkategorien gemeint ist, und beinhaltet die hohe, literarische Komödie ebenso wie die derbe Volkskomödie, die Farce, die Burleske oder zirkusartige Slapstick-Elemente – und vielleicht sogar das In-Yer-Face Theatre?

Bernhard Greiner unterstreicht die unhierarchische Verbindung von Texten und Körpern, die in der Komödie vorliegt.²⁴⁰ Erst auf der Bühne, in der Verbindung des gesprochenen Wortes mit der schauspielerischen Darstellung, konstituiert sie sich und steht somit zwischen Sein und dahinterliegender Bedeutung. Eine „Erweiterung des Blicks“²⁴¹ auf ihren performativen Charakter erscheint Greiner notwendig, wenn man die Komödie ganz begreifen will. In diesem Sinne versteht auch Helmut von Ahnen seinen Versuch, das Komische auf der Bühne mit seinen verschiedenen konstituierenden Elementen systematisch zu beschreiben, weshalb er zunächst die Rahmenbedingungen der performativen Darstellung untersucht.²⁴²

Zunächst ist jede Theatersituation triadisch. Sie bewegt sich in einem Kommunikationsdreieck zwischen dem Schauspieler A, der dargestellten Figur B und dem Publikum C. Alle an der Theatersituation Beteiligten schließen einen „contrat théâtral“ miteinander,²⁴³ das heißt, jeder lässt sich für die Dauer der Vorstellung auf das Theatergeschehen ein und achtet die Theaterkonventionen, weiß dabei jedoch um die Künstlichkeit des Geschehens. Der Zuschauer muss davon ausgehen können, dass die dargestellten Ereignisse nur gespielt sind. Deshalb reagiert das Publikum mit großer Unsicherheit – und wie bereits gezeigt wurde unter Umständen auch mit nervösem Lachen –, wenn unerwartet die Realität hereinbricht, zum Beispiel, wenn sich ein Schauspieler auf der Bühne tatsächlich verletzt oder aus seiner Rolle fällt. Gerade in den Stücken des In-Yer-Face Theatre muss diese Sicherheit gegeben sein. Wenn eine Gewaltszene nicht als Theatervorgang erkannt wird, dann hat dies natürlich gänzlich andere Reaktionen zur Folge als unter den Vorzeichen des „contrat théâtral“.

Von Ahnen beschreibt den so genannten „Komischen Raum“ als den realen Raum des Theaters wie auch den fiktionalen Raum der Bühnenhandlung.²⁴⁴ Der Darsteller der komischen Figur kann den gesamten „Komischen Raum“ für sein Spiel nutzen. Er kann als

240 Greiner, Bernhard. *Die Komödie*. Tübingen: Francke, 1992.

241 Ebd. S. 3ff.

242 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*.

243 Vgl.: Ebd. S. 4.

244 Vgl.: Ebd. S. 125ff.

Schauspieler A vom realen Raum in den fiktionalen wechseln oder die Figur B kann aus dem fiktionalen Raum heraustreten und sich an den Zuschauer C im realen Raum wenden.

Er geht noch einen Schritt weiter und beschreibt mit Hilfe der Terminologie aus Victor Turners Ritual-Theorie die Bildung einer „Komischen Communitas“, die sich für die Dauer der Vorstellung von der allgemeinen Sozialstruktur abhebt.²⁴⁵ „Ein grundlegendes Prinzip der Wahrnehmungsorganisation“²⁴⁶ – es ermöglicht die volle Konzentration auf die theatralen Vorgänge. Die „Komische Communitas“ befindet sich in einem schwellenähnlichen Zustand, der durch drei Phasen gekennzeichnet ist: Die Trennungsphase, die sich im Theater durch das Schließen der Türen, die Verdunkelung des Raumes und den Zusammenschluss der Individuen zu einem Kollektiv Gleicher unter Gleichen, eben zur „Communitas“, auch symbolisch vollzieht, die Schwellenphase, in welcher das Bühnengeschehen mit seinen Regeln und Normen das Publikum bestimmt und in einen Zwischenzustand bringt und schlussendlich die Angliederungsphase, in der deutlich gemacht wird, dass das Bühnengeschehen nun vorbei ist, das Publikum aus der „Communitas“ in die Sozialstruktur zurückgeführt wird und rituell, durch Klatschen, „Buh“-Rufe oder ähnliches, sein Einverständnis mit dem Ende des Spiels bekannt gibt.²⁴⁷

Unter diesen Rezeptions-Rahmenbedingungen definiert von Ahnen also das „Komische Theater“:

Das 'Komische Theater' sind demnach Handlungen oder Techniken, die vom Theater-Darsteller verwendet werden, um den Zuschauer absichtlich und planvoll zum Lachen zu reizen, die Bedingungen, unter denen Zuschauer in Theatersituationen lachen (können), und die Wirkung dieses Vorgangs bei diesen Zuschauern, die 'Komische Katharsis' genannt werden könnte.²⁴⁸

Den „Zuschauer absichtlich und planvoll zum Lachen zu bringen“ – dieses Merkmal des komischen Theaters, das von Ahnen hier postuliert, würde sicher auch Philip Ridley für sich in Anspruch nehmen. Sind somit auch *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* Werke des Komischen Theaters? Hier zeigt sich bereits die Ungenauigkeit der Definition von Ahnens. Doch wollen wir seiner Argumentation noch etwas weiter folgen, da sie interessante Denkanstöße bieten kann.

245 Vgl.: Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

246 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. S. 115.

247 Vgl.: Ebd. S. 114ff.

248 Ebd. S. 6.

Bei den Möglichkeiten, wie nun die von Schauspielern verkörperten Figuren Lachen erregen können, beschränkt er sich mehr oder weniger auf solche Beispiele der Degradationskomik, die man mittels des „zu viel oder zu wenig Aufwand“ nach Freud beschreiben könnte. Er unterscheidet zwischen „Unzulänglichkeitskomik“, die durch „komische Fehler“ des Körpers, der Seele oder des Geistes Verlachen auslöst,²⁴⁹ und „Überlegenheitskomik“, die ein Mitlachen zur Folge hat, das aus dem vollen Ausleben der Freiheit und des Übermutes resultiert.

Will man nochmals mit Aristoteles sprechen, so stellen Schauspieler „schlechtere Menschen“ dar, wenn sie komische Figuren auf die Bühne bringen. Dass das Drama an sich eine Nachahmung (*Mimesis*) menschlicher Handlungen und Lebensweisen sei, impliziert etwas Weiteres. Im Gegensatz zu unbewusstem Verhalten oder reflexartigen Reaktionen, sind Handlungen stets subjektiv intendiert, haben also eine Absicht. Fehlt den komischen Figuren die Einsicht in ihr Handeln und mögliche Konsequenzen, ist dies im Sinne der komischen Fehler häufig zum Lachen. Der Handlungsrahmen der komischen Figur ist von extremen Polen bestimmt. Von den Rändern des gesellschaftlich Erlaubten verweist sie auf eine gültige Norm, was dem Publikum ermöglicht, die Inkongruenz wahrzunehmen. Somit ist der komischen Figur alles erlaubt: rülpsen, furzen, alle Arten von Unflätigkeiten.²⁵⁰

3.3.2. Schwarzer Humor

Laut von Ahnens Definition des „Komischen Theaters“ setzt der Darsteller Handlungen, um eine komische Wirkung zu erreichen. Diese Handlungen erschöpfen sich aber nicht im Zeigen komischer Fehler (von Stolpern, Stürzen und unmäßiger Libido über Heuchelei, Geiz und widerstrebende Objekte bis hin zu völlig falschen Selbsteinschätzungen). Auch der Bruch kultureller Tabus kann eine komische Handlung sein. Der Wirkmechanismus ist dabei der Gleiche wie beim Witz, wie ihn Freud beschrieben hat. Gesellschaftliche Tabus (die sich interessanterweise häufig auf den grotesken Leib nach Bachtin beziehen²⁵¹) wie Sexualität oder Ausscheidungen, werden „entzaubert“ und ermöglichen so die Umgehung der psychischen Hemmung. Das Resultat des ersparten Hemmungsaufwandes ist – Lachen. Da Tabus häufig nicht rational begründet und reflektiert werden, kann es von Zeit zu Zeit

249 Vgl.: Tabelle in Ebd. S. 44.

250 Vgl.: Ebd. S. 129ff.

251 Vgl.: Kapitel 3.4.3. der vorliegenden Arbeit.

durchaus sinnvoll und notwendig sein, dass gewisse Tabus in Frage gestellt werden. Komisch ist dies jedoch nur so lang, wie es zum einen weitgehend dem Unschädlichkeitspostulat entspricht und zum anderen eine der beiden Funktionen (ersparter Hemmungsaufwand oder gesellschaftliche Notwendigkeit) erfüllt.²⁵² Meistens findet es deshalb in denjenigen Bereichen statt, die Menschen zwar tagtäglich umgeben aber dennoch in der Öffentlichkeit ausgeblendet werden – Sexualität, Krankheit und Tod, das Verhältnis zu Ideologien und zur Macht. Ein Beispiel für einen solchen Angriff – in diesem Fall auf den Bereich der religiösen Ideologie – ist Haleys Erzählung von ihrer Flucht vor den geifernden Hunden in *The Pitchfork Disney*. Sie flüchtet sich in eine Kirche, wo das einzige, was sie finden kann, um sich zu verteidigen, Bibeln sind. Dies vertreibt die Hunde jedoch nicht, so dass sie beginnt, am marmornen Kruzifix der Kirche emporzuklettern. Als einer der Hunde sie am Fuß erwischt und das Kreuz umzukippen droht, bittet sie Jesus Christus um Hilfe. „Save me! Don't let the crucifix fall!“²⁵³ fleht sie, nachdem sie die Lippen seines Abbilds geküsst hat. Dass schließlich noch der Pfarrer die Hunde erschießt, ist der Abschluss für diese Unterminierung christlicher Vorstellungen. Während der knapp zweiseitigen Erzählung Haleys gibt es somit zahlreiche Momente, bei denen die gesellschaftliche Erwartungshaltung und das tatsächliche Geschehen nicht übereinstimmen. Und auch in diesem Fall kann dies auf den Zuschauer komisch wirken.

Von Ahnen ordnet den „Schwarzen Humor“ dieser Art des Tabubruchs zu, wobei sich dieser grundsätzlich von Humor als „Stimmung des Gemüts auf der Grundlage einer versöhnlichen, gütigen Weltsicht und -weisheit“²⁵⁴ unterscheidet. Der Schwarze Humor übersteigert grauenvolle Tabuthemen mit unverhältnismäßigen Mitteln dergestalt, dass der Schrecken absurd und lächerlich erscheint. Wie das vonstattengeht, wird in den anschließenden Kapiteln näher erläutert.

Ulrike Haß stellt die grundsätzlichere Frage, woher die Bezeichnung „Schwarzer Humor“ als solche stamme,²⁵⁵ und beantwortet sie selbst mit einer Analogie auf die Vorder- und Rückseite eines Bildes. Während „normale“ Komödien stets nur auf der Vorderseite stattfinden und lediglich mit der Vorstellung des dahinter Liegenden spielen und somit einen Fluchtpunkt

252 Zur immer auch mitschwingenden Gefährlichkeit des Tabu-Bruchs siehe Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. S. 168f.

253 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 18.

254 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. S. 171. Vgl. hierzu auch die Überlegungen Freuds zum Humor. Siehe Kapitel 3.2.2. der vorliegenden Arbeit.

255 Haß, Ulrike. „Woher dieses Schwarz?“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 63-71.

haben, der außerhalb des Geschehens liegt, zeigt die „Schwarze Komödie“ die Rückseite des Bildes – Tabus werden direkt vor Augen geführt und übersteigert, so dass eine komische Distanzierung ermöglicht wird. Dies kann zwei Dinge zur Folge haben: Erstens die Sensibilisierung – durch den direkten, offenen, komischen Umgang mit angsteinflößenden Themen werden die Reaktionen darauf auch in der Realität außerhalb des Theaterkontextes abgeschwächt – und zweitens die Relativierung der Tabu belasteten Angstthemen. So erhält Schwarzer Humor die Funktion, die ihm auch André 1939 zugeschrieben hat.²⁵⁶ Es ist dies der Galgenhumor des Freudschen Gefangenen, der sich der letzten Konsequenz lachend entgegenstellt. Im Sinne der Theorien der Transzendenz ist Schwarzer Humor somit die direkteste Art der Komik. Es erfolgt nicht nur ein versteckter Verweis, sondern das Leid der Welt wird stehenden Fußes durch Komik nivelliert.

3.3.3. ‚Komische Katharsis‘

Das Ziel aller komischen Handlungen, welche die Darsteller auf der Bühne vollziehen, ist, eine Inkongruenz zwischen erwarteter Norm und tatsächlichem Geschehen zu schaffen. Die Wahrnehmung dieses Kontrastes führt zur komischen Wirkung. Von Ahnen betont wie zahlreiche Autoren vor ihm die Rolle der Subjektivität bei der Entstehung von Komik: Wesentlich ist, dass der Zuschauer in der Lage ist, Referenzen (Normen, Bilder, Vergangenes etc.) zu finden und mit dem Gezeigten in Verbindung zu bringen. Versteht er die Verbindung zum angedeuteten Zeichensystem nicht, wird er es kaum komisch finden. Die Erwartungshaltung ist, ebenso wie die Plötzlichkeit der Enttäuschung, elementar. Nur dann kann der Mensch keine Antwort auf die Situation finden, und der Körper übernimmt die Reaktion für ihn. Auch die emotionale Distanz, die der Mensch benötigt, um etwas zum Lachen zu finden, betont von Ahnen erneut. In der Theatersituation ist eine gewisse Grunddistanz von jeher dadurch gegeben, dass das Publikum um die Fiktionalität der Geschehnisse Bescheid weiß. Ein Umstand, dem man sich beim Besuch einer Aufführung von *The Pitchfork Disney* oder *Mercury Fur* dann auch gerne unterwirft.

Analog zur Katharsis, wie sie bereits von Aristoteles als reinigende Wirkung der Tragödie beschrieben wurde, entwickelt von Ahnen in Anlehnung an Leon Golden und an den

256 Breton, André. *Anthologie des Schwarzen Humors*. Berlin: Rogner & Bernhard, 1972.

*Tractatus Coislinianus*²⁵⁷ eine Idee der „Komischen Katharsis“.²⁵⁸ Golden bezeichnete die tragische Katharsis als einen intellektuellen Klärungsprozess. Die distanzierte Betrachtung eines Ereignisses, das im realen Leben Schmerzen auslösen würde, sei ein Lernprozess, welcher nach Aristoteles größtes Vergnügen bereite. Diesen Lernprozess konstatierte Golden auch für die Komödie: „Ein Prozess des Lernens, der sich zwar nicht im Augenblick des komischen Erlebnisses dem lachenden Subjekt erschließt, der aber einer anschließenden Reflexion verfügbar ist.“²⁵⁹ Diese Interpretation erweitert von Ahnen noch um den von Pierce in den wissenschaftlichen Diskurs eingebrachten Begriff der *Abduktion*.²⁶⁰ Dazu stellt er acht Hypothesen zur „Komischen Katharsis“:

1. Die Menschen empfinden größtes Vergnügen bei Lernen und Schlussfolgern.
2. Jedermann hat Dank des damit verbundenen Erkenntnisgewinns Freude an komischen Nachahmungen.
3. Die Wahrnehmung komischer Nachahmungen auf der Bühne richtet sich an den Verstand.
4. Dabei nehmen die Zuschauer harmlose Inkongruenzen und Paradoxien wahr.
5. Diese Inkongruenzen und Paradoxien sind anschaulich und erreichen den Zuschauer plötzlich. Sie dúpieren seine Erwartung und enthalten überraschende Inhalte.
6. Diese Inhalte erlauben den Interpreten abduktive Schlussfolgerungen.
7. Diese Abduktionen sind aktuell nicht vollständig beantwortbar, hinterlassen heitere Ratlosigkeit unter gleichzeitigem Genuss des Vergnügens an der eigenen Erkenntnisfähigkeit und verursachen Lachen.
8. Das in diesem Erkenntnisprozess enthaltene vergnügliche Gedankenspiel ist die Komische Katharsis.²⁶¹

Als Reaktion auf harmlose Inkongruenzen werden Hypothesen gebildet. Der Abduktionsprozess verläuft gleich doppelt: Man verfolgt die Abduktionsentwicklung der komischen Figuren wie man auch selbst Abduktionen entwirft (wobei falsche Annahmen im Publikum zumeist ohne Folgen bleiben, was auf der Bühne nicht der Fall sein muss). Auf beiden Ebenen kann die Abduktionsbildung gelingen oder eben nicht. Beim Prozess der Abduktionsbildung ist es egal, ob die Annahmen richtig oder falsch sind. Beides bringt uns zum Lachen, weil wir in beiden Fällen „die eigenen und die Normen der Lebenswelt erfolgreich reflektiert und bearbeitet haben.“²⁶² Somit bedarf das Geschehen der Bühnenhandlung einer aktiven Mitarbeit des Publikums. Es muss die inkongruenten

257 Ein anonymes Manuskript aus dem 10. Jahrhundert, das in der Tradition von Aristoteles *Poetik* eine Theorie der Komödie entwirft.

258 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne*. S. 255ff.

259 Ebd. S. 268.

260 Abduktion = eine logischen Schlussfolgerungsweise unter Zuhilfenahme erklärender Hypothesen.

261 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne*. S. 272f.

262 Ebd. S. 274.

Handlungen mit den Normen, auf die sie verweisen, in Verbindung bringen, um die komische Wirkung zu erleben. Ein Umstand, der gleichermaßen auf Helmuth Plessners Feststellung, die Dummheit neige eher zum Lachen wie auf Uwe Wirths Begriff der „Diskursiven Dummheit“ rekurriert. Wirth bezeichnet die fehlende Kompetenz, angemessene Hypothesen zu bilden, als „diskursive Dummheit“: Es werde zu viel oder zu wenig geistiger Aufwand dabei getrieben (dies deckt sich wiederum mit Freuds Theorien). Dies betrifft auch alle bereits erwähnten Beispiele aus den Stücken Riddleys. Wenn man von Ahnens Vorstellung vom Komischen auf der Bühne streng folgt, so muss man zu dem Schluss kommen, dass es sich bei *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* um komische Stücke handeln. Die Rahmenbedingungen scheinen erfüllt, es gibt sowohl einen Komischen Raum wie auch eine Komische Communitas. Die Figuren auf der Bühne zeigen komische Fehler, und es kommt zu Überlegenheits- wie auch Unzulänglichkeitskomik. Auch die Ausführungen zur Komischen Katharsis treffen zu. Wenn man ein bisschen einschränken möchte, könnte man sagen, dass es sich um Schwarzen Humor handelt, da viele Tabus gezeigt und gebrochen werden. Aber nichtsdestotrotz bleiben die Stücke komisch. Oder?

Nach allem, was bislang im Rahmen dieser Arbeit über die Wirkung von Komik und Lachen gesagt wurde, muss man davon ausgehen, dass die von Ahnen beschriebene Komische Katharsis zum einen auf einen klassischen Komikbegriff bezogen bleibt und zum anderen aber auch innerhalb der selbst aufgestellten Grenzen nicht weit genug geht. Will man die Wirkung des komischen Bühnengeschehens mit dem Katharsisbegriff beschreiben, müsste man über das intellektuelle Vergnügen an einem Lernprozess oder Gedankenspiel hinausgehen und dürfte letztlich weder die psychische Entlastungsfunktion der Komik und des Lachens außer acht lassen, noch die physiologische. Des weiteren lässt von Ahnen auch die zweite Seite des Lachens, die Gefährdung *durch* das Lachen, gänzlich außer acht.

Zurecht vermeidet er es, von der „Komödie“ zu sprechen, da die Gattung sich wie eingangs erwähnt einer allgemeingültigen normativen Zuschreibung relativ erfolgreich widersetzt. Jedoch scheint er weder die zunehmende Vermischung von Komischem und Tragischem auf den Bühnen zu bemerken wie auch die hohen und niederen Formen der Komödie (literarische Komödie, Farce, Grotteske ...) Seine begrenzte Vorstellung vom Komischen auf der Bühne bedarf also einer Erweiterung, will sie die aktuelle Theatersituation mit einschließen.

3.3.4. Tragikomödie?

„Uns kommt nur noch die Komödie bei“,²⁶³ konstatierte Friedrich Dürrenmatt und erläuterte weiter, wie er zu dieser Ansicht kommt: Die Tragödie verringere die Distanz zum Publikum, um es direkt berühren zu können, die Komödie schaffe Distanz – eine Behauptung, die man nach allem, was bislang zum Wesen des Komischen auf der Bühne gesagt wurde, durchaus unterstreichen kann. Angesichts der grotesken modernen Wirklichkeit ist diese Distanz für Dürrenmatt dringend notwendig. Nachdem der Tragödienheld als jemand gezeichnet werden muss, der verantwortlich ist für sein Tun, dessen Folgen er auch abschätzen kann – Voraussetzungen die in der modernen Welt nicht länger gegeben seien – ist nur noch die Komödie der Zeit angemessen. „Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie [...] eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt die am Zusammenpacken ist wie die unsrige.“²⁶⁴ Peter Berger dazu:

Die Moderne *pluralisiert* die Welt. Sie bringt Menschen mit verschiedenen Werten und Weltanschauungen eng zusammen; sie unterminiert die als selbstverständlich vorausgesetzten Traditionen; sie beschleunigt alle Veränderungsprozesse.²⁶⁵

Durch die Distanzierung, die sie leistet, schafft die Komödie es, dem Menschen die ganze Tragik seines Daseins aufzuzeigen. Oder, wie Kristof Jacek Kozak Simon Critchley zitiert: „Comedy is tragic by not being a tragedy“ und er ergänzt „when this laughter [...] dies away, we sense, with a sadness [...] that is always the dark heart of humour, what an oddity the human being is in the universe“.²⁶⁶ Er schreibt den Prozess der Abwertung der Tragödie und ihre Integration in die Komödie der zunehmenden Subjektivierung des Menschen und dem damit verbundenen Verlust der Allgemeingültigkeit tragischer Helden zu.

In diesem Sinne sind auch all jene Überlegungen, die ein Bild der Komödie als ein Reflexionsmedium zeichnen (wie es ja auch bei von Ahnens Komischer Katharsis anklingt) nicht mehr wirklich brauchbar. Mit der Aufweichung der Gattungsgrenzen hin zu einer Art von grotesker Tragikomödie verlieren solche Kategorien ihre Funktionen. Es ist im Grunde, wie Ritter sagt, nichts Lustiges, was auf der Bühne passiert. Vielmehr wurde die Komik vom Lachen abgelöst, die abgehobene Position des Zuschauers wurde nivelliert, und jeder ist nun

263 Dürrenmatt, Friedrich. *Theaterprobleme*. Zürich: Die Arche, 1955. Zit. nach: Profitlich, Ulrich. *Komödientheorie*. S. 250.

264 Dürrenmatt, Friedrich. *Theaterprobleme*. Zit. nach: Ebd. S. 249.

265 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. S. 240.

266 Critchley, Simon, zit. nach Kozak, Kristof Jacek. „Nine Circles of Hell. The Freeing of Comedy.“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 50.

selbst dafür verantwortlich, sich Distanz zum Bühnengeschehen zu verschaffen. Dies deckt sich mit einer Beobachtung, die Jenny Schrödl am aktuellen Theatergeschehen machte.

Wenn man gegenwärtige [...] Theaterformen betrachtet, so könnte man meinen, dass das Theater kein Ort des Lachens mehr sei. Was es zumindest kaum zu geben scheint [...], ist das kollektive, ansteckende Gelächter, das den gesamten Theaterraum erschüttert. [...] [E]s scheint sich so eine differenzierte Lach- und Nichtlachgesellschaft im Theaterraum zu etablieren.²⁶⁷

Diese Differenzierung entspricht der Tendenz der Komödie, das Individuum mit seinen Ängsten in ihr Zentrum zu stellen. In diesem Sinne ist auch das vorher genannte Konzept der „Communitas“, die kollektiv die Theatervorstellung durchlebt und gemeinsam reagiert, in Frage zu stellen respektive auf den grundlegenden Umstand der gemeinsamen Rezeption zu reduzieren. Eine gemeinsame Reaktion aller Mitglieder des Publikums würde einen klaren (ideologischen) Bezugsrahmen voraussetzen, eine gemeinsames Werteverständnis, ähnliche Erfahrungen und Ansichten. Wie bereits mehrfach erwähnt, existiert ein solcher gemeinsamer Rahmen jedoch nicht mehr, der Zuschauer ist vielmehr auf sich alleine gestellt.

Doch nochmals zurück zum Begriff der Tragikomödie: Im Grunde sind es zwei verschiedene Traditionen, welche im Bezug auf den Begriff nachzuweisen sind. Die eine ist zeitlich in der Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert anzusiedeln, die andere dann ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis heute.

Gemeinsam ist ihnen der Charakter einer Mischform zwischen Tragödie und Komödie, wobei Gérard Schneilin grundlegende Unterschiede konstatiert. Die ältere Form bezeichnet Schneilin als „additive“, die modernere als „synthetische“ Form.²⁶⁸ Die additive Form geht zurück auf Plautus, der als erster den Begriff der Tragikomödie in diesem Sinne gebrauchte. Sie ist gekennzeichnet von einem Nebeneinander der beiden Formen und trat in verschiedenen Typen auf:

Stücke mit gemischtem Personal; Stücke mit vermischem Stil, Elementen aus Tragödie und Komödie; Dramen, wo ernste und lächerliche Elemente nebeneinander stehen; ernste, sogar tragisch angelegte Stücke mit gutem Schluss.²⁶⁹

Die komischen Einlagen waren häufig kaum motiviert, somit blieben die Gattungen trotz allem weiter getrennt, auch die Ständeklausel wurde weitgehend beachtet.

267 Schrödl, Jenny. „Vom Scheitern der Komik.“ S. 40.

268 Schneilin, Gérard. „Tragikomödie.“ *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. Brauneck, M. & Schneilin, G. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 1134ff.

269 Ebd. S. 1335.

Die synthetische Form hingegen entwickelte sich ausgehend von der Romantik mit ihren Forderungen nach einer neuen „progressiven Universalpoesie“,²⁷⁰ die verschiedenste literarische Gattungen unmittelbar verbinden sollte. Kein Nebeneinander mehr, sondern ein Miteinander. Im Lauf der Zeit gewann die Tragikomödie als Form immer mehr an Bedeutung, auch wenn häufig der Bezug auf eine normierende Poetik fehlte. Ionesco sprach von einer „dialektischen Spannung“, in der sich Tragödie und Komödie gegenseitig aufheben. „Aus dem Spannungsbezug zwischen Tragik und Komik, Lachen und Grauen entsteht die T[ragikomödie]“,²⁷¹ meint Schneilin und benennt damit jenes Verhältnis, das ihm Rahmen dieser Arbeit ständig aufzufinden ist. Die Dualität der beiden Pole ist in *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur* stets spürbar, eine grundlegende Anforderung an eine Tragikomödie wäre somit erfüllt. Der Gegensatz zwischen Lachen und Grauen ist generell in zahlreichen Stücken des In-Yer-Face Theatre präsent. Es ist also nicht abwegig, diese in die Tradition der Tragikomödie einordnen zu wollen.

Schneilin meint weiter:

Das so vermittelte Weltbild ohne versöhnenden tragischen Schluss oder komischen Triumph ergibt in kritischer Form eine Dramaturgie des Zweifels, der Unlust, des Unbehagens – dem existenziellen Grundgefühl unserer Zeit angepasst.²⁷²

Somit scheint die Mischform zwischen Tragik und Komik, zwischen Leid und Lust, zwischen Grauen und Lachen in der Tat die der Zeit angemessene Form zu sein. Das In-Yer-Face Theatre bedient diese Form: Eine ungewisse, nicht erklärte Welt wird gezeigt, die Unlust und Unbehagen hervorruft, es kommt nicht zu einem versöhnenden tragischen Schluss, der die Helden in irgendeiner Weise metaphysisch befreit, es kommt aber auch nicht zum komischen Triumph. Das Gefühl des Zweifels ist, was am Ende bleibt, trotz aller komischen Erleichterung, die das Geschehen zuvor bereit hielt.

Auch Peter Berger gebraucht den Begriff „Tragikomik“ in ähnlicher Weise, indem er sie als eine Art Zwischenstück zwischen gutmütigem (weißem) und bissigem (schwarzen) Humor ansiedelt. Tragikomisch ist das „was Lachen unter Tränen weckt“.²⁷³

Der gutmütige Humor verbannt, so weit es irgend möglich ist, das Tragische aus seinen fragilen Konstruktionen einer künstlichen Realität. [...] Der sogenannte schwarze Humor trotz dem Tragischen, wie es seine synonyme Bezeichnung ‚Galgenhumor‘ drastisch zum Ausdruck bringt. Dann gibt es den grotesken Humor, wo das tragische in einem absurden

270 Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. München: Hanser, 1971. S. 38f.

271 Schneilin, Gérard. „Tragikomödie.“ S. 1138.

272 Ebd.

273 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen*. S. 137f.

Universum aufgeht [...] In der Tragikomödie wird das Tragische weder verbannt, noch wird ihm Trotz geboten, noch geht es in etwas anderem auf. Es bleibt sozusagen momentan in der Schwebe.²⁷⁴

Das ist nun just das, was in den Stücken Riddleys geschieht. Das Tragische wird nicht verbannt, es hält sich lediglich im Gleichgewicht mit der Komik, die ein Gegengewicht zu ihm bildet. Somit ist das Komische zwar nicht in der Lage, den realen Schmerz und die Trauer auszulöschen, macht diese Gefühle jedoch erträglicher. Doch diese Tröstung hat ihre Grenzen: „Es gibt Schrecken, vor denen die bestgemeinten Versuche komischer Tröstung versagen müssen (und in der Tat gar nicht erst unternommen werden sollte). Es gibt Anlässe, bei denen niemand lachen kann oder sollte, Gelegenheiten, da die Tränen zu bitter sind.“²⁷⁵ Und: Die Tröstung ist nur temporär, ein Ventil für den Augenblick. Die eigene Existenz wird auch weiterhin von Zweifeln geprägt sein, die Welt verändert sich dadurch nicht in der Realität.

274 Ebd.

275 Ebd. S. 139.

3.4. Komik II – Elemente des Komischen

Während sich diese Arbeit bislang hauptsächlich mit verschiedenen Theorien der Komik und des Lachens beschäftigte, soll abschließend noch ein genauerer Blick auf einige Bereiche geworfen werden, die dem Begriffsfeld des Komischen zugeschlagen werden (*Ironie*, *Absurdität* und *Groteske*), aber auch eine darüber hinausgehende, für das Thema dieser Arbeit interessante, Bedeutung aufweisen. Auch die Beschäftigung mit *Grausamkeit*, ein auf den ersten Blick aus dem Rahmen fallender Begriff, kann zu einem weiteren Erkenntnisgewinn beitragen.

3.4.1. Ironie

So treffend Friedrich Nietzsche die Notwendigkeit des Lachens aus dem unendlichen Leiden des Menschen an der Welt erklärte, so unpassend erscheint seine Einschätzung der Ironie:

Die Gewöhnung an Ironie, ebenso wie die an Sarkasmus, verdirbt übrigens den Charakter, sie verleiht allmählich die Eigenschaft einer schadenfrohen Überlegenheit: man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat, außer dem Beißen.²⁷⁶

Ironie sei lediglich als ein pädagogisches Mittel angemessen, mit dessen Hilfe ein Lehrer seinem Schüler dessen Unwissenheit vor Augen führen kann. Ganz in der Tradition des sokratischen Dialogs stellt sich der Lehrmeister dumm und versucht so, das Gespräch in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken, um schließlich dem Dialogpartner die Grenzen seines Verständnisses aufzuzeigen. Somit dient die Ironie ganz der *Mäeutik*, der lehrenden „Hebammenkunst“. „Wo ein solches Verhältnis, wie zwischen Lehrer und Schüler, nicht stattfindet, ist sie [die Ironie, M.G.] eine Unart, ein gemeiner Affekt.“²⁷⁷ Nach allem, was weiter oben bereits zum Themenbereich des Komischen gesagt wurde, wäre es da nicht möglich, dass auch diese von Nietzsche verdamnte „Unart“ ein brauchbares Mittel der Lebensbewältigung darstellt?

Bei Aristophanes noch als Schimpfwort gebraucht, wird die Ironie mit Cicero fester Bestandteil der rhetorischen Kunst und bezeichnet spätestens seit Quintilian die Redeform

276 Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 4. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches I. Nachgelassene Fragmente. 1876-1877.* Hrsg. Colli, G. / Montinari, M. Berlin: de Gruyter, 1967. S. 265.

277 Ebd. S. 265f.

„mit der wir das Gegenteil dessen sagen, was wir meinen“.²⁷⁸ Bei der ironischen Sprechweise erfolgt eine Verschiebung von Ideal und Wirklichkeit.²⁷⁹ Man sagt das, von dem man der Meinung ist, es sollte so sein in der Art, als glaube man, es sei so. Oder, wie Jünger es beschreibt:

Das eigentümliche bei der Ironie ist, dass bei ihr die Replik sich einer Maske bedient. [...] Sie ist umso feiner, je täuschender sie ist, und es tut der ironischen Replik keinen Abbruch, dass ihre Zweideutigkeit dem Adressaten entgeht. [...] So ist die Ironie ein Merkzeichen der Freiheit des Geistes, der sich wie in einem Spiele ihrer bedient.²⁸⁰

„Freiheit des Geistes“; das klingt bereits etwas anders als Nietzsches „bissiger Hund“. Auch in der Geschichte des Begriffs „Ironie“ sind Konnotationen mit eher positiven Begriffen wie „Freiheit“ oder „Erhebung“ weiter verbreitet als die negative Beurteilung.²⁸¹ So wundert es wenig, wenn im restriktiven Mittelalter die Ironie als „Sünde“ und „Lüge“ gebrandmarkt und abgelehnt wird – wie zum Beispiel bei Thomas von Aquin. Erst zu Beginn der Neuzeit wird die Ironie wiederentdeckt, man denke zum Beispiel an Cervantes *Don Quijote*.

Die Romantiker greifen die Ironie im Sinne Sokrates auf und führen sie von der Rhetorik wieder auf den Bereich der Philosophie zurück. Sie wird zum wichtigsten Mittel der angestrebten romantischen „progressivem Universalpoesie“, welche der Philosophie nahe verwandt sein sollte. Friedrich Schlegel:

[A]lle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmilzt sie auf das Innigste miteinander.²⁸²

Und sein Bruder August Wilhelm erläutert:

Und doch kann auch sie am meisten zwischen Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.²⁸³

278 Schlüter, Hermann. *Grundkurs der Rhetorik*. München: DTV, 1974. S. 36.

279 Vgl.: Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. S. 84.

280 Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. S. 60.

281 Zur Begriffsgeschichte vgl.: Despoix, Philippe. „Ironie/Ironisch.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 196-244.

282 Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. S. 38f.

283 Schlegel, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. Edgar Lohner Stuttgart: Kohlhammer, 1962. Band 6, S. 112.

Die Poesie bleibt sich also ebenso fern wie der Welt, setzt sich gleichsam über sich selbst hinweg und stellt mittels romantischer Ironie jegliche Erkenntnis in Frage. Im Vergleich zur erstrebten Unendlichkeit erscheint die Realität unzulänglich und kann somit kritisiert werden, der Dichter kann sich über alles hinwegsetzen. Die Ironie wird in der Romantik zu einem beliebten Mittel der Distanzierung und der Bewältigung des Widerspruchs zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen. Dies ist die Entsprechung dessen, was auch die Komiktheorien der Transzendenz zu ebenjener Zeit postulierten.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger beschrieb Ironie als „jene Stimmung, worin die Widersprüche sich vernichten und dort eben dadurch das Wesentliche für uns erhalten“.²⁸⁴

Diese Ironie ist aber nicht bloße Negativität bzw. sie ist nicht 'ein schönes Hinwegsetzen über alles, was den Menschen wesentlich und ernstlich interessiert', sondern die 'wahre Ironie' geht von dem Gesichtspunkte aus, daß der Mensch, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung, auch im höchsten Sinne des Wortes, nur in dieser Welt erfüllen kann.²⁸⁵

Es gibt keinen Ausweg aus dieser Welt, der Mensch ist ihr ausgesetzt mit allem Elend, welches dieser Umstand mit sich bringt. Und ebenda setzt die Ironie an und versucht zwischen Endlichem und Unendlichem zu vermitteln, erlaubt es gleichsam, sich diesem Widerspruch lachend entgegen zu stellen.

Sören Kierkegaard differenzierte in seiner Dissertation über Ironie zwischen dem ironischen Standpunkt der „unendlichen absoluten Negativität“²⁸⁶ und der ironischen Redeweise. Doch der Gebrauch des Begriffs „Ironie“ in diesem differenzierten Sinn impliziert etwas, das darüber hinausgeht: Abstrahiert man den ironischen Umgang mit der Welt, die „unendliche Negativität“, von der ironischen Rhetorik, dann gleicht dies dem, was bisher unter dem „Humor“-Begriff subsumiert wurde: Eine Art heitere Gelassenheit angesichts der Katastrophen der Welt. In diesem Sinne könnte man behaupten, die (Post-)Moderne zwingt den Menschen gewissermaßen dazu, sein Dasein mit Humor zu ertragen – oder eben mit Ironie, wenn man diesen Begriff verwenden will. Inhaltlich ist der Unterschied eher gering.

Ironie wird zu einer Grundstimmung der Postmoderne. Sie „macht uns Seher für die radikale Unbegründetheit unseres Erkennens und Handelns.“²⁸⁷ Somit leistet sie „Widerstand

284 Solger, K.W.F. *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Band 2*. Heidelberg: Schneider, 1973. S. 513.

285 Ebd. S. 514f.

286 Vgl.: Capurro, Rafael. *Ironie. Begriffsgeschichtliche Erörterung einer menschlichen Grundstimmung*. Unveröffentlichte Abhandlung aus dem Jahr 1990. <http://www.capurro.de/ironie.html>. **Zugriff:** 20. Juli 2008.

287 Ebd.

gegen den Ernst des Glaubens, im Besitz der richtigen Werte zu sein²⁸⁸ und steht im Gegensatz zur Ironie als „Hebammenkunst“. Wissen wird durch diese Technik nicht geschaffen, sondern im Gegenteil angegriffen und hinterfragt. In Zeiten, in denen traditionelle Werte und Normen zerbrechen und durchlässig werden, wird die Funktion der Ironie, die Relativität allen Wissens aufzuzeigen, elementar. Die große Ernsthaftigkeit der traditionellen Institutionen und Ideologien steht dem diametral entgegen. Wenn der ideologische und kulturelle Boden zerbricht, bietet die Ironie eine Möglichkeit, Abstand zu nehmen und auf die grundsätzliche Geschichtlichkeit und Relativität allen Daseins hinzuweisen. Daher rührt auch die Zitierfreudigkeit der Ironie (und der Postmoderne). Wer zitiert ist sich der Vergangenheit und der Veränderungen bewusst, die sich im Lauf der Zeit ergeben – und somit auch der eigenen wackeligen Position des Selbst im Hier und Jetzt.

Im Gegensatz zum unwillentlichen Ausbruch des Lachens oder auch zur Unbewusstheit des Witzes im Sinne Freuds ist Ironie ein aktiver, bewusst gesetzter Vorgang. Der Ironiker selbst wird seine Bemerkungen selten zum Lachen finden, erst ein Rezipient kann – ganz im Sinne klassischer Inkongruenztheorie – den Kontrast zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten erkennen und davon zum Lachen gebracht werden. Für denjenigen, der Ironie einsetzt, wird sie zu einem Mittel sich von der Realität zu distanzieren, indem er sein Ideal in den Vordergrund stellt und somit bereits Kritik am Bestehenden anklingen lässt. Dann ist Ironie kein Zeichen der vermeintlichen Überlegenheit des „bissigen Hundes“ Nietzsches, sondern vielmehr ein Zeichen der Schwäche angesichts der instabilen, fließenden Wirklichkeitsverhältnisse. Der Ausdruck „Ironie der Geschichte“ oder „Ironie des Schicksals“ zeugt von dieser Ohnmacht. Wenn Ödipus trotz aller Vorsichtsmaßnahmen dennoch die Prophezeiung des Orakels erfüllt und seinen Vater tötet, dann tritt die Unsicherheit des menschlichen Wissens und Handelns deutlich hervor.

Bei der Verwendung von Ironie besteht immer die Gefahr, missverstanden zu werden. Je unklarer der Kontext, in dem eine ironische Aussage platziert ist, umso höher die Wahrscheinlichkeit, dass der wahre Sinn nicht erkannt wird. Deshalb wird man selten in einem wichtigen Meeting mit einem Geschäftspartner Ironie einsetzen. Auch ein Theaterautor setzt sich und seine Figuren dem Missverständnis-Risiko aus – sowohl auf der Bühne wie auch in Interaktion mit dem Publikum.

288 Ebd. Vielleicht lässt sich in diesem Sinne auch erklären, warum kleine Kinder ironische Bemerkungen nicht verstehen können. Die mitschwingende Relativierung der Realität ist ihnen fremd, sie sind noch ganz im Glauben, die richtigen Werte zu besitzen und halten ihre Wahrheit für die einzig mögliche.

Manfred Pfister führt in seinem Beitrag zur Dramenanalyse *Das Drama*²⁸⁹ den Unterschied zwischen Ironie im Drama (d.h. der Einsatz ironischer Mittel durch eine Figur auf der Bühne) und dramatischer Ironie ein. Diese entsteht aus einer diskrepanten Informiertheit des Publikums und der Figur. Durch einen Informationsvorsprung erhält die Handlung oder Aussage einer Figur für den Zuschauer eine Zusatzbedeutung. Die Diskrepanz zwischen der Bedeutung für die Figur und der Deutung durch das Publikum bezeichnet Pfister als die dramatische Ironie.²⁹⁰ Letztere ist in *Mercury Fur* beispielsweise gegeben, wenn Naz genau in dem Moment den Raum betritt, als der Party Gast erklärt, er will unter allen Umständen einen lebendigen Jungen als Opfer haben.²⁹¹ Oder wenn die Duchess meint „Candlelight! How romantic!“²⁹², als sie von den Kerzen im Zimmer hört. In beiden Fällen weiß der Zuschauer mehr als die Figuren, eine diskrepante Informiertheit, die die Äußerungen bzw. den Auftritt in einem anderen Licht erscheinen lassen. Die Ironie ist hier jedoch wahrlich bitter, und ein daraus resultierendes Lachen Zeichen der Ohnmacht.

Die Kategorie der Ironie im Drama kann nochmals differenziert werden in Ironie, die von Figuren direkt gebraucht wird und Ironie, die den Figuren nicht bewusst ist und somit als ein Beitrag des Autors gesehen werden kann. Ironische Bemerkungen von Figuren gibt es bei Ridley immer wieder. In *The Pitchfork Disney* ist es Cosmo, der ironisch ist. Sein „Go on. Be a devil!“²⁹³ als Presley ihm seinen Namen nicht nennen will, seine Reaktion auf Pitchforks Katzenjammer-Gesangsauftritt „Wasn't that moving?“²⁹⁴ seine Antwort „Having a Boogie“ auf Presleys besorgte Frage „Oh, what's he doing?“ als Pitchfork sich an der schlafenden Haley zu schaffen macht²⁹⁵ oder das Lob von Presleys Jacke, das er mit exakt den selben Worten vorbringt wie dies zuvor Presley bei ihm getan hat.²⁹⁶

In *Mercury Fur* wiederum sind Elliot und Spinx ironiebegabt. Ein klares Beispiel hierfür ist die Ankunft von Spinx und der Duchess. Spinx beschreibt ihr das heruntergekommene Zimmer als den Saal eines Palastes, was stark mit den tatsächlichen Gegebenheiten kontrastiert. Auch der folgende Dialog, in dem die beiden Brüder Elliot und Darren als Generäle vorgestellt werden, in deren Keller jede Menge Atomwaffen lagern.²⁹⁷

289 Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: W.Fink, 2001.

290 Ebd. S. 87ff.

291 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 109.

292 Ebd. S. 76.

293 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 48.

294 Ebd. S. 95.

295 Ebd.S. 98.

296 Ebd. S. 101.

297 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 71ff

Am häufigsten ist jedoch bei Ridley der dritte Fall zu finden, ironische Sätze oder Situationen, die die Ansichten des Autors durchscheinen lassen. Die Figuren meinen ihre Äußerungen ernst, doch mit dem Abstand des Zuschauer können sie dennoch ironisch wirken. Beispiele hierfür sind Haleys „It sounds beautiful“²⁹⁸ als Reaktion auf Presleys Erzählung von einer atomar-vernichteten, apokalyptischen Welt mit den Zwillingen als einzige Überlebende. Oder auch ihr „Mummy and Daddy said we were the best children in the world“,²⁹⁹ welches nicht mit dem vereinbar scheint, was der Zuschauer zu sehen bekommt. Oder auch: Er habe nie etwas Ungezogenes gemacht, meint Presley und erzählt direkt im Anschluss, wie er eine Schlange bei lebendigem Leib gebraten und anschließend verzehrt hat.³⁰⁰ Interessant ist hier der bei Ridley immer wiederkehrende Zusammenhang zwischen Grauen und Lust/Schönheit. Auch in *Mercury Fur* blitzt immer wieder die Ironie Philip Ridleys durch. So stellt Elliot fest, dass man von einem einzigen roten Schmetterlingsflügel mit Silberstreifen sicher nicht beim Kennedy-Mord dabei sei. Man könne froh sein, wenn man einen islamischen Mullah in der dritten Welt erwische, der in einer Moschee erschossen wird.³⁰¹ Später bringen die Figuren einen Toast auf „Roses and nuclear weapons“³⁰² aus, und die Duchess wird ganz kribbelig beim Gedanken an Rosen und Atomwaffen: „I feel a song coming out.“ „It's bubbling up inside me. I can't help it. The thought of roses and chandeliers and candles and atomic weaponry – oh, a song! It's in my throat. Who wants to hear me? Who?“³⁰³

Die Grenze der Ironie zu Spielarten des vorher genannten schwarzen Humors ist nicht immer leicht zu ziehen.³⁰⁴ Wann die eher lebensbejahende und in seiner Fähigkeit zur Distanzierung heitere Ironie in bissigen Sarkasmus oder schadenfrohen, gehässigen Zynismus umschlägt, ist häufig nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Der Zyniker relativiert zwar auch die Wirklichkeit, jedoch tut er dies zumeist mit der deutlichen Absicht der Herabsetzung und der Zerstörung, um sich selbst noch einen Vorteil in der für ihn negativen Situation zu verschaffen. Und beim Sarkasmus möchte man Nietzsche Recht geben, dieser hat tatsächlich etwas von einem „bissigen Hund“.

298 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 25.

299 Ebd.

300 Ebd. S. 27.

301 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 6.

302 Ebd. S. 74.

303 Ebd. S. 79.

304 Vgl. z.B. Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr, 1997.

3.4.2. Absurdität

Will man Philip Ridleys Stücke auf ihre absurden Anteile hin untersuchen, so erscheint es weniger sinnvoll, sie in die Tradition des Theaters des Absurden einzuordnen, wie Martin Esslin sie in seinem gleichnamigen Buch entdeckt zu haben glaubt.³⁰⁵ Zielführender ist es, sich mit dem Begriff „Absurdität“ zu beschäftigen und dessen Bedeutung für die Stücke zu betrachten. Dabei ist es jedoch nicht hilfreich, den Begriff des Absurden so weit zu fassen, wie dies Henri Bergson tut:

[...] in jedem komischen Effekt steckt ein Widerspruch. Wir lachen, heißt es, über das konkret verwirklichte Absurde, über eine ‚sichtbare Absurdität‘ – oder auch über einen Anschein von Absurdität, der uns zuerst trügt, bevor wir ihn als solchen erkennen – oder noch besser über etwas, das einerseits absurd, andererseits erklärlich ist.³⁰⁶

Bergson gebraucht den Begriff einfach verkürzt im Sinne der „Widersinnigkeit“. Da erscheint es spannender, was Eugène Ionesco meinte: „Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim.“³⁰⁷ Mit der fortschreitenden Auflösung ideologischer, sinnstiftender Glaubenssätze in der Moderne verlor die menschliche Existenz scheinbar ihre Sinnhaftigkeit. Camus beschrieb die Situation des modernen Menschen mit den Worten: „Eine Welt, die sich erklären lässt, und sei es auch mit unzureichenden Gründen, ist eine vertraute Welt. In einem Universum jedoch, das plötzlich der Illusion und des Lichtes der Vernunft beraubt ist, fühlt sich der Mensch als Fremder.“³⁰⁸

Karsten Imm beschreibt: „Das Absurde negiert jegliches Ordnungsprinzip, es wird daher als ‚widersinnig‘, ja sogar als ‚sinnlos‘ bezeichnet und verweist auf die Kapitulation vor unüberschaubarer Strukturkomplexität.“³⁰⁹ In diesem Sinn versteht er den Ausdruck des Absurden immer als ein Bekenntnis zum Leben. Die Grenzen des Sinns und der Erklärbarkeit sind dem Autor bewusst, mittels des Absurden werden sie jedoch in Frage gestellt, gewissermaßen hintergangen – und somit auch für den Rezipienten erträglich gemacht. In diesem Sinne ergänzt auch Camus: „Das Absurde hat nur insofern einen Sinn, als man sich nicht mit ihm abfindet.“³¹⁰ Peter Berger über Martin Esslin: „[E]ine Welt ohne irgendeine

305 Vgl.: Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*.

306 Bergson, Henri. *Das Lachen*. S. 116.

307 Ionesco, Eugène. *Dans les armes de la ville*. Zit. nach: Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*. S.14.

308 Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Zit. nach: Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*. S. 13.

309 Imm, Karsten. *Absurd und Grotesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters*. Bielefeld: Aisthesis, 2004. S.19.

310 Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 46.

göttliche Gegenwärtigkeit muss absurd und sinnlos erscheinen. Andererseits aber, sagt Esslin, eröffnet die Erfahrung des Absurden die Möglichkeit der Transzendenz – das heißt, einer Wirklichkeit jenseits der absurden Realitäten dieses Lebens.³¹¹ Auch dies entspricht wieder älteren Theorien von Komik und Transzendenz. Absurdität bietet die Möglichkeit eines fiktiven Fluchtpunktes in der Unendlichkeit. Es ist dies die oft erwähnte Funktion von Komik im Allgemeinen, die allumfassende Relativierung.

Zu diesem Zweck setzt Absurdität häufig bei der Dekonstruktion der Sprache ein. Als klar gegliedertes Kommunikationsmittel muss diese angesichts der „unüberschaubaren Strukturkomplexität“ der Moderne ihre Funktionsfähigkeit verlieren. Durch den Angriff offenbart Sprache ihren arbiträren Charakter. Sie gesteht ihre Künstlichkeit ein und verliert damit die Selbstverständlichkeit mit der Menschen sie zur Kommunikation nutzen. Es geht um sprachliche Aufweichung der Wirklichkeit und das gleichzeitige Aufzeigen einer dahinter liegenden (absurden) Ebene.

Mit dem Verlust der Sprache tritt zusätzlich auch die Aktion und die Körperlichkeit auf der Bühne in den Vordergrund. *Was* gesagt wird, ist dann letztlich unwichtiger als die Frage, *wie* etwas gesagt wird. Auch Ridleys Figuren verlieren immer wieder die Möglichkeit, sich sprachlich auszudrücken. Die Zwillinge Haley und Presley können sich über die banalsten Dinge des Alltags nur schwer verständigen, immer wieder plappern sie aneinander vorbei, ebenso Naz oder auch Cosmo. Eine emotionale Aufgeregtheit schlägt sich häufig in der Unfähigkeit wieder, sprachlich angemessen mit den anderen Figuren in Dialog zu treten. Auf der anderen Seite muss man bei Ridley aber auch die Wichtigkeit und Wirkmächtigkeit des sprachlichen Ausdrucks hervorheben; es ein Topos, der in den meisten Werken Ridleys seinen Niederschlag findet. Sowohl in *The Pitchfork Disney* als auch in *Mercury Fur* sind es Erzählungen über die Vergangenheit, die für die gebeutelten Figuren zu einem Rettungsanker werden. Die Erinnerungen an eine vermeintlich glückliche Kindheit werden durch die Erzählung wieder lebendig und bieten Halt in einer ansonsten als absurd empfundenen Welt. Und Cosmo beweist, wie mächtig Sprache sein kann: Durch seine Manipulation gelingt es ihm, Presley zu allem zu bringen, was er gerne hätte. Er isst eine Kakerlake, er ist bereit, seine Schwester mit Cosmo alleine zu lassen.

„Das Lachen des Absurden ist das Lachen über die Erkenntnis, daß unser scheinbar wohlgeordnetes System nur fiktiv ist, es ist aber auch das resignierende Lachen angesichts der

311 Berger, Peter. *Erlösendes Lachen*. S. 217.

Undurchschaubarkeit von Strukturkomplexität.³¹² Es ist die plessnersche Reaktion auf eine unbeantwortbare Situation.

Absurdität hat dabei verschiedene Ebenen: Zum einen können auf der Bühne gezeigte Handlungen, Figuren oder Dialoge absurd wirken, sinnentleert, jeglicher Ordnung entzogen. Eventuell ist dies direkt auf der Bühne zu sehen. In beiden Stücken Ridleys beginnt die Absurdität bereits mit dem Setting, in dem sich die Geschehnisse abspielen. In beiden Fällen sind es heruntergekommene Wohnungen in einer Art „apokalyptischem London“. In der Stadt der Stücke scheinen moralische Standards verschoben oder verschwunden zu sein, es gelten eigene Regeln, vor allem das Recht des Stärkeren. Die Außenwelt wird als bedrohlich empfunden, die Zwillinge bunkern sich noch ein, für die Figuren in *Mercury Fur* ist durch das drohende Bombardement und die bevorstehende Invasion bereits alles zu spät. Es fehlt ein realistischer Bezugsrahmen, an dem sich der Theaterzuschauer orientieren könnte, auch verschiebt sich das Bild von Gut und Böse. In einem nächsten Schritt der Reflexion kann der Zuschauer somit auch die Absurdität des eigenen Seins erkennen.³¹³ Dieses Hinterfragen der eigenen Lebenswirklichkeit ist ein wichtiges Ziel des In-Yer-Face Theatres im Allgemeinen. Neben den Settings können auch einzelne Szenen der Stücke absurd und sinnentleert wirken. Dies sind vor allem die Träume bzw. Drogenräusche – in den Stücken beispielsweise Presleys Alptraum wie auch Darrens Erzählung vom Attentat auf Kennedy:

He used to be President. He was married to this blonde tart called Marilyn Monroe. They went to Germany for a visit and they met this guy called Hitler. This Hitler liked blonde people so he tried to give it to this Marilyn Monroe up the arse, didn't he. Kennedy got the right 'ump. He said. "The only one who's gonna give Marilyn an arse fuck is me" He declared war on Germany and started dropping all this napalm and stuff all over the joint. Hitler didn't have any napalm so he ... he...³¹⁴

Aber auch das Verhalten der Duchess entbehrt häufig jeder Rationalität. Ihr „I feel a song coming out“ ist hierfür ein ebenso gutes Beispiel wie die Szene als das Party Piece erwacht und gemeinsam mit ihr außer Kontrolle gerät. Es ist dies ein äußerst komischer Moment, der in Anbetracht der Lebensgefahr, in der das Party Piece schwebt, umso erleichternder für das Publikum wirkt.

Es gibt jedoch nicht nur auf der Bühne absurde Situationen. Auch das menschliche Dasein an sich kann absurd wirken. Ein Leben in einer Welt voll Leid und Tod, mit garantiert letalem Ausgang, muss dem vernunftbegabten „Bürger zweier Welten“ Mensch unerträglich sein. Mit

312 Imm, Karsten. *Absurd und Grotesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters*. S. 22.

313 Vgl.: Hinchliffe, Arnold. *The Absurd*. London: Methuen, 1969.

314 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 38.

dem Wissen um die Gräueltaten des Holocausts wie auch der Kriege und „ethnischen Säuberungen“ der letzten Jahre wird der Mensch in seinen moralischen Grundfesten erschüttert. Was macht es in Anbetracht solcher realen Ereignisse noch für einen Sinn, sich um Kleinigkeiten in seinem Leben zu bemühen? Auch dies kann sich in Handlungen oder Dialogen auf der Bühne wiederfinden, jedoch dann zumeist in bereits reflektierter Form, mit dem direkten Bewusstsein der Figuren über die Absurdität. Es ist Haley, die dies in *The Pitchfork Disney* äußert: „Don't think it matters if I'm good or not. Not when so much in life can explode. So many things can burn us up through no fault of our own. There's nothing we can do to save ourselves. That's what scares me.“³¹⁵ Auch Elliot, der als einzige Figur in *Mercury Fur* noch über Erinnerungen an eine frühere Zeit verfügt, drückt mehrmals sein Unbehagen mit den jetzigen Lebensumständen aus.

Um dem Menschen dennoch ein Leben in dieser Wirklichkeit zu ermöglichen, ist die Komik oder die Komödie als spezielle Ausformung des Komischen auf der Bühne hilfreich: „Sicherlich bieten komödienhafte Inszenierungsformen wie die Komödie selbst die Möglichkeit, eine als absurd erfahrene Welt dennoch als erträglich zu schildern.“³¹⁶ Alle bereits beschriebenen Entlastungsmechanismen des Lachens, der Komik und des Humors werden dem Absurden getreu dem Motto „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ entgegen gestellt. Eine Ansicht, die Friedrich Dürrenmatt sicher geteilt hätte. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, ist die Absurdität ein wesentliches Mittel der Tragikomödie.

Die Trennung des Absurden zur Kategorie des Grotesken ist nicht immer einfach zu vollziehen. Wolfgang Kayser verwendet die Begriffe mehr oder weniger willkürlich und teilweise synonym, ebenso Martin Esslin. Carl Pietzcker nennt das Absurde das Sinnlose, welches durch eine enttäuschte Erwartung entstehe, und das Groteske eben jene Enttäuschung. Somit wird das Absurde für Carl Pietzckers zu einer Unterkategorie des Grotesken:

Als grotesk erscheint ein Verhältnis, dessen einzelne Momente einander – für ein bestimmtes Bewusstsein – so widersprechen, daß sie die von einem der Momente evozierten Kategorien der Weltorientierung aufheben; als absurd erscheint das, was sich einem an es herangetragenen Sinn widersetzt.³¹⁷

315 Ridley, Philip. *The Pitchfork Disney*. S. 34.

316 Hentschel, Ingrid. „Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater.“ *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 215.

317 Pietzcker, Carl. „Das Groteske.“ *Das Groteske in der Dichtung*. Hrsg. Best, Otto F. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. S. 91.

3.4.3. Grotesk

„Grotesk“ ist eigentlich eine Verlegenheitswortschöpfung der Renaissance, angesichts bis dato unbekannter und vor allem unbenannter ornamentaler Malereien aus der Zeit der Antike. Da man nicht wusste, wie man die bei einer Ausgrabung im Hause Titus' in Rom entdeckten Malereien bezeichnen sollte, benannte man sie nach ihrem Fundort: „grotta“, italienisch „Höhle“. Zunächst bezeichnete der Begriff „grottesca“ ausschließlich Ornamente, die sich dadurch auszeichneten, dass sie menschliche, pflanzliche und tierische Elemente miteinander verbanden, wobei sie allem Anschein nach keinem klaren Gestaltungsprinzip unterlagen.³¹⁸ Rasch breiteten sich die grotesken Ornamente in ganz Europa aus und selbst große Maler wie Raffael griffen in Folge den neu entdeckten Stil auf. Von Italien gelangte die Modeerscheinung über Frankreich und Flandern schließlich bis in die deutschen Fürstentümer und Ende des 17. Jahrhunderts auch nach England. Etwas später als die räumliche Expansion setzte auch eine Erweiterung des Begriffs in andere Bereiche und Medien ein; über die visuellen Medien Malerei, Bildhauerei und Theater (z. B. Rabelais) bis hin zur Literatur und, 1775 durch Christoph Martin Wieland erstmals in dieser Weise verwendet, der Karikatur.³¹⁹ Ab dem 16. Jahrhundert wanderte der Begriff (zunächst in Frankreich, später auch in anderen europäischen Ländern) von der Fachterminologie der Malerei in die Alltagssprache, was zu einer Konnotation von „grotesk“ mit Begriffen wie „bizarrr“, „lächerlich“ oder „extravagant“ führte. Das Adjektiv bezeichnete also im weitesten Sinne „alles in irgendeiner Form Abweichende in Verhalten, Gestik, Intonation, Habitus usw., das eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf sich zieht und Lachen oder sogar Unbehagen hervorrufen kann.“³²⁰ Diese Bipolarität zwischen lachauslösend und angsteinflößend blieb bezeichnend für das Groteske. Es war auch eng mit einem Diskurs des „Hässlichen“ verbunden und erfuhr gemeinsam mit diesem Begriff eine Aufwertung in der Zeit der Romantik. Die Romantiker verkürzten den Begriff auf seine dunkle und unheimliche Seite und verwarfen all jene karnevalesken, heiteren, lebensnahen Konnotationen, die „grotesk“ zuvor begleiteten. Zur Zeit der Romantik ist die Expansion des Begriffs als eigene ästhetische Kategorie abgeschlossen. Grotesk wurde dem Bereich des Komischen zugeschlagen, ohne jedoch eine angebliche Andersartigkeit aus dem Blick zu verlieren (die jedoch im Diskurs der ästhetischen Kategorie „grotesk“ mehr

318 Zur Begriffsgeschichte vgl.: Barrasch, Frances K. *The Grottesque. A Study in Meanings*. Den Haag: Mouton, 1971; Rosen, Elisheva. „Grotesk.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 876-900.

319 Vgl.: Rosen, Elisheva. „Grotesk.“ S. 883ff.

320 Ebd.

oder weniger totgeschwiegen wurde). Diese grundsätzliche Andersartigkeit kann aber auch bezweifelt werden. In seiner Ambivalenz zwischen Lachen und Furcht, zwischen Lust und Unlust gleicht es dem Komischen, wie bislang schon gezeigt wurde, doch sehr.

Den Zusammenhang zwischen Komik und Grotteske versuchte Charles Baudelaire mit den Begriffen „signifikant“ und „absolut“ Komisches zu erklären. Während das signifikant Komische das gewissermaßen normale, verlachende Komische bezeichne, welches der menschlichen Vorstellung einer Überlegenheit entspringe, sei das absolut Komische jenes, das bei Menschen Lachen auslöse ohne ein „Anzeichen der Schwäche oder des Unglücks bei seinesgleichen“³²¹ – und dies sei eben die Grotteske. Seinen Grund habe dieser Unterschied in der Tatsache, dass das signifikant Komische auf einer Nachahmung basiere, während das absolut Komische eine Schöpfung sei. Somit lache man bei Komik über die Vorstellung der eigenen Überlegenheit über den Menschen, beim Grottesken über die Vorstellung der Überlegenheit über die Natur. Mit seiner These vom überlegenen Charakter des Grottesk-Komischen unterscheidet sich Baudelaire grundlegend von früheren Theoretikern wie beispielsweise Karl Friedrich Flögel, der in seiner *Geschichte des Grottesk-Komischen* das Grotteske dem niederen Komischen zuschlägt. Es sei eine sehr alte Art des Komischen, die bereits auf die alten Griechen zurückgehe.³²²

Will man zeitgenössisches Theater auf grotteske Inhalte hin untersuchen, so lohnt ein Blick auf die Diskussion des Begriffs im 20. Jahrhundert mehr. Die beiden Beiträge zu diesem Thema von Wolfgang Kayser und Michail Bachtin widersprechen sich auf den ersten Blick so, wie sie sich auf den zweiten Blick auch ergänzen, wenn man die Bipolarität der Grotteske nicht außer Acht lässt. Kayser betonte in *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*³²³ vor allem die grauenvolle Wirkung, die das Grotteske auf den Betrachter habe. „Das Grotteske ist die entfremdete Welt“,³²⁴ konstatierte Kayser und beschrieb damit den plötzlichen, unvorhersehbaren Einbruch eines nicht näher bestimmbar „Es“ in die vertraute Welt des Betrachters. Dies habe eine Orientierungslosigkeit zur Folge und das Gefühl, in einem fremden, unkontrollierbaren Universum zu stehen. Auch das Tragische kann für Kayser desorientierend wirken, jedoch hat dies immer einen dahinter liegenden Sinn, was bei der Grotteske nicht mehr gegeben ist. Lachen erzeuge das Grotteske nur mehr, da der Betrachter sich

321 Baudelaire, Charles. „Vom Wesen des Lachens.“ Zit. nach *Texte zur Theorie der Komik*. Hrsg. Bachmaier, Helmut. Stuttgart, Reclam, 2005. S. 71.

322 Vgl.: Flögel, Karl Friedrich. *Geschichte des Grottesk-Komischen*. München: Georg Müller, 1914. S. 1.

323 Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stalling, 1957.

324 Ebd. S. 198.

dadurch vom den dunklen Mächten, die in seine Lebenswelt eingebrochen sind, befreien möchte. Mit Komik hatte dies für Kayser wenig zu tun, jedoch deckt es sich interessanterweise mit zahlreichen Komiktheorien, die ähnliches annehmen.

Während für Kayser das Grotleske sinnentleert blieb, ja bleiben musste, schrieb Bachtin ihm in seinem Werk *Literatur und Karneval*³²⁵ durchaus eine darüber hinausgehende Bedeutung zu und kritisierte Kayser wegen dessen eingeschränktem Blick auf die unheimliche Seite. Was dieser beschrieben hatte, sah Bachtin so nur in der „modernistischen Grotleske“ gegeben:

An seinen Definitionen verblüfft vor allem der düstere, Furcht und Entsetzen erregende Gesamtton der grotesken Welt, über den hinaus der Autor nichts wahrzunehmen scheint. In Wirklichkeit ist dieser Ton der Entwicklung des Grotlesken bis zur Romantik völlig fremd. Die mittelalterliche und die Renaissance-Grotleske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell.³²⁶

Bachtin erklärt dasjenige Grotleske, das er als das „realistische Grotleske“ bezeichnet, in seiner Verbundenheit zu karnevalistischen Elementen und der Volkskultur gleichsam zu einem Anti-System, das ganz in der von ihm so genannten mittelalterlichen Lachkultur verwurzelt ist. Das mittelalterliche Lachen hatte einen „unzerreißbaren, wesentlichen Zusammenhang mit der Freiheit“³²⁷ war jedoch zumeist eng mit den karnevalistischen Feiertagen verbunden. „Der Feiertag setzte gleichsam das ganze offizielle System mit allen seinen Verboten und hierarchischen Schranken außer Kraft. Für kurze Zeit trat das Leben aus seiner üblichen, gesetzlich festgelegten und geheiligten Bahn und betrat den Bereich der utopischen Freiheit.“³²⁸

Wichtig wird vor allem Bachtins Konzept der „grotesken Gestalt des Leibes.“³²⁹ In der grotesken Welt verlaufen laut Bachtin die Grenzen zwischen dem Körper und der Welt anders. Grotlesk kann all das sein, was aus dem Körper herausragt, herausquillt, herauswill – eben die Grenzen des Körpers übertritt. Dort wo die Übertreibung phantastische Ausmaße annimmt, beginnt die Grotleske. „Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen deshalb jene Teile, jene Stellen, wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet.“³³⁰ Deshalb sind vor allem der Unterleib und der Phallus immer wiederkehrende Elemente grotesker Darstellungen.

325 Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*.

326 Ebd. S. 26.

327 Ebd. S. 33.

328 Ebd.

329 Vgl.: Ebd. S. 15-23.

330 Ebd. S. 17.

Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib – alles das vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt, an der Grenze des alten und neuen Leibes. In allen diesen Vorgängen des Körper-Dramas sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten.³³¹

Bachtin betont dabei stark die lebensfreundliche Seite des Grotesken: In seiner Ganzheit von Leben und Tod, verschlingen und hervorbringen, errege es nichts weniger als Furcht. „Das Lachen setzte im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“³³²

Während Kayser also vor allem die unheimliche, Bachtin vor allem die lebensbejahende Seite der Groteske hervorhebt, betont Arnold Heidsieck in seinem Buch *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*³³³ erneut die Ambivalenz des Begriffs. „Grotesk [...] ist ein Begriff, der etwas über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt. Und zwar bezeichnet er spezifisch deren Entstellung.“³³⁴ Da der Mensch selbst zum Gegenstand der Entstellung wird, entsteht neben dem logischen Widerspruch, dass ein Lebewesen überhaupt als Sache dargestellt wird, auch ein ethischer Widerspruch. Lachen könne deshalb nicht mehr befreiend wirken: „Das Lachen, das sich aus der logischen Struktur des Grotesken ergibt, befreit nicht, es bleibt 'im Halse stecken', da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenüber sieht.“³³⁵ Das mag zwar in der Argumentation Heidsiecks logisch sein, nach allem, was bislang über das Lachen gesagt wurde, ist das aber wohl kaum möglich. Wenn man lacht, dann lacht man und genießt den – ambivalenten – Moment der Befreiung. Blicke es „im Halse stecken“, würde das Lachen also tatsächlich ausbleiben, dann sähe die Sache anders aus. Kommt es aber zum Lachen, was nicht unwahrscheinlich ist, liegt doch im Grotesken wie Heidsieck es beschreibt wieder eine unbeantwortbare Situation vor, dann bringt dieses Lachen auch immer seine entlastende, befreiende Funktion mit sich.

Entscheidend ist, dass diese „restlose Perversion menschlicher Freiheit“ eine „von Menschen verübte Unmenschlichkeit“³³⁶ ist. Nicht mehr dunkle unbekannte Mächte wie bei

331 Ebd.

332 Ebd. S. 35

333 Heidsieck, Arnold. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1971.

334 Ebd. S. 17.

335 Ebd.

336 Ebd.

Kayser stecken hinter der Groteske, sondern der Mensch selbst. Heidsieck sieht aber neben der Ebene des grotesken *Inhalts* noch eine zweite liegen, die der *Form*. Erscheint dem Betrachter der groteske Inhalt als „normal“, ist die Gestaltung ebenfalls grotesk. „Das, was sonst wohl 'willkürliche' Regel genannt werden mag – Verzerrung, Mißproportion, Entstellung –, wird in der grotesken Kunst zum Gestaltungsprinzip, weil die in ihr gestaltete Realität so beschaffen ist.“³³⁷ Letzteres ist nun der entscheidende Punkt: dasjenige Groteske, das allen anderen Arten an Grausamkeit überlegen ist, ist das der Realität. Die Gräueltaten zweier Weltkriege, Auschwitz, die „Endlösung“ – nichts zeigt deutlicher die Gleichzeitigkeit eines logischen wie ethischen Konflikts, da nirgends deutlicher die Verdinglichung und Entstellung des Menschen durch den Menschen zu Tage tritt, bei gleichzeitig erscheinender Normalität. Heidsieck geht sogar noch einen Schritt weiter und schließt das Phantastische und Wunderbare aus dem Bereich des Grotesken aus, denn es wird angesichts der grotesken Postmoderne einfach nicht mehr benötigt.

Da das Groteske somit an sich ein realistisches Gestaltungsprinzip ist, „allerdings auf den äußersten Fall des Realen, auf krasse, produzierte Entstellung des Menschen angewandt“,³³⁸ bleibt es im Gegensatz zum Absurden auch immer in irgendeiner Art und Weise fassbar und auflösbar.

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussehen mag: Im Grunde ist Heidsiecks negative Theorie vom Grotesken als der Entstellung des Menschen nicht unvereinbar mit Bachtins lebensfroher grotesker Gestalt des Leibes. Denn all die „Akte des Körperdramas“, also „Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib“ können immer auch an der Grenze zum Grauensvollen stattfinden – oder jenseits davon.

Es finden sich zwar nicht alle der Akte in den Stücken Philip Ridleys wieder, aber doch eine ganze Menge davon. Es wird in grotesker Art und Weise gespeist – die Zwillinge verschlingen Schokolade, Presley eine lebendig gebratene Schlange, Cosmo sogar lebende Insekten – und von Ausscheidungen ist mehrmals die Rede – Cosmos erster Auftritt ist es, sich direkt zu übergeben, Papa Spinx erklärt in Bezug auf die Duchess „She shit herself last time I left her alone for too long! Ya hear that? There was crap coming down her legs“,³³⁹ und in seinem

337 Ebd. S. 20.

338 Ebd. S. 37.

339 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 77.

Alptraum kotet sich Presley selbst ein. Außerdem wird er auch noch transformiert, er altert plötzlich, erhält ein gänzlich neues Gesicht und nicht nur das: Sein Phallus ist so riesig, dass er auf dem Boden schleift.³⁴⁰ Wenn Haley feststellt, dass sie keine Fruit and Nut Schokolade mag, weil sie bei den Rosinen das Gefühl hat, Stückchen von Haut zu verspeisen,³⁴¹ dann klingt dort leise die kannibalische Verschlingung eines Leibes durch einen anderen an. Als Cosmo Haley bis zu seinem eigenen Orgasmus an seinem Finger saugen lässt, ist dies eine klare Analogie zur „Begattung“ – Cosmo überwindet die Körpergrenzen von Haley – mit dem Erguss von Körperflüssigkeit als Ergebnis.

Von verschiedenen Arten der Zerfetzung und Zerteilung ist die Rede: Nicht nur bei dem Katzenkadaver, in welchen Haley ihre Hand taucht, als sie auf der Flucht vor den Hunden stolpert,³⁴² auch immer wieder bei Menschen: Elliots Beschreibung vom Inneren seines Kopfes. Sein Bruder Darren könnte ihm ja den Kopf aufschlitzen und nachschauen, wie im Magen eines weißen Hais würden dort die unglaublichsten Dinge zum Vorschein kommen.³⁴³ Seine Vision, wie er eines Tages seinen nervenden Bruder in einem Säurebad auflösen werde und den Abfluss hinunterspülen. Die „horniest fucking fantasies“ des Party Gastes: Mit dem Fleischerhaken will er das Innere nach Außen kehren, im Grunde ein grotesker Leib par excellence. So makaber dies klingen mag, doch im Grunde entspricht ein zerschmetterter, aufgerissener, gefolterter Körper genau der Definition Bachtins. Es quillt etwas heraus, es ragt etwas hinein, die Körpergrenzen werden in beide Richtungen übertreten. Beispielsweise auch bei Naz Schwester, die im Supermarkt brutal ermordet und vergewaltigt wird. Dies entspricht natürlich nicht nur Bachtins Idee sondern auch und vor allem der schrecklichen, menschengemachten Entstellung nach Heidsieck.

Kritik an Heidsiecks Konzept des Grotesken kam unter anderem von Carl Pietzcker. Dieser ging davon aus, dass ein Mensch an sich niemals grotesk sein kann. Die Wahrnehmung des Grotesken liege allein im Auge des Betrachters. Im Grotesken werden – so Pietzcker – Erwartungen aufgebaut, die dann absichtlich zerstört werden. Der Betrachter erwartet, dass die dargestellte Situation seiner Lebenswirklichkeit gleicht und mit den selben Kategorien denkbar ist. Dies ist jedoch nicht der Fall, die groteske Welt widersteht dem Deutungsversuch, sie entzieht sich gleichsam. Das Resultat ist das Versagen der Weltorientierung beim Betrachter – die groteske Welt erscheint uns unheimlich. Da die Wirkung der Groteske von

340 Ridley, Philip. „The Pitchfork Disney.“ S. 82ff.

341 Ebd. S. 12.

342 Pietzcker, Carl. „Das Groteske.“ S. 17.

343 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 9.

der Erwartungshaltung des Betrachters abhängt, wird sie zu einer subjektiven Erfahrung. Ein Ding kann nicht grotesk sein, es kann lediglich so wirken (wobei die Wirkung natürlich intendiert sein kann). Es stellt sich nun die Frage, wieso der Verlust der Weltorientierung den Betrachter zum Lachen bringt. Aus der Bereich der Psychoanalyse kommend ist die Antwort, welche Pietzcker gibt, den Überlegungen ähnlich, die Freud im Bezug auf den Witz angestellt hat. Grauen und Lachen seien immer untrennbar miteinander verbunden, da ihre Ursache jeweils im Angriff auf die Kategorien der Weltorientierung liege.

Will man dies psychoanalytisch deuten, so ist der Angriff auf die Kategorien der Weltorientierung ein Angriff des Ich auf Über-Ich-Anteile; im Lachen begegnete die Lust des Sohnes am Angriff auf den Vater und der Befreiung, im Grauen seine Angst vor der Bestrafung hierfür und vor der Schutzlosigkeit ohne den Vater. Das Ich führt die zur Verdrängung unlustvoll verwendete Energie lustvoll im Lachen ab, wenn der Verdrängungseffekt kurzfristig nachlässt, und entwickelt zugleich Grauen, wenn das Verdrängte ans Licht dringt; dies Grauen zeugt, daß das Ich von dem Über-Ich, das es angreift, noch abhängig ist und seine Strafe fürchtet.³⁴⁴

Der Angriff auf das Über-Ich, welches die Kategorien zur Weltorientierung bereitstellt, ist zum einen lustbringend, insofern das Ich mit diesem Angriff einverstanden ist („Befreiung vom Vater“), zum anderen aber auch grauerregend, da es die geltenden Autoritäten des Betrachters zerstört („Schutzlosigkeit ohne den Vater“). Wie im Witz drängt in der Groteske Verbotenes und Verdrängtes hoch und greift die Autorität des Ichs an. Das daraus resultierende Gefühl der Abscheu, Angst aber auch Neugier gipfelt schließlich im Einverständnis mit der Zerstörung und entlädt sich in einem zynischen, wie Pietzcker sagt, satanischen Lachen. Dies ist laut Pietzcker ein Unterschied zum komischen Lachen, welches befreiend wirkt. Es stellt sich hier lediglich die Frage, wo dieser Unterschied herkommen soll. Wieso er davon ausgeht, dass es verschiedene Arten des gleichen Ausdrucks, nämlich Lachen, gibt, das erläutert Pietzcker nicht. Es ist vermutlich sinnvoller, bei Freuds Vorstellung der Energieabfuhr im lustvollen Lachen zu bleiben, womit diese Differenzierung hinfällig wäre.

Pietzcker benennt außerdem noch Ort und Zeit, an welchen groteske Formen generell möglich sind. Das Groteske „kann nur dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind.“³⁴⁵ In diesem Sinne ist die Groteske eine Form, die der Moderne mit all ihren implodierenden Normvorstellungen und Institutionen entspricht. Da die Erwartungen, die der Betrachter an das groteske Objekt heranträgt, immer auch gesellschaftlich geprägt sind,

344 Pietzcker, Carl. „Das Groteske.“ S. 97.

345 Ebd. S. 99.

impliziert Pietzckers Theorie eine immanente Gesellschaftskritik des Grotesken. Auch Friedrich Dürrenmatt betont in seinen Schriften zur Komödientheorie die zeitkritische und distanzierende Funktion der Groteske.³⁴⁶ Es sei „eine äußerste Stilisierung [...] und gerade darum fähig, Zeitfragen, mehr noch die Gegenwart aufzunehmen, [...] einer der Möglichkeiten, genau zu sein.“³⁴⁷

In Anlehnung an die psychoanalytischen Überlegungen und die Betonung der Unheimlichkeit des Grotesken bei Pietzcker und Kayser, sei ein kurzer Verweis auf die Kategorie des „Unheimlichen“ erlaubt, wie sie durch Freuds maßgeblichen Aufsatz³⁴⁸ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populär wurde.³⁴⁹ Freud lehnt darin die Ansichten des Psychiaters Ernst Jentsch aus dem Jahre 1906 ab, der das Unheimliche vornehmlich mit intellektueller Unsicherheit und Misstrauen in Verbindung brachte. Freud verknüpft das Konzept hingegen mit seinen eigenen Theorien und kommt zu einigen Thesen: „Erstens wird jeder durch die Verdrängung in Angst verwandelte Affekt, gleich ob positiv oder negativ, bei seiner Wiederkehr unheimlich werden. Zweitens läßt sich diese psychoanalytische Erkenntnis mit Schellings Definition vereinbaren. Das wiederkehrende Verdrängte ist das, was eigentlich im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber trotzdem ans Licht kommt. In Begriffen der Psychoanalyse ist »das Unheimliche [...] wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.«³⁵⁰

Das sind Thesen, die Kaysers Definitionen des Grotesken teilweise sehr nahe stehen.

Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, daß das, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.³⁵¹

Ganz im Sinne der Etymologie des Wortes von „heim(e)lich“ verbindet Heidegger das Unheimliche mit dem Gefühl des „Nicht-zuhause-seins.“

346 Vgl.: Profitlich, Ulrich. *Komödientheorie*. S. 243-267.

347 Dürrenmatt, Friedrich. *Theater: Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1985. Zit. nach: Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne*. S. 160f.

348 Freud, Sigmund. *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt: Fischer, 1963.

349 Zur Begriffsgeschichte vgl. Masschelein, Anneleen. „Unheimlich/das Unheimliche.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 241-259.

350 Ebd. S. 244f.

351 Kayser, Wolfgang. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. S. 198f.

In der Angst ist einem »*unheimlich*«. Darin kommt zunächst die eigentümliche Unbestimmtheit dessen, wobei sich das Dasein in der Angst befindet, zum Ausdruck. das Nichts und Nirgends. Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich auch das Nicht-zuhause-sein. [...] Die Angst [...] holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der »Welt« zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch *als* In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen »Modus« des *Un-zuhause*. Nichts anderes meint die Rede von der »Unheimlichkeit«.³⁵²

Das Unheimliche wird so zu einem Ausdruck der bereits oft erwähnten Entfremdung des Menschen in der Moderne – Grundlage der vorhin beschriebenen Absurdität. Dass die Realität heute genug Beispiele für das Unheimliche zeigt – Fremdenfeindlichkeit, Exil, Trauma, die sich alle auf den Gegensatz zwischen dem Vertrauten und einem vermeintlich bedrohlichen Fremden beziehen –, bietet ebenso immer auch die Möglichkeit für Inkongruenzen zwischen meiner vertrauten Vorstellung und der tatsächlichen Erscheinung und stellt somit auch Anlässe für Komik und Lachen zur Verfügung.

Was die Bühnenpraxis des Grotesken betrifft, so sei zu guter Letzt nochmals auf Helmut von Ahnen verwiesen, der beim Grotesken auf der Bühne eine Vermischung zwischen Unzulänglichkeits- und Überheblichkeitskomik konstatierte. Zum einen sei das Groteske hässlich, scheinbar disfunktional, zum anderen werde es aber auch übertrieben, verzerrt und spiele mit einer absoluten Freiheit. Auf die Ambivalenz zwischen der maßlosen Übertreibung und dem dargestellten Hässlichen reagiert der Zuschauer mit Lachen – was eine Verwandtschaft mit dem Grausamen, dem Horror bildet.

3.4.4. Grausamkeit

Wenn im Folgenden von brutalen Gewaltdarstellungen die Rede ist, soll dabei nicht die in den Medien häufig diskutierte Frage nach den Auswirkungen auf das Verhalten der Zuschauer im Vordergrund stehen³⁵³ sondern die Frage danach, wie Komik und Gewalt auf der Bühne verknüpft werden können und wie der Zuschauer auf diesen Zusammenhang reagiert. Im Allgemeinen würde man diese Bereiche auf den ersten Blick nicht miteinander verbinden, und doch reicht die Tradition des komischen Vergnügens an Gewalt fast zweieinhalb Jahrtausende zurück zur alten griechischen Komödie. Wie kommt es nun zu dieser

352 Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Zit. nach Masschelein, Anneleen. „Unheimlich/das Unheimliche.“ S. 257.

353 Vgl. z. B. die Untersuchungen von Jablonski, C. & Zillmann, D. „Humor's Role in the Trivialization of Violence.“ *Medienpsychologie*. Nr. 7 (Februar 1995). S. 122-133; oder Aufenager, Stefan u. a. *Lustige Gewalt? Zum Verwechslungsrisiko von realer und inszenierter Fernsehgewalt bei Kindern durch humoreske Programmkontexte*. München: Reinhard Fischer Verlag, 1996.

Verknüpfung von Grausamkeit und Komik von der Antike über die Commedia dell'Arte, das Theater Shakespeares, das Volkstheater bis hin zum Slapstick im Film des frühen 20. Jahrhunderts? Und was macht das Vergnügen am Schauer der Gewalt aus, wie es das Pariser Grand Guignol zelebrierte oder es Horror- und Splatterfilme auch heute noch tun? Helmut von Ahnen weist darauf hin: „[S]o lange diese Handlungen oder Abbildungen wirklich oder möglich sind bzw. vielleicht sogar tatsächlich stattfinden können, entbehren sie jeder komischen Wirkung.“³⁵⁴ Deshalb ist es unablässlich, auch in diesem Fall Signale der Distanziertheit und der Harmlosigkeit zu senden. Ein erster Punkt hierbei ist die Gültigkeit des „contrat théâtral“. Nur so lange sich der Zuschauer sicher sein kann, dass das Geschehen auf der Bühne nicht real ist, Verletzungen nur gespielt und eine Enthauptung nicht tatsächlich geschieht, wird er darüber lachen können. Ein zweiter Punkt ist der Umstand, dass Gewalt auf der Bühne häufig ohne Konsequenzen bleibt. Der geohrfeigte Diener wird sich in den meisten Fällen mit einer komischen Replik von seinem Herrn entfernen und später wieder seinen Dienst versehen. Und drittens wird der grauenvolle Inhalt vom Maßvollen, Realistischen übersteigert ins geradezu unfassbar Dämonische. Letzteres kommt im Gegenwartstheater häufiger zum Tragen und findet sich zum Beispiel in Parodien bestimmter Genres oder Stücke wieder. Wenn die Künstlergruppe *toxic dreams* in ihrer Version des Shakespearschen *Titus Andronicus* die zahlreichen Morde am Ende des Stücks durch eine automatisierte Köpfungsmaschine darstellt, wird diese Übertreibung augenfällig. Diese maßlose Übersteigerung ist keine neue Inszenierungstechnik, sondern war schon Grundlage der Darstellungen des Théâtre du Grand Guignol, wo sich die angelieferten Tierkadaver und literweise Kunstblut mit den Mitteln der Farce kreuzten.³⁵⁵

Im Grunde gibt es drei Arten, mit Grausamkeit oder Gewalt auf der Bühne umzugehen, so dass sich Lachen nicht ausschließt.

1. Die Gewalt findet bereits komisch verfremdet statt. Dies betrifft die bereits genannten Punkte der Übertreibung und Verzerrung ebenso wie die Folgenlosigkeit der Gewalthandlungen, der Geprügelte darf keinen realistisch wirkenden Schmerz zeigen, sonst geht die komische Wirkung verloren. Die Figur des Clowns beispielsweise lebt davon, offenbar keinerlei Schmerzempfinden zu haben, wenn er stolpert, stürzt oder mit Dingen beworfen wird.

354 Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne*. S. 158.

355 Vgl.: Hand, Richard. *Grand Guignol. The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2002.

2. Eine grausame, gewalttätige Stelle wird durch den Einsatz von Komik entschärft oder aufgelöst. Ganz im Sinne des Freudschen Humors erspart der schwer verwundete Krieger auf der Bühne sich und uns mit einer humorvollen Bemerkung den eigentlich notwendigen Gefühlsaufwand. Gerade im Film ist dies eine weit verbreitete Technik, Spannung kurzzeitig aufzuheben, um dem Zuschauer gewissermaßen eine kurze Verschnaufpause zu gönnen. Das Lachen resultiert in diesem Fall auch aus der Inkongruenz zwischen dem Geschehen und der lapidaren Bemerkung „Der komische Konflikt entsteht oft einfach zwischen dem pietätlosen, grausamen oder gar makaberen Geschehen und der scheinbaren Selbstverständlichkeit, mit der die schlimmsten Dinge geschehen und ohne sentimentale Rücksicht berichtet werden“³⁵⁶ meint Lutz Röhrich hierzu.³⁵⁷
3. Es besteht natürlich auch immer die Möglichkeit, dass das Grauensvolle nicht komisch verzerrt oder aufgelöst wird. In diesem Fall bleibt dem Zuschauer die Angstlust und die Verarbeitung dieser in einem geschützten Rahmen.³⁵⁸ Lachen kann so zum Sieg über die Furcht werden, zum Triumph über die Gewalt der Realität.³⁵⁹

Im In-Yer-Face Theatre sind es vor allem Punkt 2 und 3, die häufig gebraucht werden. Bei Philip Ridley bilden jedoch performative Darstellungen von Gewaltakten auf der Bühne eher die Ausnahme. Brutalität und Gewalt werden bei ihm zumeist in Monologen über Träume (siehe Presleys Disney Killer Traum) oder Erinnerungen (Naz' Bericht über die Ermordung seiner Schwester) verbal präsentiert. Das ermöglicht dann immer wieder die Wendung ins Komische, Absurde und Übertriebene. Es gibt einige Momente in *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur*, auf die dieses Nebeneinander von Gewalt und Komik zutrifft. Presleys Alptraum, in welchem er zum Disney Killer wird, ist zum einen sehr brutal, ein Junge wird missbraucht, erstochen, es kommt letztlich zur atomaren Vernichtung der Welt, aber das alles in einem völlig überdrehten Szenario – die Übertreibung ist maßlos. Wenn auf der Flucht auch noch der LKW mit dem Giftmüll umkippt, ist die Brutalität so überhöht, dass sie nicht mehr

356 Röhrich, Lutz. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: Metzler, 1977. Zit. nach Gerbode, Dirk. *Komik und Gewaltdarstellung*. Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf' Potsdam-Babelsberg: Dipl.Arb., 2004.

357 Ein Beispiel hierzu ist Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction*.

358 *Angstlust* ist ein Begriff den der Psychoanalytiker Michael Balint Ende der 1950er geprägt hat. Angstlust ist das Resultat, wenn sich eine Person absichtlich in eine bedrohliche, angsterregende Situation begibt mit der Gewissheit, diese bewältigen zu können. Für das Empfinden von Angstlust spielen sowohl eine Distanziertheit wie auch das Gefühl in Sicherheit zu sein eine große Rolle. Vgl.: Balint, Michael. *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett, 1959.

359 Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. S. 35.

ernst genommen werden kann. Ein ähnliches Beispiel ist Darrens Bericht von der im Drogenrausch erlebten Ermordung Kennedys, der sich in immer wahnwitzigere Kapriolen verliert. Wenn Spinx kein „Happy Bunny“³⁶⁰ ist, schneidet er Menschen die Augenlider ab – die grausame Handlung wird durch eine ironische Bemerkung konterkariert. Die eigentlich grausame Situation, die Elliot behauptet – „I've seen gang-raped toddlers act with more alacrity“³⁶¹ –, hat überhaupt keine Chance, in ihrer Brutalität anzukommen, da sie ebenfalls sofort im Sinne von Ironie und Degradationskomik (Darren gegenüber) gebrochen wird. Natürlich die mehrfach genannte Erzählung Naz' von der Vergewaltigung und Ermordung seiner Schwester, die mit der unangebrachten Ice-Cream Van Bemerkung gebrochen wird.

Ebenfalls gute Beispiele für eine Entschärfung brutaler Szenen durch komische Brechungen liefert der Party Gast: Sein Vietnam Szenario ist dermaßen übertrieben, dass es bereits nicht mehr ernst zu nehmen ist, vor allem nicht in der Art und Weise, wie er dies vorträgt – Wortwahl, Emphase, aber auch die Details seiner Phantasie.³⁶² Durch die Unterbrechung Elliots wird das ganze noch mehr als übertrieben ausgestellt. Darrens Frage nach einem Detail in seiner Phantasie bringt den Party Gast aus dem Konzept, auch später wieder, wenn es endlich los gehen soll – alles wird ins Groteske und somit Lächerliche übersteigert.³⁶³ Und wenn der Party Gast gerade genussvoll vom geplanten Einsatz des Fleischhakens erzählt, wiederum eine sehr brutale Phantasie, unterbricht er sich selbst aus Sorge, ob auf dem Video auch wirklich sein Gesicht nicht zu sehen sein wird.³⁶⁴ All diese Situationen aus dem Stück sind auch Beispiele für die psychologische Entlastung, die Komik leisten kann. Gefühlsaufwand wird erspart und entlädt sich in Lachen.

Die Gleichzeitigkeit oder der plötzliche Wechsel von Gewalt und Komik führen zu einer ambivalenten Rezeption, zu einer Unstimmigkeit in der Wahrnehmung. Eine erneute Quelle von Kontrasten zwischen einer angenommenen Norm und der Erwartung – also letztlich wieder eine unbeantwortbare Situation im plessnerschen Sinne –, und somit unter Umständen erneut eine Quelle des Lachens. Dies stimmt mit Dürrenmatts Behauptung, Heute ermögliche erst die Komödie es, den Zuschauer wirklich zu treffen, überein. Das Nebeneinander von Komik und Grausamkeit verwirrt den Zuschauer, erschwert es ihm, das Geschehen mittels

360 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 8.

361 Ebd.

362 Ebd. S. 97ff.

363 Ebd. S. 108.

364 Ebd. S. 109.

einfacher Kategorien zu verarbeiten, und zwingt ihn so zu einer Auseinandersetzung mit seiner eigenen Lebenswirklichkeit.

Im Bezug auf Film wurde dieser Zusammenhang schon häufiger untersucht, und zumindest teilweise lassen sich die Ergebnisse auch auf die Bühne anwenden. Geoff King hat das Verhältnis der drei beschriebenen Arten mit Gewalt umzugehen, wie folgt beschrieben:

The comedy of violence was usually clearly established as part of a world apart, free from consequences of real violence. [...] The violence is clearly coded as exaggerated, cartoon-like and not to be taken seriously. What makes films [...] more controversial [...] is the mix elements of comedy with representations of violence that are more graphic and explicit, that have real and painful consequences in their own contexts and are not likely to be experienced as entirely comic by most viewers either.³⁶⁵

Dies lässt sich auf das Theater übertragen. Die komischen Prügelorgien der Antike oder Shakespeares sind zu Mischformen des In-Yer-Face Theatres geworden. Komik wird gepaart mit Elementen, die auf die Erregung von Angstlust und Ekel beim Zuschauer abzielen. Eine vollständige Distanzierung wird somit erschwert, da auch Gewaltdarstellungen zu sehen sind, die in ihrer Brutalität den Zuschauer wirklich berühren. Wenn Presley Cosmo den Finger bricht, oder wenn Spinx mittels einer Zigarette versucht, das Schmerzempfinden des Party Piece zu testen, ist dies in diesem Moment nicht komisch gebrochen. Am augenscheinlichsten wird dieses problematisch gewordenen Verhältnis am Ende von *Mercury Fur* mit der Folterung Naz' und der Ermordung des Party Gastes durch Darren.³⁶⁶ Ridley verlegt die Folterung nicht umsonst in das Off. Eine realistische Darstellung wäre mit bühnentechnischen Mitteln nur schwer möglich und es bestünde die Gefahr, dass die Brutalität lächerlich erschiene. Das gilt es aus Sicht des Autors zu vermeiden, wenn der Zuschauer sich damit beschäftigen soll. Die fehlende Distanzierung durch das Ausbleiben einer komischen Brechung muss wohl Ridleys Absicht sein, um die Aussagekraft seines Stückes zu erhöhen. Am Ende schweigt dann die Komik, hier gibt es nichts mehr zu lachen. Es gibt Momente, in denen Lachen unangebracht ist. Am Ende des Stückes müssen andere Bewältigungsstrategien greifen. War man vorher noch in der Lage, sich Abstand zu verschaffen, sei es, weil die Geschehnisse nicht direkt präsent waren, nur verbal erzählt wurden, oder, weil bislang nicht wirklich etwas passiert ist bzw. in dermaßen überdrehter Art und Weise, dass es nicht ernst zu nehmen war, so ist der Zuschauer nun im wahrsten Sinne des Wortes leibhaftiger Zeuge. Er ist körperlich anwesend, hat keine Möglichkeit zu entkommen – auch nicht mehr geistig. Somit

365 King, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower, 2002. S. 187f.

366 Ridley, Philip. *Mercury Fur*. S. 109ff.

wird das Ende des Stücks zum eigentlichen Gewaltakt. Alles vorher Geschehene konnte durch darauf folgende komische Elemente distanziert betrachtet und verarbeitet werden, diese Möglichkeit besteht nun nicht mehr. Was dem Zuschauer bleibt ist die Angstlust in dieser letzten Schleife der ridleyschen Geisterbahn.

Es gibt jedoch noch weitere Möglichkeiten, Gewaltdarstellungen komisch wirken zu lassen. Dies ist nicht nur durch die Übertreibung oder Brechung der Gewalttat möglich, sondern auch in dem der gesamte Kontext des Stückes entsprechend konstruiert wird. In dem Film *Pulp Fiction* beispielsweise, um noch einmal dieses prototypische Beispiel aus dem Filmbereich zu wählen, wird die Gewalt im Zusammenhang mit einem den ganzen Film durchziehenden ironischen Gestus komisch.³⁶⁷ Dieser Gestus ermöglicht es, die gesamte filmische Welt distanziert als eine fiktive Wirklichkeit zu betrachten. Dadurch werden moralische und ethische Grundsätze angegriffen, dekonstruiert und somit auch in der Lebenswirklichkeit der Zuschauer in Frage gestellt.

Die Figuren erscheinen

referenzlos, man gesteht [ihnen] weder ein eigenständiges Erleben noch eine mitmenschliche und rechtsfähige Existenzberechtigung zu. Das Verlachen des Anderen [welches das Objekt der Komik immer darstellt, M.G.], um das es sich hier zweifelsohne handelt, geht Hand in Hand mit einer starken Entfremdung als postmoderne Distanzierung im Kontext der Erkenntnis der Repräsentationsunfähigkeit einer medialen Welt. Der Andere wird hier in dem Maße zum Fremden gemacht, dass er behandelbar erscheint.³⁶⁸

Die Figuren sind nur mehr Abbilder von Schablonen, die beliebig austauschbar sind, da sie ohnehin lediglich ein weit entferntes Bild zitieren. Über den erschossenen Killer lachen wir, da er, der entfernten Referenz „harter, cooler Killer“ gar nicht entsprechend, Comic-lesend auf der Toilette erschossen wird. In einer ähnlichen Situation ist Darren, der so gerne ein harter Bursche wäre, vor Aufregung aber die Pistole fallen lässt, als Naz den Raum betritt. Und dass Naz sie ihm dann auch noch anstandslos zurückgibt, setzt dem Ganzen die Krone auf.

Auf eine weitere Dimension brutaler Gewaltdarstellungen auf der Bühne sei zuletzt noch hingewiesen. Analog zu Horrorfilmen zielen auch vergleichbare Darstellungen auf der Bühne auf den Körper des Zuschauers, indem sie die körperliche Unversehrtheit in Frage stellen und so letztlich auf die endliche Existenz des Menschen verweisen. Dabei wird „Grausamkeit“ auf performativer Ebene gedoppelt, wenn auch die Schauspieler an ihre körperlichen und stimmlichen Grenzen gehen müssen.

³⁶⁷ Englhardt, Andreas. „Komik im Gegenwartstheater.“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 227-236.

³⁶⁸ Ebd. S. 231.

4. CONCLUSIO

Vor einem Ausblick in eine mögliche Zukunft der Lach- und Komiktheorien soll zunächst ein Rückblick auf die vorliegende Arbeit geschehen.

In Bezug auf Komik und Lachen konnte durch alle Disziplinen und Theorien hinweg eine für das Individuum entspannende und entlastende Wirkung festgestellt werden – auf körperlicher, psychischer und seelisch-geistiger Ebene. Komik als Technik des Geistes und Lachen als Ausdruck des Körpers in einer unbeantwortbaren Situation wirken distanzierend auf den Menschen und erlauben es ihm somit, eine momentan vorliegende Situation in ihrer Relativität erkennen zu können. In diesem Sinne funktionieren sie auch in Anbetracht heutiger Theaterformen und bei den Stücken Philip Ridleys. Die zunehmende Vereinzelung der Menschen und der Zusammenbruch traditioneller Normen, Ideologien und Werte in der Moderne haben den Theaterzuschauer peu à peu alleine gelassen und zu einem Gefühl der Verunsicherung geführt. Die kollektive Wirksamkeit der Theaterrezeption vergangener Zeiten (vor allem im Bereich der Komödie, Stichwort „bürgerliches Reflexionsmedium“ und Stärkung der Gemeinschaft nach Innen) ist verloren gegangen und an ihre Stelle die individuelle Notwendigkeit getreten, mit einer Situation umzugehen. Dadurch sind das Lachen und die Komik notwendig geworden, um es dem Individuum zu ermöglichen, mit der veränderten Realität umzugehen. Dass hierbei Leid, Absurdität und Groteskes immer mitschwingen, steht nicht im Widerspruch zum Lachen, sondern ist vielmehr Ausdruck der grundlegenden Verunsicherung, die durch die Veränderungsprozesse von den Menschen Besitz ergriffen hat. Diese Ambivalenz wird auch durch das Entstehen tragikomischer Theaterformen verdeutlicht, die im 20. Jahrhundert enorme Wichtigkeit erlangen konnten, und die heute häufig auf den Spielplänen der Theater zu finden sind.

Dass am Ende bei den Stücken Philip Ridleys ein schlechtes Gefühl bleibt, entspricht also durchaus dem Zeitgeist. Reine Komödien wirken heute oft angestaubt, reine Tragödien ebenso. Es geht nicht darum, ein „Feel Well“-Stück auf die Bühne zu bringen. Und dennoch ist es möglich, aus den Stücken etwas Positives für seinen persönlichen Alltag mitzunehmen. Komik und Lachen ähneln der Sphäre der Kunst insofern, dass sie zwar die Realität nicht verändern und Probleme nicht direkt lösen können – jegliche Distanzierung, jegliche Flucht ist nur temporär – aber sie bieten eine Möglichkeit der Strukturierung und Verarbeitung der Realität und erleichtern den Umgang mit einer als absurd empfundenen Welt. Die

Ventilfunktion, die das Lachen haben kann, kommt hier zum Tragen, die Entspannung, die es liefert, wird zur Notwendigkeit. Zwar mag sich die Welt, in der wir leben, durch Komik und Lachen nicht verändern, unser Blick und unsere Einstellung jedoch tun es. Ganz im Sinne des ridleyschen „Ghost Trains“ gibt es hinter all dem Schrecklichen doch noch etwas, für das es zu leben lohnt. So lange Menschen noch lachen können, ist nicht alles verloren.

Was im Zuge dieser Arbeit ebenfalls deutlich wurde ist, dass nur ein umfassender interdisziplinärer Zugang in der Lage ist, dem Phänomen Lachen näher zu kommen. Zukünftige Theorien auch im Bereich der Komik müssen dies berücksichtigen, wenn sie nicht Gefahr laufen wollen, unvollständig und zu sehr auf einen Teilaspekt fokussiert zu sein. Besonders aus dem Bereich der Hirnforschung – eine Disziplin, die in den letzten Jahren immer wieder erstaunliche Antworten auf unterschiedlichste Fragen des menschlichen Verhaltens finden konnte – sind in Zukunft Impulse auch für die Lachforschung zu erwarten. Eventuell gelingt es mit ihrer Hilfe, in Zukunft exaktere Antworten auf die Frage nach der Entstehung des Ausdrucks „Lachen“ zu finden. Auch darf die enge Verschränkung des Begriffspaares „Lachen“ und „Komik“ nicht außer Acht gelassen werden, wenn vermieden werden soll, die körperliche Reaktion erneut von ihren geistigen Ursachen zu trennen. Wobei wahrscheinlich auch die genaueste Kenntnis der Gründe, des Ablaufs und der Wirkung des Lachens die befreiende Lust des Lachenden nicht zu schmälern vermag.

5. ANHANG

5.1. Literaturverzeichnis

5.1.1. Selbständige Literatur

Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz, 2006.

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994.

Aufenager, Stefan u. a. *Lustige Gewalt? Zum Verwechslungsrisiko von realer und inszenierter Fernsehgewalt bei Kindern durch humoreske Programmkontexte*. München: Reinhard Fischer Verlag, 1996.

Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.

Bachmaier, Helmut. *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Balint, Michael. *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett, 1959.

Barrasch, Frances K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. Den Haag: Mouton, 1971.

Berger, Peter. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1998.

Bergler, Edmund. *Laughter and the Sense of Humor*. New York: Grune & Stratton, 1956.

Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt: Sammlung Luchterhand, 1988.

Bernhardt, Juan-Andres. *Humor in der Psychotherapie*. Weinheim: Beltz, 1985.

Brauneck, Manfred & Schneilin, Gérard (Hrsg.) *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Bremmer, J. & Roodenburg, H. *Kulturgeschichte des Humors*. Darmstadt: Primus Verlag, 1999.

Breton, André. *Anthologie des Schwarzen Humors*. Berlin: Rogner&Bernhard, 1972.

Capurro, Rafael. *Ironie. Begriffsgeschichtliche Erörterung einer menschlichen Grundstimmung*. Unveröffentlichte Abhandlung aus dem Jahr 1990.
<http://www.capurro.de/ironie.html> . **Zugriff:** 20. Juli 2008.

Darwin, Charles. *The expression of emotion in man and animals*. Chicago: Phoenix, 1965.

Dromgoole, Dominic. *The Full Room*. London: Methuen, 2000.

Ekman, Paul. *Gesichtsausdruck und Gefühl*. Paderborn: Jedermann, 1988.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*. München: Piper, 1995.

Esslin, Martin. *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Fischer, Kuno. *Über den Witz. Ein philosophischer Essay*. Tübingen: Klöpfer und Meyer, 1996.

Flögel, Karl Friedrich. *Geschichte des Grotesk-Komischen*. München: Georg Müller, 1914.

Freud, Sigmund. *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt: Fischer, 1963.

Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt: Fischer, 1992.

Gerbode, Dirk. *Komik und Gewaltdarstellung*. Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf' Potsdam-Babelsberg: Dipl.Arb., 2004.

Greiner, Bernhard. *Die Komödie*. Tübingen: Francke, 1992.

Grotjahn, Martin. *Vom Sinn des Lachens*. München: Kindler, 1974.

Haider-Pregler, Hilde u. a. (Hrsg.) *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Wien: Böhlau, 2006.

Hand, Richard. *Grand Guignol. The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2002.

Heidsieck, Arnold. *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1971.

Hinchliffe, Arnold. *The Absurd*. London: Methuen, 1969.

Howe-Kritzer, Amelia. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing 1995-2005*. Hampshire u. a.: Palgrave Macmillan, 2008.

Imm, Karsten. *Absurd und Grottesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. Zürich: Die Arche, 1948.

Jung, C. G. *Briefe. Band 3*. Olten: Walter, 1973.

Kamper, D. & Wulf, C. (Hrsg.). *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart: Reclam, 1963.

Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Ditzingen: Reclam, 1986.

Kayser, Wolfgang. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenberg, 2004.

King, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower, 2002.

Koestler, Arthur. *Der göttliche Funke*. Bern: Scherz-Verlag, 1966.

Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr, 1997.

Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart: Reclam, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 4. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches I. Nachgelassene Fragmente. 1876-1877*. Hrsg. Colli, G. / Montinari, M. Berlin: de Gruyter, 1967

Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 7. Band 3. Nachgelassene Fragmente. Herbst 1884 bis Herbst 1885*. Hrsg. Colli, G. / Montinari, M. Berlin: de Gruyter, 1974.

Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. München: Hanser, 1963.

Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: W. Fink, 2001.

Plessner, Helmuth. *Lachen und Weinen*. Bern: Francke, 1950.

Profitlich, Ulrich. *Komödientheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

Profitlich, Ulrich. *Tragödientheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Provine, Robert. *Laughter. A scientific investigation*. New York: Penguin, 2001.

Ravenhill, Mark. *Plays 1. Shopping and Fucking. Faust is Dead. Handbag. Some Explicit Polaroids*. London: Methuen, 2001.

Reik, Theodor. *Lust und Leid im Witz*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929.

Ridley, Philip. *Mercury Fur*. London: Methuen, 2005.

Ridley, Philip. *Plays 1. The Pitchfork Disney. The Fastest Clock in the Universe. Ghost from a Perfect Place*. London: Faber & Faber, 2002.

Ritter, Joachim. *Subjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

Schlegel, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. Edgar Lohner Stuttgart: Kohlhammer, 1962.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. München: Hanser, 1971.

Schlüter, Hermann. *Grundkurs der Rhetorik*. München: DTV, 1974.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Stuttgart: Reclam, 1987.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000.

Solger, K.W.F. *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Band 2*. Heidelberg: Schneider, 1973.

Solger, K.W.F. *Vorlesungen über Ästhetik*. Eschborn: Klotz, 1996.

Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Vischer, F.T. *Über das Erhabene und Komische – und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

Vitouch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

Weisse, C.H. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Hildesheim: Georg Olms, 1966.

Wirth, Uwe. *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg: Winter, 1999.

5.1.2. Unselbständige Literatur

Baudelaire, Charles. „Vom Wesen des Lachens.“ *Texte zur Theorie der Komik*. Hrsg. Bachmaier, Helmut. Stuttgart, Reclam, 2005. S. 65-73.

Bischof, Rita. „Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 52-67.

Blakemore, Sarah. „Central cancellation of self-produced tickle sensation.“ *Nature Neuroscience*. Vol. 1 No. 7 (November 1998). S. 635-640.

Byrne, Donn. „Repression-sensitization as a dimension of peronality.“ *Progress in experimental personality research*. Hrsg. Maher, B.A. New York: Academic Press, 1964. S. 170-220

Derks, Peter. "Laughter and Electroencephalographic Activity." *HUMOR: International Journal of Humor Research*. Vol. 10. No. 3 (1997). S. 285-300.

Despoix, Philippe. „Ironie/Ironisch.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 196-244.

Englhardt, Andreas. „Komik im Gegenwartstheater.“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 227-236.

Eyre, Hermione. „Philip Ridley: The savage prophet.“ *The Independent* (28. Oktober 2007).

Fried, Itzhak u. a. „Electric current stimulates laughter.“ *Nature*. Vol. 361 (12.2.1998). S. 650.

Gardner, Lyn. „The devil inside.“ *The Guardian* (9. Februar 2005).

Hager, Frithjof. „Können Tiere lachen?“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 39-51.

Hall, G. S. & Allin, A. (1897) „The psychology of tickling, laughing and the comic.“ *The American Journal of Psychology*. Vol. 9 (1897.) S. 1–42.

Haß, Ulrike. „Woher dieses Schwarz?“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 63-71.

Hayworth, Donald. „The social origin and function of laughter.“ *Psychological Review*. Vol. 35 (September 1928). S. 367-384.

Heinrich, Klaus. „'Theorie' des Lachens.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 17-38.

Hentschel, Ingrid. „Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater.“ *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 215. S. 214–226.

Iser, Wolfgang. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ Hrsg. Preisendanz, W. & Warning, R. *Das Komische*. München: Fink, 1976. S. 398-402.

Jablonski, C. & Zillmann, D. „Humor's Role in the Trivilization of Violence.“ *Medienpsychologie*. Nr. 7 (Februar 1995).

Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 39-51.

Kamper, D. & Wulf, C.. „Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C.. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 7-14.

Keith-Spiegel, Patricia. „Early conceptions of humor: Varieties and issues.“ *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. Hrsg. Goldstein, J. H. & McGhee, P. E. New York: Academic Press, 1972. S. 3-39.

Kozak, Kristof Jacek. „Nine Circles of Hell. The Freeing of Comedy.“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 41-50.

Kraft, Ulrich. „Sachen zum Lachen.“ *Gehirn & Geist*. Heft 5 (2003). S. 12-17.

[Lachen]. *Reallexikon der Medizin u. ihrer Grenzgebiete. 4. Band*. München u. a.: Urban und Schwarzberg, 1971.

[Laughter]. *International Dictionary of Medicine and Biology*. 2. Band. USA: Wiley, 1986. S. 1542.

Levin, Charles. „Eine Verschiebung im psychischen Akzent. Freuds *Witz* – hundert Jahre danach.“ *Witz und Psychoanalyse. Internationale Sichtweisen*. Hrsg. Fallend, Karl. Innsbruck: Studien-Verlag, 2006. S. 27-38.

Logan, Brian. „Furore and loathing.“ *The Times* (5. Mai 2007).

Masschelein, Anneleen. „Unheimlich/das Unheimliche.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 241-259.

Müller, Adam. „Vorlesungen über dramatische Poesie und Kunst.“ *Phöbus*. Nr. 4/5 (1808).

Owren, M. & Bachorowski, J.A. „The Evolution of Emotional Expression.“ *Emotions: Current Issues und Future Directions*. Hrsg. Maine, T. & Bonanno, G. New York: Guilford Press, 2001. S. 152-191.

Panksepp, Jaak. „Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?“ *Science* (1. April 2005). S. 62f.

Pietzcker, Carl. „Das Grotteske.“ *Das Grotteske in der Dichtung*. Hrsg. Best, Otto F. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. S. 85-102.

Rabinovitch, Dina. „Author of the month: Philip Ridley.“ *The Guardian* (27. April 2005).

„Reviews of 'Mercury Fur'.“ *Theatre Record*. Vol. XXV, Issue 5 (29. März 2005).

„Reviews of 'The Pitchfork Disney'.“ *Theatre Record*. Vol. XI, Issue 1 (Januar 1991).

Rötzer, Florian. „Wie einen das Lachen ankommt.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hrsg. Kamper, D. & Wulf, C.. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1986. S. 68-86.

Rosen, Elisheva. „Grottesk.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 876-900.

Ruch, W. & Ekman, P. „The expressive pattern of laughter“. *Emotion, qualia, and consciousness*. Hrsg. Kaszniak, Alfred. Tokyo: World Scientific Publisher, 2001. S. 426-443.

Ruch, Willibald. „Exhilaration and humor.“ *The Handbook of Emotions*. Hrsg. Lewis, M. & Haviland, J.M. New York: Guilford Publications. S. 606-616.

Sawyer, Miranda. „Time to smell those roses, boys.“ *The Observer* (6. März 2005).

Schrödl, Jenny. „Vom Scheitern der Komik.“ *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 30-40.

Schwind, Klaus. „Komisch.“ *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3*. Hrsg. Barck, Karlheinz u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 332-384.

Sierz, Aleks. „Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation.“ *New Theatre Quarterly*. Vol. 18, Part 1 (Februar 2002). S. 17-24.

Sierz, Aleks. „The Politics of In-Yer-Face-Theatre.“ *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. Hrsg. D'Monté, R. & Saunders, G. Hampshire u. a.: Palgrave Macmillan, 2007. S. 23-37.

Spencer, Herbert. „The Physiology of laughter.“ *Macmillan's magazine*. Vol. 1 (März 1860).

Stollmann, Rainer "Das Lachen und seine Anlässe." *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 13-20.

Strotzka, Hans. „Witz und Humor.“ *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Band II. Freud und die Folgen*. Hrsg. Eicke, Dieter. Zürich: Kindler Verlag, 1976. S. 305-321.

Urban, Ken „Towards a Theory of Cruel Britannia.“ *New Theatre Quarterly*. Nr. 80 (November 2004). S. 354-372.

Warstat, Matthias "Nervöses Lachen im Theater. Eine Bewältigungsstrategie." *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hrsg. Haider-Pregler, Hilde u. a. Wien: Böhlau, 2006. S. 203–213.

Weiskrantz, Lawrence. „Preliminary Observations on Tickling Oneself.“ *Nature*. / Vol. 230 (30.4.1971.) S. 598f.

5.2. Abstracts

5.2.1. Deutsch

Diese Arbeit versucht der Frage nachzugehen, inwiefern Theorien der Komik und des Lachens auch in Anbetracht moderner Theaterformen anwendbar bleiben und wie Werke, die dem sogenannten *In-Yer-Face Theatre* zugeordnet werden können, trotz ihrer expliziten Darstellung von Gewalt und dem Gebrauch brutaler Bilder zum Lachen anregen können. Als Beispiele dienen hierbei Philip Riddleys Stücke *The Pitchfork Disney* und *Mercury Fur*.

Ausgehend von antiken Komiktheorien werden verschiedenste Ansätze vorgestellt – von den frühesten Degradations-/ Superioritätstheorien über Theorien, welche die Inkongruenz einer Situation mit der Erwartungshaltung in den Mittelpunkt stellen bis hin zu Theorien der Transzendenz, die versuchen, Komik als ein Mittel zu beschreiben, mit dessen Hilfe sich der Mensch von seiner momentanen Situationen lösen kann, um aus der Distanz deren Relativität zu erkennen. Da sich vor allem im letzten Jahrhundert die Diskussion rund um das Komische vom Komischen an sich weg und hin zum Lachen als menschlichem Ausdruck bewegt hat, wird in einem zweiten Schritt die Wirkung des Lachens in den Fokus gestellt und die entlastende Funktion, die Lachen für den Menschen sowohl in physiologischer wie auch psychologischer Hinsicht haben kann, beschrieben. Neuere Erkenntnisse der Hirnforschung werden dabei ebenso mit einbezogen wie die Theorien Plessners oder Freuds. Im Rahmen der Untersuchung des Lachens wird ein Konnex hergestellt zu Theorien der Distanzierung oder der Katastrophe. Anhand von Überlegungen zu „Komödie“ bzw. dem Komischen auf der Bühne wird der Frage nachgegangen, ob es sich eventuell bei der Tragikomödie um die der heutigen Zeit am meisten entsprechende Gattungsform handelt und ob eventuell die Stücke Philip Riddleys als solche gelten können. Schließlich werden weitere Begriffe, die dem Feld des Komischen zugeschlagen werden, untersucht: Inwiefern lassen sich Begriffe wie Ironie, Absurdität oder Grotteske auf heutige Theaterformen anwenden und warum sind sie ebenso wie Grausamkeit überhaupt in der Lage, Lachen hervorzurufen.

Der Schluss, zu dem diese Arbeit gelangt, ist, dass mit dem Zusammenbruch der allgemein gültigen Ideologien und Wertvorstellungen für den Theaterzuschauer in der (Post-)Moderne eine Notwendigkeit entstanden ist, sich selbst von den dargestellten grausamen Inhalten zu distanzieren. Komik und Lachen sind hierbei ein probates Mittel, da sie nicht nur zur Distanzierung sondern auch zur Entlastung und Entspannung beitragen können.

5.2.2. English

This thesis explores to what extent theories of humour and theories of laughter remain applicable to today's theatre forms, and how plays, dedicated to so called "in-yer-face theatre", are able to make the audience laugh despite their explicit stagings of violence and their brutal images.

Starting with Greek and Roman theories of humour, various approaches are introduced and their applicability to the initial question is discussed: From the latest theories of degradation and superiority over theories which take the incongruity between expectation and reality as their starting point, to theories of transcendency, which attempt to describe humour as a way for human beings to step back from their current situation and thus recognise how relative it is.

Because the theoretical discussion of humour – especially in the last century – has moved from humour itself to laughter as a human expression this thesis, in a second step, focuses on the effect of laughter and describes how laughter functions on both a physiological and psychological level to give relief.

New insights from the neurosciences are also considered, as are the theories of Helmuth Plessner and Sigmund Freud. A connection is made to theories of dissociation and catastrophe. On the basis of thoughts on "comedy" respectively "the comical on the stage", I explore whether Philip Ridley's plays could perhaps be seen as modern tragi-comedies and whether this categorisation is the one most applicable to contemporary theatre. Finally some additional terms are examined for their relevance to the theme of this thesis. To what extent are Ridley's plays ironic, in how far do they partake of the absurd or grotesque; and why do these qualities make us laugh, much as cruelty does. The thesis conclusion is, that following the breakdown of generally accepted ideologies and moral concepts, any one member of a (post)modern audience is solely responsible for dissociating him- or herself from the cruel content presented. Humour and laughter are therefore appropriate because they not only enable the spectator to dissociate himself, but also provide relaxation and relief.

5.3. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Matthias Göttfert
Geburtsdatum/-ort: 23.07.1982 in Esslingen am Neckar (D)
Staatsangehörigkeit: Deutsch
Fremdsprachen: Englisch gut in Wort und Schrift
Französisch Grundkenntnisse

Ausbildung:

August 1989 – Juli 1993 Grundschule Aichwald/Aichelberg

August 1993 – Juli 2002 Mörike-Gymnasium Esslingen a.N.
Abschluss mit allgemeiner Hochschulreife (Abitur)

Seit 1.März 2004 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Cultural Studies sowie Kulturbetriebslehre an der Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Zivildienst:

Oktober 2002 – Juli 2003 Rohräckerschule Esslingen a.N./Schule für Körperbehinderte

Ehrenamtliche Tätigkeiten:

Von 1997 bis 2007 Zahlreiche ehrenamtliche Engagements im Bereich der Kinder- und Jugendarbeit, im Jugendkulturbereich (Veranstaltungsorganisation und -durchführung) sowie in der Arbeit mit Menschen mit Behinderung

Arbeit im Theaterbereich:

1999-2002 Engagement in der Theater-AG des Mörike Gymnasiums Esslingen a.N. in den Bereichen Schauspiel, Regieassistent, Kostüme und Bühne; Workshop beim Bread & Puppet Theatre

auf der Expo 2000/Hannover; Mitarbeit bei der Organisation des „11. Bundestreffens der Jugendclubs an Theatern“ in Esslingen a.N.

Mai 2001- Juli 2005

Mitwirkung im Chor der Produktion „I Furiosi“
(Koproduktion Staatstheater Stuttgart und Theaterhaus Stuttgart, Gastspiele u. a. in Teheran, Zürich, Wiener Festwochen, Berlin, Hamburg, Hannover, Rotterdam)

März – Juli 2006

Mitarbeit in der Theaterwerkstatt des Vereins Ich bin OK - Kulturverein für behinderte und nicht behinderte Menschen

2006

Hospitanzen am Theater der Jugend Wien

Seit September 2007

Tätigkeit in der Dramaturgie des Theaters der Jugend Wien