



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ist doch nur ein Spiel“

Die Komik in der Hamlet Inszenierung von Nicolas
Stemann

Verfasserin

Birgit Elfriede Heigl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin:

A 317

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft UniStg

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhalt

1. Einleitung – Worin liegt die Komik in Nicolas Stemanns Hamlet Inszenierung?	1
2. Einführung in die Komiktheorie	2
2.1 Allgemeine Komiktheoriengeschichte	2
2.2 Die Komik	4
3. Vertreter der Komiktheorie Bergson und Freud	11
3.1 Henri Bergson	11
3.1.1 Biografie und Werk	11
3.1.2 Das Dossier <i>Le rire</i>	12
3.2 Sigmund Freud	24
3.2.1 Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten	25
3.2.2 Mittel zur Komik bei Freud	27
3.2.3 Charakterkomik	28
3.2.4 Situationskomik	29
3.2.5 Die Komik des Obszönen	32
3.2.6 Komik im Wesen des Kindes	32
3.3 Weitere Komiktheorien	33
3.3.1 Zynismus	33
3.3.2 Lachlust vs. Angst	34
3.3.3 Komik durch Scheitern	34
3.3.4 Nervöse Komik	35
3.3.5 Komik im modernen Theater	36
4. Der Regisseur Nicolas Stemann	37
4.1 Biografie und Inszenierungsstil von Nicolas Stemann	37

4.2 Die Arbeitsmethode von Nicolas Stemann.....	39
5. Die <i>Hamlet</i> Inszenierung von Nicolas Stemann.....	42
6. Komik/ Komische Elemente in <i>Hamlet</i> von Nicolas Stemann.....	47
6.1 Kostüme als Elemente der Komik.....	47
6.1.1 Kostüme der Figur Hamlet.....	47
6.1.2 Kostüme der Figur Ophelia.....	50
6.1.3 Kostüme der Figur Horatio.....	50
6.1.4 Kostüme der Figur Claudius.....	51
6.1.5 Kostüme der Figur Gertrud.....	52
6.1.6 Kostüme der Figur Polonius.....	53
6.1.7 Kostüme der Figur Laertes.....	54
6.2 Komik im Spielstil.....	55
6.3 Komik in der Sprache / Wortkomik.....	86
6.3.1 Komik in den Texten der Lieder von Ophelia.....	95
7. Resümee und Ausblick.....	102
8. Quellenangaben.....	103
Abstract.....	107
Lebenslauf.....	109

1. Einleitung – Worin liegt die Komik in Nicolas Stemanns Hamlet Inszenierung?

Peter Michalziks schreibt in *Die sind ja nackt!*, einer Theatergebrauchsanweisung: „Stemanns Aufführungen sind lustig, selbst wenn man nichts versteht.“¹ Und tatsächlich zeichnen sich die Inszenierungen Stemanns durch eine besondere Art der intelligenten Komik aus, durch welche es allerdings manchmal schwierig ist, der Handlung des Theaterstückes zu folgen. Im ersten Moment wird der Zuschauer in Stemanns Inszenierungen mit einem gewissen Chaos konfrontiert, das in den meisten Fällen zum Lachen anregt. Im zweiten Moment wirken seine Inszenierungen jedoch wie ein durchkomponiertes Musikstück, das nach einer geregelten Ordnung und Logik von statten geht, und klare Aussagen vertritt.

Bei meiner Beschäftigung mit Komiktheorien und ihrer Geschichte werde ich insbesondere die Theorien von Henri Bergson und Sigmund Freud, aber auch andere herausgreifen. Danach möchte ich auf die Biografie des Regisseurs Nicolas Stemann sowie auf dessen Inszenierungsstil und Arbeitsweise eingehen. Zuletzt werde ich mich in einem analytischen Teil mit seiner *Hamlet* Inszenierung, die er am Schauspiel Hannover im Jahre 2001 auf die Bühne brachte beschäftigen. Ich gehe dabei im Besonderen auf die Komik in der Inszenierung ein. Die Komikanalyse unterteile ich in die Bereiche: Komik in Kostümen und Maske, Komik im Schauspielstil nach den vorher herausgefilterten Komik Elementen und zuletzt Wortkomik in Verbindung mit der Komik durch die Verwendung von Musikstücken. Meine Analyse stütze ich sowohl auf diverse Theaterbesuche der Inszenierung am Schauspiel Hannover bis zum Jahre 2009, in dem die letzte Vorstellung des Stückes über die Bühne ging, als auch auf die Videoaufzeichnung aus dem Jahre 2002, die im Rahmen des Berliner Theatertreffens an der Volksbühne in Berlin im Auftrag des ZDF Theaterkanals und 3sat in der Fernsehregie von Andreas Morell erstellt wurde. Zur Methode: ich analysiere die Inszenierung anhand der folgenden Komiktheorien.

¹ Michalzik, Peter: *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen.*; Gebrauchsanweisung fürs Theater, DuMont Buchverlag, Köln, 2009, S. 124

2. Einführung in die Komiktheorie

2.1 Allgemeine Komiktheoriengeschichte

Viele Philosophen haben sich neben ihrem Analysestoff, der sich mit ernsten Themen des Lebens befasste, auch um die Komik bemüht. Das theoretische Fassen eines solchen Themas ist nicht einfach, da es sich bei Komik nicht unbedingt um Verstandesdinge handelt, wie Gottfried Müller in seiner Theorie der Komik von 1964 zu denken gibt² der sich mit dieser Aussage auf die Lehre Ciceros bezieht und die Beschäftigung mit einem Thema sich dennoch um Verstand dreht. Viele Philosophen beschäftigen sich zwar mit der Komik und dem Lachen, aber deren Theorien weisen immer wieder Wiederholungen von anderen Theorien der Komik auf, die nur in neue Formen verpackt wurden.

Die Wortfindung des Begriffs „Komik“ entstand erst in der Neuzeit.

Laut Otto Rommel begann die intensive Komikforschung mit Thomas Hobbes im 17. Jahrhundert, antike Komiktheorien sind nur in Fragmenten vorhanden³, obwohl vermutet wird, dass Aristoteles neben seiner Tragödientheorie schon eine eigene Komödientheorie geschrieben hat und sich die Komikforschung in gewissen Zügen auch in der Antike schon abzeichnete.

Zum Thema des Komischen gibt es eine Einheit in allen Theorien: Es handelt sich bei Komik um ein Moment, das durch Inkongruenz, beziehungsweise durch Kontraste hervorgerufen wird. In der engeren Definition der Inkongruenz- und Kontrasttheorie jedoch unterscheiden sich die Philosophen. Entweder dreht sie sich darum, dass zwei sich entgegengesetzte Elemente zusammengefasst werden, oder dass ein Element, beziehungsweise eine Person in der Vorstellung einer anderen Person erniedrigt, oder dass eine Erwartung enttäuscht wird. Allerdings darf in dieser Theorie das Erwartete nicht erfreulicher sein als das Ergebnis. Ein Ergebnis muss jedoch dennoch vorhanden sein, denn die reine Enttäuschung bringt natürlich keine Komik hervor. Enttäuschung darf jedoch hier nicht als etwas Negatives gesehen werden, sondern muss hier im wörtlich

² Vgl. Müller, Gottfried: Theorie der Komik – über die komische Wirkung in Theater und Film, Würzburg, 1964, S. 9

³ Vgl. Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen; in: Grimm, Reinhold; Berghahn Klaus L.(Hrg): Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt 1975, S. 2

zusammengesetzten Sinn als das Ende einer Täuschung gelten. Das Ergebnis darf oder muss dennoch geringer sein als das Erwartete, so dass die Spannung, in der sich ein Mensch durch die Erwartung befindet, in eine Entspannung mündet.

Eine ähnliche Theorie ist die des komischen Leihens, die eine Inkongruenz zwischen zwei unterschiedlichen Wissensständen anzeigt. Hier kommt auch die Theorie der Erniedrigung einer anderen Person zum tragen: Wir leihen uns den im Vergleich zu unserem Wissensstand geringeren Wissensstand einer anderen Person und finden diese Person dadurch komisch. Dies geschieht aber auch nur, wenn durch dieses Leihen auch wirklich eine Abstufung nach unten zwischen unserem Wissen und dem Wissen der anderen Person vorhanden ist. Der Begriff des komischen Leihens kommt von Jean Paul, der diesen Begriff in seiner Ästhetik des Lächerlichen prägte. Er nennt als Beispiel Sancho Pansa (welcher auch von anderen Philosophen, wie auch Bergson gerne zum Beispiel vorgeführt wurde), der die Nacht hindurch über einen Graben schwebte, weil er dachte es sei ein Abgrund, die Rezipienten jedoch wussten schon zuvor, dass es ein seichter Graben sei: „Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit; zu dieser Übertragung wird unsere Phantasie, die hier wie bei dem Erhabenen nur durch die sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums vermocht“⁴

Weiters einig sind sich die meisten Philosophen, dass es sich bei Komik um einen harmlosen Zustand ohne weitere Konsequenzen handeln muss, und dass Komisches oder Lächerliches in gewisser Form immer eine menschliche Eigenschaft ist, entweder wird ein Mensch lächerlich oder etwas wird durch Menschenhand oder den Vergleich mit einem Menschen komisch.

Es gibt zwei Arten des Lachens: das Verlachen, das Korrekturen hervorbringen möchte, und eine Über – Unterlegenheitssituation deutlich macht (mit dieser Theorie beschäftigten sich die meisten Philosophen schon angefangen von Hobbes) und das reine Lachen, das diese Abstufung nicht deutlich machen soll. „laughing about a thing and laughing at a

⁴ Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik, Meiner, Hamburg, 1990, S. 110

thing“⁵ nannte es Pope. Dies zeigt den Unterschied zwischen dem Lächerlichem und der Komik an. Dupréel verband diese beiden Arten des Lachens zu dem Begriff Humor. Der Humor sei das gemeinsame Glied zwischen dem einschließenden sozialen Lachen und dem ausschließenden und korrigierenden Lachen.

Allerdings wird auch durch das ausschließende Lachen ein Missstand aufgedeckt, der dann wiederum durch das Lachen in dieses eingeschlossen wird. Wir haben hier sozusagen eine Dialektik der Komik.

Nietzsche nannte noch eine weitere Art der Komik, bei ihm ist das Lachen eine Form der Befreiung von Angst – was in meinem Analysethema, der Inszenierung von *Hamlet* von Nicolas Stemmann auch noch eine Rolle spielen wird und deshalb an dieser Stelle erwähnt wird. Hier entsteht eine Reflexion: Man lacht, da man sich frei von Angst fühlt oder auch denkt, sich durch Lachen von der Angst befreit zu haben.

Es gibt spezielle Elemente, die der Komik dienlich sind. Diese Elemente der Komik sind zum Beispiel die Mechanisierung des Lebens nach Bergson und Schütze und damit auch die Wiederholung und Vervielfältigung. Denn Wiederholung und Vervielfältigung kommen in der reinen Natur und dem Lauf des Lebens nicht vor, sie weisen somit auf eine Mechanik hin.

Die Formen der Komik sind nicht zeitlos, sie ändern sich durch die Gegebenheiten der Gesellschaft und der Kulturen, ebenso wie sie sich in dem Empfinden der einzelnen Individuen unterscheiden.

2.2 Die Komik

Da es sich bei *Hamlet* um keine Komödie, sondern um eine Tragödie handelt, ist es sinnvoll die Inszenierung nicht nach einer Komiktheorie zu analysieren. Stattdessen werden einzelne komische Details der Inszenierung herausgegriffen und anhand der folgenden Literatur überprüft.

⁵ Vgl. Hügli, Anton (Hrsg): Philosophielexikon, Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Reinbek bei Hamburg, 2003

Komik in Theaterinszenierungen entsteht durch verschiedene Faktoren und Voraussetzungen, eine davon ist die Harmlosigkeit, die eng mit dem Begriff der Naivität bei Freud zusammenhängt. Eine Situation ist laut Helmut von Ahnen (der sich damit auf Platon bezieht) nur komisch, wenn sie keine Konsequenzen schlimmerer Art nach sich zieht. Wenn also im Theater auf der Bühne eine tragische Handlung geschieht, so ist dem Zuschauer durch die dem Theater eigene aber imaginäre „Vereinbarung“⁶ klar, dass diese Handlung nur nachgeahmt, also gespielt ist, und sich für den Schauspieler keine Konsequenzen ergeben. Der Zuschauer kann also – sofern diese Handlung trotz des tragischen Ausgangs komisch ist – darüber lachen. Theater heißt spielen. Man kann, wie es von Ahnen tat, hier auf den *Homo Ludens* des Philosophen Huizinga verweisen - allerdings ist laut Huizinga der Verweis zwischen Komik und Spiel zwar vorhanden, aber unwichtig - oder aber auch auf Bergson, mit dem ich mich in einem der folgenden Kapitel noch näher beschäftigen werde. Dieser leitet die Komik vom Spiel – also von der Harmlosigkeit ab. Er bemüht dazu als Beispiel die Clowns, den Schachtelteufel. Eine nähere Analyse wird in den nächsten Kapiteln gegeben.

Doch auch beim Kinderspiel muss eine Grenze zwischen Spiel und Ernst zu erkennen sein. Diese Grenze ist beim Theater leichter zu ziehen, als bei Kinderspielen: Das Theater hat seine Gesetze jenseits der Wirklichkeit, und bringt das Publikum daher zum Lachen durch Situationen, die in der Wirklichkeit nicht zum Lachen wären. Theater erhebt nicht den Anspruch auf die Wahrhaftigkeit, sondern, wie Aristoteles in seiner Poetik schreibt, nur auf die Nachahmung der Wirklichkeit. Dies ist der Grund, warum man auch eine eigentliche Tragödie wie *Hamlet* auf deren Komik analysieren kann.

Auch Platon geht auf die Harmlosigkeit ein: Ein Fehler ist nach ihm nur dann lächerlich, wenn er harmlos ist. Er bezieht dies auf das Theater, indem er sagt, Komödie zeigt hässliche Körper und Seelen, die hässliche Tätigkeiten ausführen. Will man also eine Figur als eine lächerliche zeigen, so muss man sie hässlich machen. Allerdings darf diese Hässlichkeit bei niemandem Schmerz verursachen, zum Beispiel durch ein extrem abstoßendes Aussehen.

Komik muss des Weiteren insofern harmlos sein, dass sie keine Konsequenzen nach sich zieht, die von der äußeren Alltagswelt auf das Theater und dessen Zuschauer einwirken. Das bedeutet, ein Zuschauer muss über etwas lachen können, ohne eine Strafe von einer

⁶ Von Ahnen, Helmut: das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006, S.9

äußeren Instanz befürchten zu müssen. Sonst entsteht keine Komik. Dasselbe gilt für den Schriftsteller und den Schauspieler, beziehungsweise den Regisseur. „Das komische Theaterspiel kann also nur so lange stattfinden, wie sich alle Beteiligten darüber einig sind, dass es harmlos ist.“⁷

Wenn sich der Zuschauer über die Harmlosigkeit nicht bewusst ist, der Regisseur jedoch schon, wird sich beim Zuschauer wenn überhaupt das Lachen erst einstellen, wenn er bei einer Szene, die einen schlimmen Ausgang hat, über die Harmlosigkeit in Kenntnis gesetzt wird.

Nach Platon ist das Lächerliche ein Fehler des Verstandes. Aus dieser Aussage kann man schließen, dass es so etwas wie komische Fehler gibt. Diese müssen allerdings wie oben erwähnt harmlos sein.

Auch Freud und Bergson erwähnen, dass die Komik aus Fehlern entsteht, die den Menschen anhaften.

Diese Fehler werden im Kontext des Theaters überhöht und geben so einen Grundstein der Komik auf der Bühne in Form von komischen Figuren. Diese Fehler werden in drei Arten unterteilt: die Fehler des Geistes, die Fehler des Körpers und die Fehler des Charakters. Diese drei Fehler zusammengestellt ergeben eine Triade, die untereinander kombiniert „die Triade der komischen Fehler“⁸ laut Platon und Sokrates ergibt. Zwischen den drei Fehlern gibt es immer wieder Überschneidungen. Eine wirkliche Isolation ist nicht möglich.

Für die Fehler des Geistes gibt es das Beispiel des Philosophen, den Platon in seinen Schriften erwähnt, der in den Brunnen fällt, da er zerstreut war und die Sterne betrachtet hat, und deshalb die Magd, die ihn als Zuschauerin sah (was auf eine theatrale Situation hindeutet), zum Lachen anregte. Der Fehler hier war die Zerstreutheit, da sich der Philosoph auf das falsche Ziel konzentrierte, und deshalb in den Brunnen fiel.

Desweiteren gibt es bei Sokrates die Unterteilung in weitere Fehler, die aus der Selbstverkenntung kommen.

Dabei beziehen sich die Fehler entweder auf das Vermögen, auf das Aussehen oder auf die Werke und Taten. Diese Fehler gleichen der Eitelkeit.

⁷⁷ Von Ahnen, Helmut: das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006, S. 14

⁸ Von Ahnen, Helmut: das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006, S. 20

„die meisten aber halten sich für tüchtiger oder vortrefflicher, obschon sie es nicht sind.“⁹

Der Fehler des Geistes ist das Selbstüberschätzen, die Eitelkeit, die laut Bergson jedem Menschen gegeben ist, aber durch das Lachen der Masse abtrainiert wird.¹⁰

Fehler des Geistes können aber auch aus der entgegengesetzten Richtung entstehen, also Fehleinschätzungen sein, die in die Richtung der Minderwertigkeitsgefühle gehen. Durch den Unverstand, der dann auftritt, wenn man sich seiner Situation nicht im Klaren ist, handelt man falsch. Er ist ein Baustein der Situationskomik. Als bestes Beispiel hierfür gelten die Verwechslung und das Missverständnis, die ja sehr oft auch Grundlage einer Komödie sind.

Eigenes falsches Selbsterkennen führt zu falschem Erkennen der Umwelt, wodurch wiederum der Mensch geschädigt wird. Aus dieser Schädigung entsteht die Komik, wenn diese finale Schädigung harmlos ist, also keine schlimmeren Konsequenzen für diesen Menschen oder dessen Umwelt nach sich zieht.

Fehler des Körpers sind auch nach Aristoteles mit Hässlichkeit verbunden, die aber niemandem Schmerzen zufügen darf. Hässlichkeit ist eine Abweichung von der Norm, die aber von der Gesellschaft und Kultur abhängt, und historisch bedingt ist. Auch sind nicht alle körperlichen Fehler komisch, sofern sie unbeabsichtigt sind. Diese werden in der Übertreibung oder der Karikatur, die laut Freud einen Fehler isoliert und hervorhebt, komisch. Übertreibungen funktionieren laut von Ahnen in seinem Buch *das Komische auf der Bühne – Versuch einer Systematik* von 2006 aber nur, wenn die Person, über die diese übertriebene Darstellung getätigt wird, bekannt ist, also eine erhabene Person geschwächt wird.

Durch die Hässlichkeit kommt von Ahnen auf die Groteske zu sprechen. Die Groteske ist eine Unterart der Komik. Auch die Ausdrucksweise der Groteske bezog sich auf Triebbefriedigung aller Arten. Körperliche Hässlichkeit drückt sich also nicht nur im Aussehen, sondern auch in den Tätigkeiten aus, die den tierischen Tätigkeiten gleich sind. Es muss aber auch in den Fehlern, die der Triebhaftigkeit unterliegen, immer eine Harmlosigkeit vorhanden sein, die keine Konsequenzen nach sich zieht. Triebhafte Fehler sind der Sinnlichkeit der Kultur entgegengestellt. Triebhaftigkeit ist eine Herabsetzung

⁹ Von Ahnen, Helmut: *das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik*, München, 2006, S.16

¹⁰ Vgl Bergson, Henri: *Le rire, essai sur la signification du comique*; Presses Universitaires de France, Paris, 1940, S. 132

des Geistigen und eine Hervorhebung des körperlichen Lebens, welche eine Diskrepanz ist, die bei Freud¹¹ als der Komik dienlich dargestellt wird.

Das Hässliche kann schon immer da gewesen sein, es kann erscheinen oder etwas Triebhaftes hervorbringen. Durch das Übergehen des Geistigen verbinden sich die Fehler des Körpers mit den anderen beiden Fehlern der Triade der komischen Fehler.

Lächerlich wird ein körperlicher Fehler auch, wenn er mit etwas noch Hässlicherem verglichen wird und so mit etwas Niederem in Verbindung gebracht wird, das die Erhabenheit eines Menschen schwächt. Nach von Ahnen gilt dies im Theater, wenn eine Person in ein Ding oder ein Tier verwandelt wird, was auch durch eigene gewollte Verkleidung passieren kann. Jede körperliche harmlose Erniedrigung des Geistes einer Person, sei es aus eigener Tätigkeit oder aus dem Zutun der Umwelt oder durch etwas schon Vorhandenes, ist im Theater als Fehler des Körpers der Komik dienlich.

Fehler des Körpers sind somit unmittelbar durch das Aussehen oder mittelbar durch triebhafte Tätigkeiten erkennbar, oder entstehen durch einen erniedrigenden Vergleich, der das körperlich Triebhafte zu Tage fördert.

Die dritte Art der harmlosen Fehler sind die Fehler des Charakters oder der Seele, Aristoteles sah die Komödie als eine Gattungsform an, die die schlechteren Menschen zeigen sollte, im Gegensatz zur Tragödie, die die Helden glorifiziert. Ein Tragödienheld muss ein guter Mensch sein, der unverschuldet ins Unglück gerät¹². In der Nikomachischen Ethik schreibt Aristoteles von einer zwiespaltenen Seele, die sich in ein „irrationales und ein rationales Element“¹³ trennt. Der irrationale Teil enthält die lebenserhaltenden Triebe und Instinkte, die von Ursprung an gegeben sind, wobei der Mensch auf einen Teil, nämlich den vegetativen Teil davon keinen Einfluss nehmen kann. Auf der anderen Seite besitzt der Mensch den Verstand und kann den Charakter entwickeln. Verstand und Charakter entwickeln sich nun einerseits durch das Erlernen, andererseits durch die Gewöhnung. Aristoteles nennt dies das „Strebevermögen“¹⁴ des Menschen, das auf die Triebhaftigkeit des Körpers einwirken kann. Es befürwortet sie

¹¹ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Frankfurt am Main, 1940, S. 158ff

¹² Vgl. Aristoteles: Poetik Ditzingen, 1994, S. 27ff

¹³ Aristoteles. Nikomachische Ethik. Stuttgart: Reclam, 1990, S. 30

¹⁴ Aristoteles. Nikomachische Ethik. Stuttgart Reclam, 1990, S.30

entweder oder unterdrückt sie. Nach Aristoteles ist ein guter Mensch der, der einen Mittelweg geht, also weder rein triebhaft, noch vollkommen gefühllos und stumpf handelt. Der Mittelweg entsteht durch die Tugenden, die nötig sind. Sie nennen sich „Besonnenheit“¹⁵ oder im Bezug auf die Furcht „Tapferkeit“¹⁶, wobei nicht die Gefühle und Triebe an sich den guten oder schlechten Menschen ausmachen, sondern sein Verhalten dazu, das aus dem Charakter des Menschen kommt.

Man kann auf der Bühne wie auch im wirklichen Leben verschiedene Arten von komischen Figuren finden:

Es ergeben sich drei Grundtypen an Komikern: „der Possenreißer, der Prahler und der Ironiker“¹⁷, die sich in einigen Dingen unterscheiden:

Ein Possenreißer, dessen Witz vom Publikum gut aufgenommen wird, wird nicht aufhören, sich in seine Scherze immer weiter hineinzusteigern, bis sie in das Gegenteil umschlagen und ihre Komik verlieren. Er kann nicht reflektieren, wann er aufhören soll. Das Witze erzählen ist ein Trieb in ihm, auf den er nicht eingehen kann. Wenn dies nun auf der Bühne nachgeahmt geschieht, so ist wieder der Tatbestand der Harmlosigkeit gegeben, und es kann trotz des sich Hineinsteigerns Komik entstehen.

Der Prahler kann teilweise auf seinen Trieb – der sich durch das Angeben und seine guten Eigenschaften in den Vordergrund zu stellen äußert - einwirken, tut es allerdings derartig, dass es noch stärker zum Vorschein kommt.

Der Ironiker handelt in der dem Prahler entgegengesetzten Richtung, er macht sich kleiner als er ist. Hier bezieht sich Aristoteles auf Sokrates. Theophrast übernimmt die Theorie von Aristoteles, bringt aber den Moment der Mechanisierung, die wir auch später bei Bergson haben, mit hinein. Ein bestehender Charakter, der Fehler aufweist, zeigt keine Verstellung, sondern er mechanisiert sich. Theophrast verbindet die Charakterfehler mit der Situationskomik, die zum Beispiel bei Freud nichts miteinander zu tun haben, da

¹⁵ Von Ahnen, Helmut das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006, S. 29

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Von Ahnen, Helmut das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006, S. 31

es sich bei der Situationskomik um Komik handelt, die nicht durch Fehler, die der Mensch an sich hat, entsteht. Die komischen Charaktere bei Theophrast sind jedoch in einer größeren Anzahl als bei Aristoteles und sehr weit gefächert. Sie geben schon aufgrund ihrer Bezeichnungen einen Grundstock für Komödienfiguren.

Weitere Theorien der Charakterfehler ergeben sich aus der Medizin und der Lehre der vier Grundtemperamente: Sanguiniker, Choleriker, Melancholiker und Phlegmatiker. Jede dieser Temperamente, von denen man den Charakter abhängig dachte, wird einem medizinischen Merkmal zugeordnet: Blutfülle beim Sanguiniker, gelbe Galle, schwarze Galle und Schleim. Sind die Temperamente bei einem Menschen im Ungleichzustand, so ergibt sich ein Charakterfehler.

Später gab es eine Theorie, die vom menschlichen Körperbau auf seinen Charakter zu schließen versuchte, wodurch Stereotype der Komödie entstehen konnten.

Von Ahnen zieht eine Verbindung von Bergson zum Kino, das etwa zur gleichen Zeit entstand wie das Essay *das Lachen*, dem ich später noch ein eigenes Kapitel widme, indem er auf das Phänomen des Running Gags eingeht, also einen Witz oder eine komische Situation, die sich immer wieder wiederholt, dadurch mechanisch wird und dadurch komisch. Auch hier macht von Ahnen einen Exkurs von den Charakterfehlern auf die Situationskomik, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Er dreht das Prinzip um, dass ein Charakter zu einem Mechanismus werden kann. Das Ergebnis daraus ist, dass eine mechanische Situation einen Charakterfehler bekommt und somit die Situation, die etwas Unbelebtes ist, eine Seele erhält.

Bei den Charakterfehlern gibt es also eine aktive Variante, nämlich die, bei der sich der Mensch selbst verstellt oder eine passive Variante, bei der sich der Charakter eines Menschen mechanisiert hat. Immer dreht es sich um eine Ungleichheit eines Verhältnisses zwischen Charakter und Triebhaftigkeit. Auch die Situationskomik überschneidet sich durch den Charakter, den ein Gegenstand bekommt mit den Fehlern der Seele oder des Charakters.

3. Vertreter der Komiktheorie Bergson und Freud

Als wichtige Vertreter in der Komiktheorie werde ich im folgenden Abschnitt näher auf zwei Philosophen eingehen, die Essentielles zur Erforschung der Komik beigetragen haben: Henri Bergson, der mit seinem Essay: *le rire – essay sur la signification du comique* (1900) einen großen Beitrag geliefert hat, und Sigmund Freud, der in seinen Überlegungen *der Witz und die Beziehung zum Unbewussten* (1905) ein Kapitel der Komik an sich gewidmet hat, und sie so auf Basis der Psychoanalyse untersucht.

3.1 Henri Bergson

3.1.1 Biografie und Werk

Der Philosoph Henri Bergson hat sich in seinem Werk *le rire – essay sur la signification du comique* (1900), auf Deutsch *das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen* (1921) das Thema Komik zur Aufgabe gemacht. Wie der Titel schon aussagt, entfaltet sich für Bergson die Komik in erster Linie durch das Lachen selbst.

Seinen philosophischen Höhepunkt erreichte Bergson nach dem 1. Weltkrieg durch sein Werk *L'evolution creatrice* (1907). Bis zu den dreißiger Jahren hatte er noch großen Einfluss auf die Philosophie. Dies änderte sich jedoch: Der Vatikan setzte seine Bücher 1941 auf den Index, da die Kirche sie als gefährlich ansah. Jeder Philosoph verfolgt laut Bergson nur eine wirkliche Idee und umschreibt diese in allen Werken, das wirkliche Ergebnis spricht er aber nie aus, sondern überlässt seinen Lesern und Schülern selber das Nachdenken. Bei Bergson ist diese zentrale Idee, dass die Zeit wirklich ist. Das bedeutet, es gab für ihn in den Gedanken keine Zukunft. Der Lauf der Ereignisse kommt von einem festgeschriebenen Schicksal und jedes Ereignis entfalte nur die fertige Wirklichkeit. Das Leben des Universums ist ein schöpferischer Prozess, Zeit ist nur individuell erfahrbare und dadurch nur möglich durch das Gedächtnis, in dem die gesamte Vergangenheit des Individuums gespeichert ist. Zeit ist nicht physikalisch berechenbar. Die Größe Zeit in der Physik ist nur eine abstrakte Erfindung für praktische Zwecke. Jeder Augenblick sei im Fluss der Vergangenheit aber dennoch nicht umkehrbar oder wiederholbar (was im späteren Kapitel über das Lachen im Sinne der Mechanisierung noch wichtig sein wird).

Dadurch wird der Geist des Menschen die Materie überleben, denn die Erinnerung wird zwar aufbewahrt, aber nicht die Materie der Zeit.

Bergsons Werk wurde kritisiert, da er als der Befreier galt, aber nicht klar war, wovon er befreit hat. Ob es vom Determinismus war, der besagt, dass die Zukunft in allen Einzelheiten schon immer festgelegt war und es deshalb weder freie Wahl noch Kreativität gäbe und dass sowohl das Universum sich fortwährend wiederholt, als auch Veränderungen nicht unumkehrbar seien? Oder ob er von den Materialisten befreite, die versuchten das Leben des Geistes durch die Gesetze der Assoziation zu erklären? Oder aber von der Lehre Kants, die besagt, dass das zufällige Rohmaterial der Wahrnehmung mit Hilfe der notwendigen Formen des Verstandes synthetisiert werden müssen? Sein Werk über die Komik, das von vielen Experten als sein einziger Exkurs in den Bereich der Kunst gesehen wird, ist wegweisend und umfangreich und wird deshalb in dieser Arbeit ihren Platz finden.

3.1.2 Das Dossier *Le rire*

Im Folgenden werde ich die Komik Elemente herausarbeiten, die Bergson in seinem Dossier *Le rire* aufzeichnet, und später im Analyseteil dieser Arbeit anhand dieser die Inszenierung bearbeiten.

Bergson stellte in *Le rire* drei Thesen über die Voraussetzung für die Entstehung der Komik auf:

1. Die Komik tritt nur in dem auf, was menschlich ist. Wenn wir über etwas nicht Menschliches lachen, dann nur, da es selbst menschliche Züge an sich trägt, oder ein Element, das von Menschenhand geschaffen wurde. Der Mensch ist also in dieser Theorie nicht nur das einzige Tier, das lachen kann, sondern auch das einzige Tier, das zum Lachen anregt. Wenn wir über andere Tiere lachen, dann nur über deren menschliche Züge.
2. Lachen entsteht durch Empfindungslosigkeit, das heißt, wir lachen nicht, wenn wir uns in eine andere Figur einfühlen und durch diese Einfühlung Mitleid mit dieser Figur empfinden. Emotionen sind die größten Feinde der Komik. Gefühle

werden für den Moment, in dem wir lachen, ausgeschaltet. Diese Aussage von Bergson kann man auch mit der Vermutung der Harmlosigkeit in Verbindung bringen, denn man ist sich sicher, dass ein Vorgang keine Konsequenzen hat (weswegen dieser ja komisch sein kann). So hat man allgemein kein Mitgefühl für die Person, die durch ein Missgeschick in diese komische Situation geraten ist. Dies wurde schon vom Philosophen Schütze im Jahr 1817 vorweggenommen, der meinte, im Spiel müsse alles Leid und aller Ernst ausgeschaltet werden, wodurch eine moralische Gleichgültigkeit entsteht. Komisch wird, was den Menschen zu einem Ding, zu einem Objekt macht, wodurch außerdem eine Mechanisierung des Menschen, die bei Bergson wichtig ist, entsteht¹⁸

3. Komik als Gemeinschaftsgefühl: Wir lachen in einer Gruppe von Menschen, die denselben Intellekt besitzen und dasselbe komisch finden oder dieselben Erfahrungen teilen. Das Lachen benötigt das Echo von anderen Personen. So entsteht auch eine der wichtigen Funktionen des Lachens oder vielleicht die wichtigste: die soziale Funktion, die auch ohne das korrektive Verlachen zu Stande kommt!

Es gibt nach Bergson zwei Arten der Komik: Die Komik von etwas, das zufällig und unwillkürlich geschieht oder vorhanden ist. Hiermit sind zum Beispiel Fehler gemeint, die einem Menschen anhaften, oder Missgeschicke, die einem Menschen überraschend geschehen. Durch die Überraschung wird die Komik noch verstärkt.

Zweitens gibt es die Komik von etwas, das der Lachende selbst inszeniert oder in die Wege geleitet hat – einen Streich oder ähnliches.

¹⁸ Vgl. Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen; in: Grimm, Reinhold; Berghahn Klaus L.(Hrg): Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt 1975, S. 33

Soziale Funktion des Lachens bei Bergson

Komik entsteht durch eine soziale Funktion: Man lacht über jemanden, wenn er nicht in die Norm einer Gesellschaft passt, um ihn darauf aufmerksam zu machen, oder wenn etwas an ihm mechanisch und dadurch zerstreut wirkt.

Ein Exkurs in die Kritik über diese These: Dieses Verlachen hat eine negative Funktion und kann nicht, wie Bergson es ursprünglich erdachte, immer als positive soziale Funktion gesehen werden, sondern „man kann sie auch als falsche Verabsolutierung eines herrschaftlichen Umgangs mit dem Komischen beschreiben.“¹⁹ Es kann auch sein, „dass Lachen als Züchtigung und Integrationsmittel zum Repertoire autoritärer Herrschaft gehört“²⁰ bei Helmuth Bachmaier wird sie sogar zu einem „massiven Angriff“²¹ da sie sich auf Randgruppen stürzt und diese durch Witze „zu einem Normenkonformen Verhalten – was auch immer eine solche Norm sein mag – gezwungen werden“²², das Stichwort sind politisch unkorrekte Randgruppenwitze. Die Kritik geht bis zum Vorwurf einer „präfaschistischen Lachtheorie“²³ die auf die faschistische Gesellschaft im Nationalsozialismus entgegen den in ihren Augen nicht gesunden Menschen vorausschauen lies.

Komik in der Person durch Laster

Komik entsteht laut Bergson durch Steifheit und fehlende Elastizität eines Einzelnen. Diese Eigenschaften sind Laster der positiven Art, können aber nicht von der Person bemerkt werden, die sie besitzt. Da man sich durch fehlende Elastizität nicht an die

¹⁹ Schweppenhäuser, Gerhard: Ästhetik, Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, FFM 2007 S.119

²⁰ Ebd.

²¹ Bachmaier, Helmut: Lachen macht stark: Humorstrategien, Göttingen 2007, S. 14

²² Ebd.

²³ Heinrich, Klaus: Theorie des Lachens in nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen. Hg. Von Klaus Herding und Gunter Otto, Gießen 1980, S. 12-30, S. 22

Gesellschaft anpassen kann, muss dieser Fehler dennoch korrigiert werden. Die Korrektur geschieht von außen durch das Lachen der Personen, die das Laster bemerken! Das Lachen der Gesellschaft oder einer Gruppe gilt sozusagen als symbolische Geste und Strafe für den Fehler, der einem Menschen unbemerkt anhaftet, und kann so von diesem Menschen bemerkt und korrigiert werden. In diesem Vorgang liegt auch die Furcht eines Menschen, wegen dieses Fehlers verlacht zu werden. Komik und Angst liegen nah beieinander. Unter diesem Aspekt analysiert Bergson Aussehen und Bewegungen von Personen.

Bewegungen sind komisch, wenn sie nach einem Prinzip der Zerstreuung vonstattengehen, das heißt in diesem Fall auch unwillkürlich.

„Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où de corps nous fait penser à une simple mécanique“²⁴

Nach einem Prinzip der Zerstreuung wirken sie durch ständige Wiederholungen in verschiedenen Situationen und Nachahmen durch andere Personen, denn monotone Bewegungen und Wiederholungen sind dem Leben fremd.

Eine Bewegung wird also durch Wiederholung und Nachahmung komisch, da dies einen Automatismus einer anderen Person zeigt, der dem Leben fremd ist.

Komik wird folglich durch Wiederholung erzeugt. Dies gilt nicht nur bei Bewegungen, sondern kann im Weiteren auch auf Worte, Sätze und Aussprüche angewendet werden.

Komik im Aussehen

Bergson befasst sich auch mit der Komik der Physiognomie, also des Aussehens. Ein komisches Aussehen kann im Gegensatz zu einem hässlichen Aussehen durch eine willkürliche Bewegung von einem Menschen, der nicht diesen Makel im Aussehen besitzt, nachgeahmt werden: „Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire“²⁵. Es entsteht bei dem Menschen, der den physiologischen Fehler besitzt, der Eindruck, er hätte denselben durch Willenskraft nur nachgeahmt. Der Fehler muss eine Bewegung vermuten lassen, also so aussehen, als

²⁴ Ebd. S. 22f

²⁵ Bergson, Henri: Le rire, essai sur la signification du comique; Presses Universitaires de France, Paris, 1940, S. 18

würde der Makel im Aussehen jederzeit wieder in eine der Norm entsprechenden Stellung gebracht werden können. Dennoch muss er von dauerhafter Natur sein.

Auch hier gilt: Wenn der optische Makel aussieht wie eine Versteifung oder Zerstreuung, die diese Person von der Gesellschaft absondert, wird diese Zerstreuung von der Gesellschaft verlacht, damit die Person, die ihn innehat, korrigieren könnte, falls er zu korrigieren wäre.

Komik durch Zusammenwirken von Lebendigem und Mechanischem

Wenn Lebendiges und Mechanisches ineinander übergreifen, entsteht in der Folge eine Steifheit, die das Leben überlagert. Diese Steifheit passiert auch, wenn es sich um einen Versuch handelt, das Leben nachzuahmen. Bergson führt die Nachahmung am Beispiel der Bekleidung an. Kleidung ist ein unbelebter Gegenstand und geht eine Symbiose mit der lebenden Person, die die Kleidung trägt ein – also etwas Unbelebtes und Belebtes in einem. Wenn diese Kleidung nicht mit dem lebenden Körper in Einklang gebracht werden kann, wird unter Umständen die Komik entstehen. Sie wird jedoch abgestumpft durch den Gedanken, dass jede Kleidung eigentlich unnatürlich und somit eine Verkleidung ist.

Komik durch Überraschungen

Die Gewohnheit dieses Denkens muss durchbrochen werden, zum Beispiel durch ein Lachen, das in diesem Fall nicht aufgrund einer Korrektur, sondern eines Überraschungsmomentes hervortritt. Verkleidung kann also auch ein Lachen hervorbringen, wobei sie nicht immer mit Kleidung zu tun haben muss. Als Verkleidung kann im weiteren Sinne auch Nacktheit oder Hautbeschaffenheit gesehen werden. Die Diskrepanz zwischen einem steif wirkender Körper und einer lebendigen Seele wirkt ebenso komisch wie bei einer Verkleidung. Der Körper wird dadurch zur Maschine. Bergson behauptet „Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d’une personne alors que le moral est en cause“²⁶ d.h. ein lebendiger Körper muss immer

²⁶ Ebd. S. 39

in Bewegung bleiben, und das nicht in einer monotonen Bewegung, sondern er muss sich weiterentwickeln. Im Lebendigen sieht Bergson die Anmut des Lebens.

Mechanisierung ist auch die scheinbare Verwandlung eines Menschen in ein Ding. Also wenn ein Mensch zum Beispiel durch seine Bewegungen wie ein Springball oder ein anderer Gegenstand wirkt.

3.1.2.1 Situationskomik bei Bergson – Komik durch Einwirkung von außen

Die Art der Komik, die laut Bergson im Theater am häufigsten praktiziert wird, ist die Situationskomik. Sie ist nach seiner Philosophie vergleichbar mit dem Marionettenspiel eines Kindes, welches etwas Unbelebtes – nämlich die Puppen – in etwas Belebtes umwandelt und sie in Situationen bringt, die komisch werden.

„Est comique tout arrangement d’actes et d’événements qui nous donne, insérées l’une dans l’autre, L’illusion de la vie et la sensation nette d’un agencement mécanique“²⁷

Bergson geht also auch hier wieder auf die Verbindung zwischen Mechanischem und Lebendigem ein. Im Lustspiel hat jemand die Fäden in der Hand, wie uns scheint, eben wie das oben genannte Kind bei einer Marionette die Fäden in der Hand hat.

Ein weiterer Vergleich des Zusammenspiels von etwas Belebtem und etwas Unbelebtem, nämlich mit einem Spielzeug, ist im Zusammenhang mit der Situationskomik der Vergleich mit dem Springteufel. Man kann ihn immer wieder in die Kiste zurückdrücken, er tritt ebenso immer wieder durch seinen Mechanismus hervor. Dies auf das Leben bezogen bedeutet, eine Person erscheint immer wieder, obwohl sie von einer anderen Person zurückgedrängt wird, sei die Zurückdrängung durch Sprache, oder durch körperliche Einwirkung. Wie oben schon erwähnt dreht es sich auch hier um Wiederholungen, die in der menschlichen Natur unüblich sind.

Komik durch Wiederholungen

Komisch sind ständige Wiederholung zum Beispiel von ein und demselben Wort, oder derselben Phrase. Wichtig ist für die vollendete Wirkung des Springteufels und der

²⁷ Bergson, Henri: Le rire, essai sur la signification du comique; Presses Universitaires de France, Paris, 1940, S. 53

Komik die daraus entsteht allerdings, dass diese Wiederholungen immer mit einer Steigerung einhergehen müssen. Das Stichwort heißt hier Schneeballsystem, und kann auch umgekehrt angewendet werden: Bergson beruft sich in diesem Punkt auf die Inkongruenztheorie von Immanuel Kant, die aussagt: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“²⁸

Komik durch enttäuschte Erwartungen

Bergson sagt allerdings, dass dies nicht ein absoluter Garant für die Entstehung von Komik ist, da es auch möglich ist, dass sich etwas in nichts auflöst und aus dieser Auflösung dennoch keine Komik entsteht. Es wird nicht über das Missverhältnis von Ursache und Wirkung gelacht, sondern über das, was das Ergebnis davon ist, also über den Kontrast zwischen Ursache und Wirkung.

Auf Situationen bezogen bedeutet das, dass eine Person von zwei verschiedenen Kräften beeinflusst wird, die ihn sowohl immer wieder zurückdrängen als auch wieder antreiben. Dadurch, dass der Mensch zwischen den Gefühlen hin und herpendelt, wird er wieder zu etwas Mechanischem.

„Dans une répétition comique de mots il ya généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme une ressort, et une idée qui s’amuse à comprimer de nouveau le sentiment.“²⁹

3.1.2.2 Elemente des Komischen

Bergson sieht ein Lebewesen als ein geschlossenes System an, das sich nicht mit anderen unbelebten Systemen vermischen kann. Zeit ist ein stetiges Element, das keine

²⁸ Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Band 10: Kritik der Urteilkraft, Frankfurt am Main 1977, S. 273

²⁹ Ebd., S. 56

Wiederholungen und keine Umkehr möglich macht. Dies ist ja wie oben erwähnt die Grundeinstellung seines ganzen philosophischen Arbeitens.

Wenn also die Anzeichen des Lebendigen die Einmaligkeit, sowie daraus resultierend ständige Veränderungen und Eigenständigkeit sind, so sind es auf der entgegengesetzten Seite des Unbelebten, durch das die Komik entstehen kann, drei entgegengesetzte Elemente:

Die Repetition, die Inversion und die Interferenz der Reihenfolgen.

Repetition

Die Repetition bezeichnet die Wiederholung von Worten oder Wortketten, aber auch die Wiederholung von Szenen zwischen immer denselben Personen. Solche Szenen und Wiederholungen, die auch im Alltag in rudimentärer Form zu finden sind, werden auf der Bühne überspitzt dargestellt. .

Wichtig ist bei diesen Wiederholungen, dass sie zwar wie mechanische Wiederholungen wirken, die aber auf natürlichem Weg zustande kommen, also ein Zusammenspiel zwischen Mechanik und Leben gegeben ist.

Allerdings gelten im Theater andere Regeln als im realen Leben: das Publikum lernt im Theater auch etwas als eine natürliche Zusammenkunft zu akzeptieren, das nicht natürlich ist. Das Publikum muss nur in den Glauben an diese Natürlichkeit in der Diegese des Theaters gebracht werden. Eine Szene wirkt durch ihre Wiederholung allein schon mechanisch, und auch Szenen, die sonst nicht komisch wären, können durch diese Mechanisierung komisch werden.

Inversion

Die Inversion ist der Repetition ähnlich, es dreht sich auch hier um Szenen und Zusammenstöße zwischen gleichen Personen, die sich wiederholen. In diesem Fall aber tauschen die Personen, die der Szene beiwohnen, in den Wiederholungen untereinander ihre Rollen.

Das wichtige hier sind also die Verwechslungen und nicht die Wiederholungen an sich.

Interferenz der Serien

Die Interferenz der Serien ist eine Art von Zweideutigkeit. Eine Situation ist komisch, wenn sie zwei völlig unabhängige Ereignisreihen nach sich zieht und wenn sie auf zwei verschiedene Arten gedeutet werden kann. Zum Beispiel eine Verwechslung, die zwei Sinndeutungen zulässt, nämlich die der Figuren, und die der Zuschauer. Dazu muss die Verwechslung aber beide Ausdeutungen nach außen möglich machen. Es muss auch immer eine Gefahr der Katastrophe in Form von einer Spaltung heraufbeschworen werden, damit es komisch wirkt.

3.1.2.3 Wortkomik

Die Wortkomik ist die Komik, die durch einen spezifischen Satzbau entsteht.

Im Gegensatz dazu kann Sprache durch Worte auch Komik ausdrücken, diese kann jedoch auch durch andere Elemente ersetzt werden, und zählt bei Bergson nicht selbst als Wortkomik.

Die Elemente der Wortkomik gleichen denen der Komik der Handlung Punkt für Punkt. Deshalb können die Elemente, die zuvor im Kapitel Situationskomik analysiert wurden, auch auf die der Wortkomik angewandt werden.

Komik durch Sprechweise

Wenn sich ein Mensch gehen lässt und Worte aus reiner Zerstreuung mechanischer Art sagt, die er nicht sagen wollte oder sich in Dingen, die er sagt, steif ausdrückt, ist das komisch. Auch wenn jemand auf absurde und mechanisch wirkende Art und Weise immer wieder dieselben stereotypen Sätze sagt kann das die Rezipienten zum Lachen anregen.

Komik durch Zusammenfügen von Sprichworten

Wenn Bergson also sagt: „On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré“³⁰

bedeutet dies also, wenn eine Redensart so verändert wird, dass sie keinen Sinn mehr ergibt, kann sie komisch sein. Dies gilt auch, wenn sie aus zwei zusammengefügt Redensarten und nicht nur aus einer Redensart und einem hinzugefügten Wort besteht.

Inkongruenz in der Wortkomik

Auch die Art, die von der Situationskomik kommt, über die Inkongruenz des Äußeren und Inneren (was zum Beispiel bedeuten würde, dass das Äußere der Körper und das Innere die Seele ist), kann auf die Wortkomik angewandt werden. Bei Worten meint man damit den wirklichen Sinn und im Gegensatz dazu den übertragenen Sinn, also die Zweideutigkeit. Der übertragene Sinn kann sich im Lauf der Zeit vergeistigen, das Resultat daraus sind Metaphern. Wenn diese Metaphern in einen Satz einwirken und dadurch die entstandene Grammatik des Satzes unsinnig wird, kann Komik entstehen.

Auch die drei oben schon bearbeiteten Elemente Repetition, Inversion und Interferenz spielen bei der Wortkomik eine große Rolle, aber nicht die gleiche Rolle wie bei der Situationskomik, und sollen im Folgenden beschrieben werden:

Inversion

Die Inversion ist bei der Wortkomik das unwichtigste Element. Gleichzeitig ist es aber auch das einfachste Element durch das Komik entsteht: Eine Phrase wird aufgegriffen und so verkehrt, dass sie zwar noch einen Sinn ergibt, aber nicht mehr denselben Sinn, den sie vorher hatte.

³⁰ Bergson, Henri: Le rire, essai sur la signification du comique; Presses Universitaires de France, Paris, 1940, S. 86

Interferenz

Die Interferenz ist eine unversiegbare Quelle bei Witzen. Ein Satz der zwei Bedeutungen hat, kann leicht zum Kalauer werden, wobei der Kalauer als der unrühmlichste Wortwitz angesehen wird. Aus einem Kalauer kann aber auch durch Steigerungen ein Wortspiel werden, das die Zerstreutheit in der Sprache zeigt und deshalb komisch ist.

Repetition

Die Repetition ist in der Wortkomik die Transposition. Sie entsteht, wenn ein Satz oder eine Phrase immer wieder ausgedrückt wird. Für die Wortkomik sollte dies aber in einer anderen Tonart und einem anderen Stil geschehen. Das Stichwort heißt Nachäffen. Etwas, das in einem feierlichen Ton gesagt und in einem herablassenden (bei Bergson familiären) Ton wiederholt wird, gilt als Parodie. Komik wird aufgrund dieser Art der Wortkomik von Philosophen auch als Degradierung bezeichnet. Diese ist jedoch wiederum nur eine Form der Transposition. Doch auch die umgekehrte Variante ist möglich: etwas Niederes wird durch den Tonfall und Sprachstil so ausgedrückt, als sei es etwas Hohes.

Die Richtung macht den Unterschied zwischen Humor und Ironie. Ironie drückt etwas so aus, wie es sein sollte, aber nicht ist, also erhöht. Humor drückt etwas so aus wie es nicht sein sollte, also erniedrigt. Diese beiden Elemente gehören zur Übergruppe der Satire.

3.1.2.4 Charakterkomik

Das Wichtigste bei der Charakterkomik ist, dass eine Einfühlung in einen anderen Menschen und dessen Gefühle nicht gewährleistet sein darf, da sonst keine Komik möglich ist.

Lachen ist eine Möglichkeit, die Fehler anderer Menschen zu korrigieren, Verlacht zu werden ist eine Demütigung, der die Person, der der Fehler anhaftet, aus dem Weg gehen möchte.

Komik entsteht als eine Zwischenform zwischen Kunst und Leben, für das Leben darf in der Kunst nicht genug Mitfühlen da sein, dennoch steht im Theater das Komische dem Leben näher als das Tragische. Allerdings ist die Komödie dem Leben näher, je höher ihr Niveau ist.

Komik durch Fehler des Charakters

Kleine Fehler sind die Fehler, die die Rezipienten am meisten erheitern. Allerdings ist es schwierig, eine Grenze zwischen kleinen und großen Fehlern zu ziehen. Man kann aber auch genauso über schwerwiegende Fehler oder auch über die Vorzüge anderer Menschen lachen. Das heißt, dass ein Fehler nicht zwingend in der Moral des Menschen sein muss, sondern auch einfach im Übertreiben einer Sache liegen kann, und somit vielleicht auch ein Vorzug wird.

Man kann die Regeln aufstellen, dass die Fehler, die ein Gemüt berühren, nicht komisch sind, die Fehler, die ein Gemüt nicht berühren hingegen komisch sein können, egal wie abstoßend sie sind. Allerdings gibt es keine Garantie, dass sie komisch sind. Wenn man also versucht Komik zu erzeugen, muss man versuchen, Gemüter nicht zu bewegen. Das funktioniert durch die Isolation der einzelnen Empfindungen in der einzelnen Figur.

Eine Emotion einer Figur muss steif sein, damit das Publikum nicht mit der Figur mitfühlt, außerdem darf sich aus einer Eigenschaft nicht zu viel Handlung ergeben, denn auch dann ist die Gefahr der Einfühlung zu groß.

Ein Charakter ist immer komisch, wenn er etwas Mechanisches an sich hat und nachahmbar ist. Ein tragischer Held wird zum komischen Helden, wenn er von den Nebenfiguren nachgeahmt wird. Also hat komische Darstellung auch immer etwas mit einem Kollektiv von Menschen zu tun.

Der größte verbreitete Charakterfehler, den ein Mensch haben kann, der komisch wird, ist die Eitelkeit. Die Eitelkeit ist sowohl ein oberflächlicher als auch tiefgründiger Fehler. Der Schaden, den sie anrichtet, ist nicht sehr groß, kann aber nie ganz beseitigt werden. Die Eitelkeit ist durch das gesellschaftliche Leben entstanden und zieht viele Laster nach sich. Die Eitelkeit lässt aber auf der anderen Seite auch die Bescheidenheit entstehen

durch eben die Rückbesinnung auf die Eitelkeit. Lachen korrigiert die Eitelkeit zu Bescheidenheit.

Komik der Entspannung

Zuletzt ist Komik bei Bergson nicht nur eine Art von einer Korrekturmaßnahme, sondern hat auch immer etwas mit Erholung zu tun, da das Anpassen eine Anstrengung bedeutet. Das Herausfallen aus einer Gruppe hingegen ist die Entspannung.

Desweiteren gibt es noch die Form der kameradschaftlichen Komik. Man will mit einer komischen Figur mit lachen und deren Lachen nachahmen. Hier zeigt sich die Solidarisierung des Lachens.

3.2 Sigmund Freud

Freuds Überlegung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* entstand 1905 nach einer 10 jährigen beruflichen Isolierung, in der er die ersten Forschungen im Bezug auf das Unbewusste betrieb, womit er der Wissenschaft einen wichtigen Beitrag zur Psychoanalyse brachte.

Das Buch über den Witz entstand parallel zu seinem heutzutage bekannteren Buch über die Traumdeutung. Auch zu Freuds Zeiten wurde die Überlegung über den Witz erst kaum beachtet, was sicher auch daran liegt, dass dieses Buch durch seine vielen Wortspielereien, die in den Beispielen liegen, kaum in andere Sprachen übersetzt werden kann. Das fast gleichzeitige Erscheinen der beiden Bücher deutet auf die Parallelen zwischen Komik und Traum hin.

Das Thema Komik wurde jedoch von anderen Psychoanalytikern kaum bearbeitet. Ich beziehe mich im Folgenden hauptsächlich auf sein Kapitel über die Komik.

3.2.1 Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten

Die psychische Energie, die Lachen auslöst, wird frei durch Aufhebung der Hemmungsbeziehung³¹ und allgemein durch Aufhebung eines Kontrastes im Aufwand.

Auch Freud ist der Meinung, dass Komik in erster Linie das Menschliche betrifft. Allerdings können bei Freud auch Objekte und Situationen zum Lachen anregen.

Komik des Naiven

Freud widmet einen Abschnitt der Komik dem Naiven. Er sagt darin aus, dass diese Art der Komik dem Witz am nächsten ist. Das Naive zeigt sich durch eine Hemmung, die von einer Person überwunden wird und zwar aus dem einfachen Grund, da die Person diese Hemmung nicht kennt. Damit dies aber auch im Sinne der Komik funktioniert, muss die rezipierende Person, die das Naive an der anderen Person komisch findet, wissen, dass diese die Hemmung nicht hat. Denn wenn eine Person die Hemmung wissentlich übergeht, oder der Rezipient denkt, dass es so ist, kann keine Komik entstehen. Der Aufwand, der da gewesen wäre, wenn die Person die Hemmung besitzen würde, muss dennoch abgeführt werden. Dies geschieht durch Lachen.

Komik durch Ersparung eines Aufwandes

Diese These beinhaltet auch Freuds wichtigste Theorie über die Komik: Komik entsteht, wo ein Aufwand nicht gemacht werden muss oder kann, und deshalb in ein Lachen abgeführt werden muss. Damit bezieht sich Freud auf Theodor Lipps, der aussagt, Lachen sei ein Resultat aus Stauung und Entlastung. Lipps wiederum bezieht sich auf Spencer und dessen physiologische Erklärung (die auch beinhaltet, dass Lachen und Weinen sehr nah beieinander liegen, da das Weinen auch zur Abfuhr von Energie denkbar ist). Alle

³¹ Vgl. Müller, Gottfried: Theorie der Komik – über die komische Wirkung in Theater und Film, Würzburg, 1964, S. 65

diese Theorien sind der Theorie von Kant nahe, die besagt, dass Komik durch die Auflösung einer Erwartung in ein Nichts entsteht³².

Freud meint, wenn ein Gegenstand fälschlich als bedeutsam angesehen wird, entsteht eine Spannung, die durch den vorhandenen Kontrast (also das Bedeutsame, das sich als nicht bedeutsam herausstellt) nicht befriedigt werden kann. Die Nervenenergie wird umgewandelt in krampfartige, nicht willkürlich beeinflussbare Bewegungen der Muskeln, die uns als Lachen bekannt sind. Der Lustgewinn beim Naiven liegt bei der Person, die die Hemmungen besitzt, also dem Rezipienten.

Da das Naive meist bei Kindern zu finden ist, stellt nun auch Freud die Verbindung von Spiel und Komik her. Aus dem Spiel ergibt sich das Naive, also ergibt sich aus dem Spiel über das Naive die Komik. Um das Naive komisch zu finden, muss es eine Art der Einfühlung geben – hier unterscheidet sich Freud von Bergson, der sagte, dass Einfühlung der Feind der Komik sei.

Durch die Einfühlung in die andere Person kennen wir deren Hemmung, oder wissen, ob sie eine Hemmung besitzt oder nicht. Wenn sie diese besitzt, gibt es wie zuvor schon erwähnt keine Komik im Sinne des Naiven. Durch die Einfühlung entsteht jedoch wiederum ein Aufwand, der durch Lachen abgeführt wird, sobald er enttäuscht wird. Auf der anderen Seite entsteht ein ersparter Aufwand: der Aufwand der Empörung, die nicht entsteht, da der Rezipient das Wissen besitzt, dass die andere Person diese Hemmung nicht inne hat. Auch dieser ersparte Aufwand wird abgeführt.

„Das Naive wäre also eine Art des Komischen, insofern seine Lust aus der Aufwandsdifferenz entspringt, die sich beim Verstehenwollen des anderen ergibt, und es näherte sich dem Witz durch die Bedingung, daß der bei der Vergleichen ersparte Aufwand ein Hemmungsaufwand sein muß.“³³

Die oben beschriebene Einfühlung heißt aber bei Freud nicht Mitfühlen, wie bei Bergson, sondern bedeutet die innere Vorstellung, wie man selbst an Stelle der anderen Person in einer Situation reagiert hätte.

³² Vgl. Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Band 10: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt am Main 1977, S. 273

³³ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Frankfurt am Main, 1940, S. 152

In der Publikation *Risus Sacer – Sacrum Risibile: Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel* die von Katja Gvodsdeva und Werner Röcke herausgegeben worden ist, werden in dieser These Freud und Bergson in ihren Theorien zusammengebracht: “in seiner Betrachtung des Lachens über den auf der Straße stürzenden Menschen hebt Freud die von Bergson evozierten Eigenschaften der kollektiven Reaktion hervor: die Gewalt und das Infantile. Dabei relativiert er das Bergson’sche Lachen aus Überlegenheit, indem er gleichzeitig auf die Identifikation des Lachenden mit dem Opfer über die Wiederentdeckung des verdrängten Infantilen verweist.”³⁴

Komik wird an Personen gefunden in der Bewegung, der Form, den Charakterzügen und den Handlungen. Die Analyse lässt sich bei Freud also in zuerst Körperliches und dann Seelisches unterteilen.

3.2.2 Mittel zur Komik bei Freud

Zu den Mitteln gehören bei Freud die Nachahmung, die Verkleidung, die Entlarvung, die Karikatur, die Parodie und die Travestie. Alle diese Elemente können aber auch anstelle zum Zwecke der Komik zum Zwecke der Feindseligkeit verwendet werden. Allerdings sieht Freud im Komischen, das spontan auftritt, nichts Feindseliges.

Komik durch unbewusste Übertreibung

Die unfreiwillige Komik der Übertreibung entsteht folgendermaßen: wenn eine unnötige Bewegung von einer Person unbewusst gemacht wird, entsteht bei Rezipienten durch diese unnötige Geste Komik. Der Rezipient zieht den Vergleich zwischen dem Bewegungsaufwandes des Objektes mit der Bewegung, die der Rezipient selbst durchgeführt hätte. Der psychische Aufwand der Vorstellung und der Inhalt der Vorstellung werden zueinander in Beziehung gesetzt. Es geht also um verschieden große

³⁴ Gvodsdeva, Katja, Werner Röcke (Hg.): *Risus Sacer – Sacrum Risibile: Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Berlin, 2009, S. 243

Bewegungen, die man sich vorstellt, aber auch nur vorstellen kann, wenn man die Bewegung schon einmal selbst getätigt hat. Während der Vorstellung reagiert der Körper mit minimalen Interventionen der Muskeln, die sehr denen ähneln, die man bei einer Tätigkeit desselben Vorganges vollbringt, allerdings in sehr vermindertem Ausmaß. Der Energieaufwand ist so kleiner, aber dennoch vorhanden. Aus dieser Vorstellungskraft entsteht die Mimik. Es handelt sich hier um die Vorstellungsmimik, die man auch beim Sprechen unbewusst verwendet, wenn man den Inhalt seiner Rede stärker verdeutlichen will.

Der Überaufwand der anderen Person wird als überflüssig erklärt. Dieser Überaufwand, den man durch minimale Interventionen selbst spürt, wird durch Lachen abgeführt.

3.2.3 Charakterkomik

Unsinn und Dummheit können oft komisch wirken, aber nicht immer. Auch im Charakter gibt es Dinge, die komisch sind, und dann aber doch ins Gegenteil der Komik, das Freud in der Abscheu erkennt, umschlagen.

Für Charakter und Geisteskomik sind andere Faktoren wichtiger als für die Bewegungskomik.

Komik durch geringeren geistigen Aufwand

So muss zwar genauso ein Aufwandsvergleich mit der Tätigkeit einer Person gemacht werden, in diesem muss in der Charakterkomik der Aufwand genau umgekehrt bearbeitet werden. Wenn der geistige Aufwand der anderen Person niedriger ist, als der eigene, also sich mit Dummheit und Unsinn auszeichnet, kann das komisch sein, im Gegensatz zur Bewegung, bei der sich ein höherer, aber unnötiger Aufwand der anderen Person in Lachen abführt.

Je nach Art der Komik ist also die Richtung der Differenz des Aufwandes unterschiedlich. Eine lustvoll empfundene Überlegenheit, die wir über eine andere Person zu haben meinen, bringt uns zum Lachen. Das Gegenteil davon ist nach Freud die

Bewunderung. Diese entsteht, wenn der körperliche Aufwand der anderen Person kleiner ist als der des Rezipienten und der geistige Aufwand dafür größer.

Allerdings hat das Gefühl der Überlegenheit keine wirkliche Beziehung zur komischen Lust. Vergleiche und die Einfühlung in den anderen sind dennoch auch hier wichtig.

3.2.4 Situationskomik

Situationskomik hingegen entsteht, wenn die Differenz zwischen der eigenen Person und der zweiten Person durch die Einflüsse der übermächtigen Außenwelt entsteht. Hier ist die zweite Person gar nicht aktiv an ihrer Komik beteiligt. Situationskomik entsteht folgendermaßen: Ein Mensch, der gerade in seiner Seelenwelt beschäftigt ist, wird durch einen äußeren Druck oder Schmerz gehemmt. Dadurch wird dessen Interesse am Seelischen gemindert, es entsteht eine Differenz des Zustandes einer Person im Interesse an der seelischen Tätigkeit vor und nach dem Zwischenfall. Diese Differenz muss wieder in Lachen abgeführt werden.

Komik durch antizipierte Erwartung

Freud schreibt weiterhin, dass eine komische Quelle in Beziehung zu Zukünftigem sich so verhält, dass eine Erwartungsvorstellung antizipiert wird. Auch hier geht es um eine Aufwandsdifferenz, denn wenn man etwas erwartet, verlangt dies ja auch einen gewissen Aufwand, der allerdings enttäuscht wird. Hier kommt ebenso die Vorstellungsmimik zu tragen, denn auch für die Erwartung gelten motorische Vorbereitungen, die quantitativ bestimmbar sind. Ein übermäßiger Bewegungsdrang wird hervorgerufen, auch wenn es nur um geistige Erwartung geht. Die Enttäuschung kann nun mehrere Gesichter haben, entweder ist das Erwartete kleiner oder größer als Ergebnis, oder das Ergebnis ist der Erwartung nicht wert.

Der Aufwand ist nun in drei Arten vorhanden: der Aufwand für die Darstellung, der Aufwand für die Spannung und zuletzt der Abstraktionsaufwand.

Erlernbare Mittel, die ein Mensch zur Komik anwenden kann:

Komik durch Erniedrigen der eigenen Person

Durch die eigene Person: Sie ist da, um andere Menschen bewusst zu erheitern, indem man sich selbst geistig auf einen niederen Stand, also dumm oder ungeschickt stellt. Allerdings kann hier das Lächerliche auch in Bewunderung übergehen, wenn bewusst wird, dass die Unterlegenheit nicht real, sondern nur dargestellt ist.

Um andere Personen komisch erscheinen zu lassen:

Dies funktioniert zum einen nach dem Prinzip der Situationskomik. Man muss eine andere Person in Situationen versetzen, die sie komisch machen, ohne dass es dabei um ihre eigenen Eigenschaften geht. Dies kann real oder spielerisch sein. Das komische Objekt ist dabei der Person, die ihn komisch dastehen lässt, wehrlos ausgeliefert.

Komik durch Nachahmung

Zum anderen funktioniert die Komik durch Nachahmung der anderen Person. Dies darf jedoch nicht mit karikierender Übertreibung gleichgesetzt werden. Nachahmung hat nicht nur den Charakter der Herabsetzung einer Person. Dennoch ist Nachahmung eine ergiebige Quelle der komischen Lust, die komischer wird, je treuer sie ist. Die Nachahmung ist dem Automatismus ähnlich, der ja bei Bergson eine große Rolle spielt. Laut Pascal, den Freud hier zu Rate zieht, darf sich Lebendes nie wiederholen, denn sonst lässt dies auf einen Mechanismus schließen. Hier erscheint wieder der Konflikt zwischen Leben und Maschine, und auch stark die Philosophie Bergsons, die besagt, dass sich Lebendes nie wiederholt. Das Leben weicht in ein lebloses Milieu aus, der Aufwand der Erwartung, die besagt, dass jedes Leben einzigartig ist, wird enttäuscht. Diese Aufwandsdifferenz wird durch Lachen abgeführt. Abgesehen von der Nachahmung und dem komisch gemacht werden durch eine andere Person gilt dies auch für stereotype Gewohnheiten, fixe Ideen und andere Dinge, die sich bei einem Menschen immer wiederholen.

Karikatur

Ähnlich der Nachahmung, aber wie oben schon erwähnt, nicht gleichzusetzen miteinander ist die Karikatur. Diese ist einfacher zu ergründen als die Nachahmung. Aus dem Gesamtausdruck eines Objekts wird eine komische äußere Eigenschaft herausgegriffen, die sonst übersehen wird. Diese wird isoliert und dann wieder aufgerufen, wenn das Objekt, dem sie anhaftet, nicht mehr da ist. Die Karikatur kann aber auch verfälscht werden. Indem ein Zug erfunden, und wiederholt wird. Da das Objekt nicht mehr da ist, kann die Echtheit nicht mehr überprüft werden und der Zug wird trotzdem komisch.

Parodie

Die Parodie und die Travestie richten sich entlarvend gegen Personen, die erhaben erscheinen. Sie zerstören die Einheitlichkeit der uns bekannten Charaktere, und ersetzen die erhabene Person und deren erhabene Äußerungen durch niedrige. Bei der Entlarvung wird ein erhabener Zug herabgesetzt durch die Entlarvung eines schlechteren Zuges, der Mittel war, um den erhabenen Zug auszuführen. Da das Erhabene als etwas Grosses angesehen wird, ist ein Mehraufwand bei der Vorstellung und beim Beschreiben des Erhabenen nötig. Wird dieses herabgesetzt, wird der Mehraufwand erspart und es entsteht eine abführbare Aufwandsdifferenz.

An dieser Stelle kann man eine Verbindung zu Jean Paul ziehen, der 1804 in seiner Vorschule der Ästhetik schrieb: „der Erbfeind des Erhabenen ist das Lächerliche“³⁵ wobei das Erhabene bei Jean Paul das unendlich Große und das Lächerliche somit als das Gegenteil des Erhabenen das unendlich Kleine ist. Um etwas lächerlich zu machen – also auch eine Person, muss man sie also klein wirken lassen.

³⁵ Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik, Meiner, Hamburg, 1990, S. 105

Vergleich

Der Vergleich ist die nächste Möglichkeit jemanden komisch zu machen. Etwas Abstraktes wird mit etwas Konkretem verglichen, dadurch wird das Abstrakte erklärt. Dies ist wieder eine Herabsetzung, die zu einer Ersparung des Abstraktionsaufwandes führt, die aber nicht ausreicht um Komik aufkommen zu lassen. Komisch wird es erst, wenn sich der Niveauunterschied des Abstraktionsaufwandes steigert, wenn zum Beispiel etwas Ernstes mit etwas Banalem verglichen wird, wobei das Ernste oder Höhere einen höheren Abstraktionsaufwand hat und durch den Vergleich mit dem Niederen oder Banalen degradiert wird.

3.2.5 Die Komik des Obszönen

Komische Lust wird durch jede andere Form der Lust gesteigert. Dadurch kommt Freud zur Komik des Obszönen. Der Ausgangspunkt zur Komik des Obszönen liegt in der Entblößung einer Person. Wenn man der Entblößung einer anderen Person zusieht, wird diese komisch gemacht. Die leiblichen Anforderungen der seelischen Liebe werden durch die Entblößung entlarvt und somit die seelischen Anforderungen herabgesetzt.

3.2.6 Komik im Wesen des Kindes

Ein Kind an sich erscheint nicht komisch, obwohl es alle Bedingungen der komischen Differenz erfüllt: die übermäßige Bewegung und den geringe seelische Aufwand. Dennoch ist ein Kind nur dann komisch, wenn es sich als ein Erwachsener gebärdet. Alle anderen Tätigkeiten und Aussagen sind naiv oder naiv komisch. Bei Kindern gibt es einen Unterschied zwischen dem Naiven und dem Komischen, obwohl er das Naive vorher als Form der Komik angesehen hat. Das Gefühl für die Komik ist dem Kind selbst fremd und entwickelt sich erst im Laufe der seelischen Entwicklung.

Freud sieht die Komik des Erwachsenen als das wiedergewonnene verlorene Kinderlachen. Sieht man im Anderen das Kind, entsteht die Aufwandsdifferenz in der Vorstellung, wie man es selbst als Kind gemacht hat, und wie man es als Erwachsener macht. Komik ist immer auf der Seite des Infantilen, wenn kein anderer Vergleich da ist.

3.3 Weitere Komiktheorien

In diesem Kapitel werde ich weitere Komiktheorien, die nicht von Bergson und Freud genannt wurden, aber dennoch relevant für die Analyse sind. Es handelt sich hier um neuere analytische Ansätze des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere habe ich die Theaterfachschrift Maske und Kothurn berücksichtigt.

3.3.1 Zynismus

Diese Form der Komik ist für das Stück *Hamlet* in der Stemmann Inszenierung äußerst wichtig, da sie eine Zwischenform zwischen Komik und Tragik darstellt. Sie wurde vom Philosophen Grotjahn im Kontext der Psychoanalyse und der Analyse des Werkes Freuds analysiert.

Der Zyniker steht in einer Beziehung zum Pessimisten, das heißt er sieht im Leben das Schlechte und spricht dies auf eine aggressive Art und Weise aus. Zynismus ist ein Schutz vor dem Ausbrechen von latenter Depression. Man begegnet diesen mit einem Lachen. „Mit einer zynischen Bemerkung lassen sich Tränen zurückhalten, wie jeder Reporter oder Krankenwagenfahrer, der zu einer Unfallstelle geschickt wird, bezeugen kann“³⁶. Der Zyniker ist nicht nur selbst ein Pessimist, er sieht auch in jedem anderen Menschen einen Pessimisten, und zeigt dies den anderen Menschen auch. Zynismus ist auf der anderen Seite „eine grotesk übertriebene Kränkung“³⁷, die dem Menschen, dem sie gilt vor dem Weinen und der Depression bewahren soll.

Es handelt sich sozusagen um eine Flucht nach vorne, um die Depression zu verhindern. Wichtig ist bei der Kränkung die Wahrhaftigkeit der Sache, die man ausspricht. Der wahre Kern muss in der Aussage auch erkennbar sein. Es dreht sich beim Zynismus also auch um die Überwindung einer Hemmung, allerdings um eine Hemmung, die man natürlicherweise kennt und besitzt.

³⁶ Grotjahn, Martin: Vom Sinn des Lachens, Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, das Komisch und den Humor, München, 1974 S. 57

³⁷ Ebd.

3.3.2 Lachlust vs. Angst

Lachen entsteht durch Kitzeln, wobei das Kitzeln in der Verhaltensbiologie für die Entwöhnung von einer Sache steht. Eine Mutter entwöhnt ihr Kind durch das Kitzeln, sie tut ihm dabei nicht weh, aber dennoch entsteht für das Kind ein unangenehmes Gefühl so dass es ablässt. „Kitzeln verwandelt Trennungsangst in Lachlust“³⁸ das heißt: die Trennung ist für das Kind etwas Unschönes, dennoch lacht es durch das Gekitzelt werden. Daraus folgert R. Stollmann, dass Lachen etwas mit Lust und Angst zu tun hat. Lachen entsteht also, wenn man nicht zu tief in eine Sache gräbt, aber sie dennoch berührt. Alle Dinge, die den Menschen zum Lachen bringen, sind nach Stollmann Weiterführungen des Kitzelns der Mutter³⁹. Etwas das kitzelt – also zum Lachen bringt – darf weder wehtun noch zu sehr schmeicheln. Vor allem muss es von einer Angst befreien (beim Kitzeln ist es die Trennungsangst). Daraus folgert Stollmann die Tendenz vieler Witze sich mit dem Tod als größten Angsterreger zu beschäftigen, aber auch mit anderen Ängsten wie Betrug. Komik entsteht also aus Angst, die besiegt werden soll.

3.3.3 Komik durch Scheitern

Eine weitere Theorie, die Jenny Schrödl aufstellt ist, dass Komik immer etwas mit dem Scheitern zu tun hat. Sei es einerseits, dass das Ereignis der Komik durch ein Scheitern entsteht, andererseits aber auch, dass die Komik an sich scheitern kann. Sie kann von einem Moment auf den anderen nicht mehr komisch sein und sogar ins Tragische umschlagen. Wichtig dafür ist der kulturelle Wandel der Komik, Dinge, die in einem Kulturkreis komisch sind, sind es im anderen nicht. Sie können hier in das Gegenteil umschlagen. Schon ein Nicht-Verstehen eines Witzes kann die Komik selbst scheitern lassen.

Dadurch, dass das Lachen eine Krise anzeigt, zeigt es auch deren Verarbeitung. Sie bezieht sich dabei auf Wolfgang Isters Überlegungen.

³⁸ Stollmann, Rainer: Das Lachen und seine Anlässe; in: Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006, S. 13 – 20, S. 14

³⁹ Vgl. ebd

Auch Schrödl's Philosophie beinhaltet die Inkongruenz: So entsteht Komik durch zwei Elemente, die aufeinandertreffen, sich aber eigentlich ausschließen. Dabei wird keines der Elemente auf oder abgewertet, sie stehen sich gegenüber. Ein Zustand der durch das „Kipp-Phänomen“⁴⁰, wie Schrödl es nennt, entsteht.

Die weitere Theorie Schrödl's ist, dass Komik immer eine Kritik an Normen ist. Auch dies bezieht sie auf das Scheitern, denn durch die Komik scheitert die Norm, die von der „dominierenden Ordnung“ vorgegeben wird.⁴¹

3.3.4 Nervöse Komik

Matthias Warstat stellte einen Zusammenhang zwischen Nervosität und Lachen fest.⁴²

Zum Einen gibt es das Phänomen des nervösen Lachens, das allerdings nichts mit Komik zu tun hat, zum Anderen kann Nervosität selbst auch komisch sein. Aus der Komik, die aus dem nervösen Lachen entsteht kann ein wirkliches nicht-pathologisches Lachen beim Publikum der nervösen Person entstehen. Diese Tatsachen darf man nicht verwechseln mit der Ansteckungsmöglichkeit an ein nervöses Lachen, die nicht gegeben ist.

Nervosität, die Komik nach sich zieht, betrifft vor allem die Bereiche des Theaters, da der Beruf des Schauspielers eine gewisse Grundnervosität innehat. Die Symptome der Nervosität sind kulturell unterschiedlich und regen durch die Überlegenheit, die der Zuschauer verspürt, zum Lachen an. Warstat bezieht sich bei seiner Theorie auch auf Bergson und dessen Korrekturtheorie. Ebenso bezieht er sich auf Freud und die Lustwirkung durch den Kontrast des Aufwandes, und auf Ritter, dessen Theorie das Einbeziehen der Ausgegrenzten durch ein Lachen ist. Das Lachen richtet sich dadurch auch gegen die Normstrukturen. Lachen bleibt nicht ein Verlachen einer Person, sondern ein Einschließen einer Person in die Gesellschaft.

⁴⁰ Schrödl, Jenny: vom Scheitern der Komik; in: Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006, S. 30 - 40, S. 31

⁴¹ Vgl. Schrödl, Jenny: vom Scheitern der Komik; in: Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006, S. 30 - 40, S. 30

⁴² Vgl. Warstatt, Matthias: Nervöses Lachen im Theater eine Bewältigungsstrategie; in: Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006, S. 203 - 213

Nervöses Lachen wirkt nicht entspannend für eine Person, wie es ein anderes Lachen tut, es ist mit der Hysterie verwandt und geschieht unbewusst, da man Hysterie an sich selbst nicht feststellen kann.

3.3.5 Komik im modernen Theater

Andreas Englhart sieht die Komik im Bezug auf die neuen Medien, an die sich das „stilisierte Theater“⁴³ wie es Zadek nannte, angliedern muss. Er sieht die Komik als ein parasitäres Phänomen, das sich in die Norm eingliedert, die sie verletzt. Dabei beruft er sich auf Rainer Warning. Zur Komik ist also eine vorhandene Norm, die unterwandert werden kann, nötig. Die Norm muss vom Publikum erkannt werden, die Komik muss dennoch überraschend für das Publikum sein.

Er sieht die Distanz, die das Publikum zum Bühnengeschehen hat, als wichtig für die Komik an. Wenn die Identifikationsfläche gering ist, besteht mehr Möglichkeit zur Komik. Die Distanz zum Geschehen ist im Modernen Theater größer durch den Einsatz und den Bezug auf die neuen Medien. Theater wird verfremdet, die Distanz dadurch größer, die Identifikationsfläche kleiner.

Durch die Sozialisierung der Gesellschaft durch die Film Medien muss sich auch die Komik im Modernen Theater an den Film anlehnen.

Komik der Brüche

Englhart geht auf die Komik ein, die Störenfriede in einem geschlossenen System mit sich bringen. Durch den Störenfried kommt es zu einer partiellen Orientierungslosigkeit, und auch Erwartungen an den Störenfried, oder die Störenfriede können enttäuscht werden und somit komisch werden. Hierfür muss sich das Publikum dennoch ein wenig in den Figuren wiedererkennen – eine Norm muss also vorhanden sein, damit man die Komik am Fremden, das die Norm unterwandert, erkennt. In diesem Fall dreht es sich nicht um das Verlachen einer Person, sondern um das Lachen über etwas, in dem man sich selbst wiederfindet – also schon in der Richtung zum Lachen aus Angst oder Scham.

⁴³ Englhart, Andreas: Komik im Gegenwartstheater. Das Regietheater als Ästhetik des Fremden zwischen „Stilisierung“ und „Realismus“, in: Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006, S. 227 - 236, S. 227

4. Der Regisseur Nicolas Stemann

4.1 Biografie und Inszenierungsstil von Nicolas Stemann

Nicolas Stemann wurde 1968 in Hamburg geboren, seine Ausbildung für Regie, nach dem abgebrochenen Studium der Philosophie und Literaturwissenschaft, erhielt er am Max-Reinhardt Seminar in Wien und am Institut für Theater, Musiktheater und Film an der Universität Hamburg. Das Studium an zwei Hochschulen ist sehr ungewöhnlich, da es eigentlich nicht üblich ist, während des Regiestudiums die Schule zu wechseln, „weil sich die Ausbildungen in ihrer Grundphilosophie widersprechen“⁴⁴. Der Wechsel brachte ihm jedoch zwei verschiedene Sichtweisen auf den Beruf des Regisseurs: Eine praktischere mehr auf das Schauspielerische bezogene und eine in den Anfängen theoretischere. Neben dem Studium arbeitete er unter anderem als Hotel- und Restaurantpianist, und spielte in der Band *Musik für alle*. Sein Bezug zur Musik findet sich immer wieder stark in seinen Arbeiten, die er meist zuerst musisch einstudiert, und in denen auch immer ein großer Teil an Musik als Stilmittel vorhanden ist. Er arbeitet in den meisten seiner Inszenierungen mit dem Musiker Duo Thomas Kürstner (den er ebenso wie Philipp Hochmair, der in vielen seiner Inszenierungen spielt, von seiner Studienzeit in Wien kennt⁴⁵) und Sebastian Vogel, die auch in *Hamlet* als Musiker sowie als Totengräber zu sehen sind.

Am 26.4.1997 hatte seine Diplominszenierung *Terrorspiel* nach der *Möwe* von Anton Tschechow Premiere „auf Kampnagel“⁴⁶ in Hamburg. An das *Terrorspiel* fügte er noch zwei Inszenierungen: Die *Antigone* von Sophokles und *Leonce und Lena* von Georg Büchner, und erstellte somit die *Terrortrilogie*.

Seine Inszenierungen standen unter dem Motto: *Wie geht jung sein ohne Rebellion?*, die einen autobiografischen Hintergrund beinhalten, da er seine Eltern als linksliberal sowie viele seiner Lehrer als bekennende 68er schildert⁴⁷. Teil seiner anfänglichen

⁴⁴ Gronemeyer, Nicole und Bernd Stegemann: Lektionen 2, Regie, Berlin Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 172

⁴⁵ Vgl. Gronemeyer, Nicole und Bernd Stegemann (Hg.): Lektionen 2, Regie, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 171

⁴⁶ Die Bezeichnung „auf Kampnagel“ anstatt „in der Kampnagel“ ist eine regionale, vgl. <http://www.kampnagel.de/> vom 19.4.2011

⁴⁷ Vgl. Kulturspiegel 6/2001, Hamburg, S. 30

Inszenierungen war die *Gruppe Stemann*, mit denen er sie nach Fragen, die die Schauspieler persönlich am Thema interessierten erarbeitete. Es folgte *Zombie 45 – am Baß Adolf Hitler*, das sich auf einen realen Fall bezog, in dem ein Bassist eines deutschen Opernhauses auf einem Gastspiel in Israel seine Getränkerechnung mit dem Namen *Adolf Hitler* unterzeichnete⁴⁸ und auf die Verarbeitung der deutschen Vergangenheit im Allgemeinen. Den Schluss dieser Zeit der *Gruppe Stemann* bildete die Inszenierung *Verschwörung* nach Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe. Danach begann Stemann auch an Stadttheatern zu inszenieren – so entstand auch seine Arbeit an *Hamlet* am Schauspiel Hannover, die eine der ersten Inszenierungen von ihm an stehenden Häusern war. Es folgten Arbeiten am Deutschen Theater Berlin (z. B. *Das Käthchen von Heilbronn* von Heinrich von Kleist, *Don Karlos* von Friedrich Schiller, *Über Tiere* von Elfriede Jelinek), am Thalia Theater Hamburg (z.B. *German Roots* als Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen Bernd Stegemann, *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek, *Die Räuber* nach Friedrich Schiller – wobei das Wort *nach* in diesem Fall laut Stemann eine Provokation an gewisse Kritiker ist⁴⁹, *Nathan der Weise / Abraumhalde* von Gotthold Ephraim Lessing/ Elfriede Jelinek), am Theater Basel (*Dantons Tod* von Georg Büchner) sowie am Burgtheater oder viel mehr in dessen Dependence, dem Akademietheater in Wien (*Das Werk* von Elfriede Jelinek, *Vor Sonnenaufgang* von Gerhard Hauptmann, *Babel* von Elfriede Jelinek, *Ende und Anfang* von Roland Schimmelpfennig, sowie *Die Brüder Karamasow* nach Fjodor Michailowitsch Dostojewski).

Hauptsächlich inszeniert Nicolas Stemann Klassiker und Stücke von Elfriede Jelinek. Dies begründet er mit der Qualität dieser Werke. Er kämpft nach eigenen Aussagen mit jedem Text und will in seiner Arbeit das Gefühl haben, dass sich der Text wehrt, er soll sich mit jedem Versuch Stemanns ihn zu fassen wieder entwinden. Wichtig ist ihm das kunstvolle „Verhältnis zwischen Sprache und Handlung“⁵⁰ und die Aktualität der Texte trotz der zeitlichen Differenz zwischen der Erstellung der Texte und der Aufführung (unter diesem Aspekt kann man z. B. *Die Brüder Karamasow* von Fjodor Michailowitsch Dostojewski und *Werther!* von Johann Wolfgang Goethe auch als Klassiker sehen, obwohl es Romanadaptionen und keine eigentlichen Theaterstücke sind).

⁴⁸ Vgl. Der Spiegel, Hamburg 20/1998

⁴⁹ Vgl. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1067009/> am 15.8.2010

⁵⁰ Stemann, Nicolas: „Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben“ – Ein Interview, in: Gutjahr, Ortrud: Regietheater, Würzburg 2008, S. 175

Er unterrichtet als Gastdozent an der Theaterakademie Hamburg, Hochschule für Musik und Theater im Fach Regie.

2010 hatte seine erste Operette *La Perichole* von Jaques Offenbach an der Komischen Oper in Berlin Premiere.

4.2 Die Arbeitsmethode von Nicolas Stemann

Nicolas Stemann wehrt sich immer wieder gegen den Begriff Regietheater. Dies liegt einerseits an seiner Arbeit am Text: Er hat zu Beginn kein fertiges Konzept, das am Ende als Inszenierung auf der Bühne zu sehen ist, sondern baut alle Fragen, die sich ihm während der Arbeit am Stück stellen, in die Inszenierung ein. Andererseits sagt er, seine Arbeit am Text, die diesen als ein reines Element musisch darstellt, ist auf jeden Fall im Sinne der Texttreue zu sehen. „Ich betrachte es als meine Aufgabe als Theaterregisseur, Texte, die vielleicht erst mal einem verzopft erscheinen mögen, zu entzopfen, und das hat aber jetzt weniger damit zu tun, dass man sie vordergründig aktualisiert.“⁵¹ Das heißt, er versucht nicht mit aller Gewalt einen Klassikertext auf eine aktuelle politische Aussage zu bringen, sondern er geht spielerisch mit dem Text um und sucht nach der gespielten Sprache:

„Entsprechend geht es mir eher darum, eine Energie in diesen Stücken auszuloten beziehungsweise zu transportieren. Und das findet tatsächlich sehr spielerisch statt.“⁵²

Ebenso wie sich Stemann gegen den Begriff Regietheater wehrt, wehrt er sich auch dagegen, dass es einen eigenen – wie er es nennt „Stemann-Stil“⁵³ gibt, oder er dahinter sei, diesen Stil zu vervollständigen.

Seine Art zu arbeiten hängt mit einer Unsicherheit zusammen, er hält Theater für etwas Unbeherrschbares, das man zuerst umbringen muss, damit es sich nicht mehr missbrauchen lässt. Zu Beginn einer Probenphase weiß Stemann laut eigenen Aussagen „nie, wie das geht, Theater machen, Regie führen“⁵⁴ was auch damit zusammenhängt,

⁵¹ <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1067009/> 15.8.2010

⁵² Ebd.

⁵³ Gutjahr, Ortrud: Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt; in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Reihe: Theater und Universität im Gespräch, Band 6, Königshauser & Neumann, Würzburg 2008, S. 171

⁵⁴ Ebd. 172

dass Theater immer live ist, und immer Unvorhergesehenes mit eingerechnet werden muss.

Diese Unsicherheit drückt sich vor allem auch in Berichten über die Arbeit an *Hamlet* aus, in denen er sagt:

„Während ich zum Beispiel „Hamlet“ inszenierte, dachte ich immer, ich würde sterben. Die Proben liefen sehr schön, dennoch war ich aus irgendeinem Grunde sicher, dass mich dieses Stück umbringen würde, es war eine Ahnung, aber sie war stark [...] Auf den nächsten Proben wollte ich dann immer, dass an der Stelle mit dem Totenkopf auf die Frage Hamlets, um wessen Schädel es sich hier handle, geantwortet wurde, es wäre der Schädel Nicolas Stemanns, eines jung gestorbenen Regisseurs. Ich musste über die Vorstellung, man würde so was wirklich inszenieren, immer sehr lachen, doch die Schauspieler fanden das so bescheuert, dass sie es nicht mal auf der Probe und zum Spaß sagen wollten. Der „Hamlet“ wurde dann ja zu meinem ersten großen, auch international beachteten Erfolg“⁵⁵

Dinge, die sich gegenüberstehen, versucht er einander anzugleichen, was ja auch eine Art der Inkongruenz ist, also eine Technik, die Komik hervorbringen kann. Er sieht diese Paradoxien als die „zentrale Kraft“⁵⁶ seiner Inszenierungen. Diese Sichtweise entstand auch durch die zweigleisige Ausbildung in Wien – die praktischer ausgerichtet ist, und Hamburg – die sich eher der Theorie widmete.

Es geht ihm darum, Dinge aufzuzeigen und die Sinne für gewisse Dinge, die vorhanden sind aber nicht bemerkt werden, zu schärfen.

So auch in *Hamlet*, das als Kritik an der damaligen Regierung unter Bundeskanzler Gerhard Schröder (SPD) und dem Vizekanzler Joschka Fischer (Bündnis 90/ die Grünen) gesehen werden kann, was jedoch seiner Aussage, Stücke nicht auf die politische Lage anzupassen, widerspricht: Gerhard Schröder und Joschka Fischer waren beide in den Studentenprotesten der 1968er involviert, als Kanzler und Vizekanzler handelten sie jedoch gegen ihre damaligen Ansichten und auch nach unterschiedlichen Auffassungen.

⁵⁵ „In Hannover sein heißt in Hannover verzweifeln“ Schauspielhannover 2000 – 2009, S. 313

⁵⁶ Gutjahr, Ortrud: Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt; in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Reihe: Theater und Universität im Gespräch, Band 6, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, 172

Als unvermeidliche Elemente, die er für seine Arbeit braucht, nennt Stemann solche, die im Produktionsprozess verwendet werden müssen, um ein Ergebnis zu erhalten. Diese sind bei ihm auch in der endgültigen Inszenierung auf der Bühne zu sehen. Der Produktionsprozess steht bei ihm also im Mittelpunkt der Inszenierungen, er sieht sein Theater als einen „Versuch, den Zufall zu bezwingen, der immer wieder scheitert“⁵⁷. Seine Probenarbeit beginnt er nach Gesprächen über das Stück, die mit Zweifeln gesät sind⁵⁸, mit der Probe des ungestrichenen Textes, bei der Stemann sofort das Inszenieren beginnt. Meistens ist dann jedoch noch nicht einmal sicher, welcher Schauspieler welche Rolle spielt. Die Leseprobe verbindet er mit Ansätzen einer szenischen Probe und auch die Strichfassung wird erst durch die Probenarbeit erstellt. Die Zeitschrift *Theater heute* schreibt von „Stemann-spezifischen Spielzeugen“⁵⁹ wie „Zahlreiche Musikinstrumente, Verstärker, Mikrofone, Videoequipment, bewegbare Bühnenbildelemente, fahrbare Podeste, unzählige Kostüme, Perücken“⁶⁰. Elemente, die sich alle auch in *Hamlet* wie in allen anderen seiner Inszenierungen finden lassen.

Das Spielerische wie bei Kinderspielen ist auch bei der Probenarbeit sehr wichtig, und findet auch in den Inszenierungen einigen Raum. Grundsätzlich gilt, alles was bei den Proben da ist, kann sich später auch im Endergebnis der Inszenierung finden. Einen sehr guten Einblick bekommt man in diese Arbeit vor allem auch durch seine Inszenierung des Jelinek Textes *Die Kontrakte des Kaufmanns*, die er für das Schauspiel Köln und das Thalia Theater erstellte. Bei dieser lässt er jeden Abend ein anderes Ensemblemitglied nach dem Zufallsprinzip einige der Texte lesen.

Wichtig ist Stemann im weiteren Verlauf der Proben das spielerische Ausprobieren des Stückes mit eben genannten Requisiten, Kostümen, etc. aber auch das spätere Nachbesprechen des Stückes und des Erarbeiteten.

⁵⁷ Ebd. 173

⁵⁸ Vgl. *Theater heute*, Berlin 2010, Ausgabe 01/10

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

5. Die *Hamlet* Inszenierung von Nicolas Stemann

Bei meiner Analyse der Inszenierung schließe ich von dem Gesehenen mehrerer verschiedener Aufführungen (und der Fernsehaufzeichnung) auf das Regiekonzept. Ich habe dabei keine Personen befragt, und führe somit eine Aufführungsanalyse über die produzierte Komik und nicht über die vom Publikum aufgenommene Komik. Bei der Analyse beziehe ich mich auf die bearbeitete Komikliteratur.

Hamlet, war eine der ersten Inszenierungen von Nicolas Stemann, die nicht in der freien Szene sondern auf einer Stadttheaterbühne - dem Schauspiel Hannover - stattfand. Die Premiere war am 17. Februar 2001.

Er versetzte für diese Inszenierung die dramatischen Figuren in die Jetzt-Zeit der Premiere – also von einer monarchistischen Staatsstruktur in die demokratische rot-grüne Regierung um Bundeskanzler Gerhard Schröder (1998 bis 2005), die sich zur Zeit der Premiere durch diverse Skandale auszeichnete, und die zum großen Teil aus Politikern bestand, die aus den Reihen der Alt – 68ern kamen. Außerdem baute er einige Verweise auf die Zeit der Sechziger Jahre ein und nahm Bezug auf die Kommune 1, die in den 1968er Jahren für freie Liebe, freie Sexualität stand und das Frauenbild von Grund auf veränderte im Sinne der Emanzipation.

Die Textfassung

Als Textgrundlage verwendete Nicolas Stemann die *Hamlet* Übersetzung von Frank-Patrick Steckel die im Mai 1995 in Bochum ihre Uraufführung hatte. Aus dieser Übersetzung strich er ganze Passagen heraus, und führte andere Passagen simultan auf. Außerdem baute er eine Passage aus dem Stück *Die schmutzigen Hände* von Jean-Paul Sartre in *Hamlet* ein.

Die Bühne

Die Bühne wurde von Katrin Nottrodt im Stil der Jetzt-Zeit gestaltet

Nicolas Stemmann hat das Umfeld um seine Figuren selbst als „die sozialdemokratische Teppichwelt“⁶¹ bezeichnet, die im späteren Verlauf der Inszenierung noch während der Heimkehr des Laertes von Bühnenarbeitern abgebaut wird, worin ein Zerschlagen der Regierung verstanden werden kann.

Man sieht auf dieser Bühne einen mit beigem Teppich ausgekleideten Raum, links und rechts der Rampe befinden sich mögliche Abtritte ins Publikum. Auf der Bühne befinden sich mehrere Fernseher. Einer davon steht hinten links auf einem kleinen Regal in dem sich Videokassetten befinden, der zweite vorne rechts ebenso auf einem kleinen Regal. Der dritte ist in die Wand eingefügt. Diese Fernseher können als Verdeutlichung des Überwachungsstaates empfunden werden. Des Weiteren befinden sich auf der Bühne mehrere Sitzmöglichkeiten: ein Sofa, das durch seinen großen Holzrahmen und das im Vergleich kleine Kissen, das darauf liegt, den Anschein eines modernen Designerstückes vermittelt; ein einfacher Bürostuhl, ein Schalensessel, sowie ein gepolsterter Fernsehsessel.

Der hintere Bereich der Bühne ist leicht schräg nach oben gestellt, der Winkel dieser Schräge kann verstellt werden.

Das Licht ist in den Familienszenen hell, bei mystischen Stellen – also bei Auftritt des Geistes z. B. wird es dunkler. Horatio wird von unten beleuchtet, was ihm ein teuflisches Aussehen gibt.

Die Figuren

Das Personal des Theaterstücks wurde bei Stemmann stark reduziert, so fielen die Rollen Rosencrantz und Guildenstern weg, die einzigen rudimentären Bestandteile der Rolle sind in der Rolle des Horatio vereinigt.

Horatio hat in der Inszenierung dafür eine dreifache Funktion: erstens als bester Freund und Berater von Hamlet, zweitens als eine Art Erzähler, der den Text aus Szenen rezitiert,

⁶¹ Quasthoff, Michael: Nicolas Stemmann in Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück – Regisseure im Portrait, Berlin, 2003, S. 155

die nicht ausgespielt werden, wie zum Beispiel den Monolog des Geists von Hamlets Vater sowie auch den ersten Auftritt – der Wache, bei dem sich die Wächter darüber unterhalten, dass sie den Geist gesehen haben, und drittens als Rahmenfigur: er ist der erste, der die Bühne betritt, und der, der als letzter das Geschehen überlebt.

Wie eben erwähnt ersetzt er auch Marcellus, Bernardo und Francisco. Ebenso geschieht es mit Fortinbras dessen Feldzug von Horatio in einem Dialog mit sich selbst aber als Hamlet auf der Bühne vorgetragen wird.

Claudius wird ebenso wie Gertrud als der Jugend gegenüber sehr verständnisvoller Erwachsener dargestellt, der sogar die exhibitionistischen Aktionen seines Stiefsohnes unterstützt (dies deutet auf die Verbindung zu den Alt 68ern hin). Auf der einen Seite bereut er sogar den Brudermord, kann ihn aber dennoch sowohl vor sich selbst als auch vor Hamlet rechtfertigen. Außerdem sieht man an seiner Erziehung seines Stiefsohnes antiautoritäre Elemente, der übliche Satz des Claudius „ich mag ihn nicht“⁶², mit dem er Hamlet meint, fehlt. Er scheint trotz des Mordes an Polonius zwar streng aber liebevoll zu sein und schickt Hamlet nur „um der überfälligen Tribute wegen“⁶³ nach England.

Claudius steht die meiste Zeit als der Sympathieträger schlechthin auf der Bühne, was man laut Stemanns Aussagen in einem Interview zu Zeiten der Berliner Theatertage auch daran erkennen kann, dass er Hamlet den berühmten Satz „sein oder nicht sein, das ist hier die Frage“⁶⁴ vorwegnimmt, nämlich schon bei seinem ersten Auftritt.⁶⁵

Wie in jeder Stemann Inszenierung wurde der Text zwar nicht in seinem Sinn verändert (Stemann besteht ja selbst auf der Arbeit am Text und darauf, diesen so rein wie möglich dastehen zu lassen), jedoch auseinandergestückelt und neu aneinandergereiht, so entstehen Szenen, die eigentlich für sich eigenständig dastehen müssten, aber bei Stemann ineinandergreifend, also simultan gespielt werden. So zum Beispiel der Abschied des Laertes von Ophelia und der Bericht von Horatio über die Erscheinung des Geistes von Hamlets Vater. Andere Szenen fallen komplett weg, oder werden gekürzt,

⁶² Shakespeare, William: „Hamlet“ Übersetzung von Steckel, S. 83

⁶³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:58:10

⁶⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002 Minute 0:04:25

⁶⁵ Vgl. Fernsehbericht „Foyer - Helden Heute“, 3sat, Erstausstrahlung am 4.5.2002

wie zum Beispiel die Suche nach dem Leichnam des Polonius, die wohl deshalb weggestrichen wurde, da im zweiten Teil – also nach dem Mord, der kurz vor der Pause geschieht, auf dem Boden in der Mitte der Bühne ein Teppichwulst zu sehen ist, so als wenn etwas sozusagen darunter gekehrt worden wäre. Die Vermutung liegt nahe, dass der Leichnam darunter versteckt ist. Der Täter – also Hamlet - wurde ins Ausland nach England verschickt, der Stiefvater regiert weiter obwohl er ihm das Alibi gegeben hat, anstatt ihn zu bestrafen.

Die Figur des Hamlet wirkt wie ein pubertierender Teenager, der von den Eltern zwar antiautoritär erzogen wird, aber dennoch nicht wirklich als Erwachsener ernst genommen wird, was man einerseits daran erkennt, dass Claudius mit ihm teilweise in einer sehr verniedlichten Sprache und Stimmlage spricht, sowie am Kostüm, das ihm seine Eltern szenenweise zu tragen geben (an dieser Stelle meine ich den blauen Frotteebademantel, den Hamlet nach der Sauna Szene, auf die ich später in der Kostümanalyse noch zu sprechen komme, trägt). Auch das Motto, das die Eltern zu haben scheinen „ist doch nur ein Spiel“⁶⁶ – ein Satz, der des Öfteren im Stück gesagt wird, verdeutlicht das. Sein pubertäres Trotzverhalten ändert sich dennoch bald in Richtung des Terrorismus. Dies zeigt sich ebenfalls am Kostüm aber auch an seinem Verhalten. Er läuft mit der Pistole über die Bühne, mit Bomberjacke und Springerstiefel bekleidet, und denkt nur noch blind an die Rache, die er für den Mord an seinem Vater verüben möchte.

Auch für den Tod von Ophelia zeigt Hamlet nicht mehr Trauer als die Aussage: „Ich liebte sie!“⁶⁷. Er scheint nicht einmal überrascht zu sein. Die Wandlung dieser Figur vom naiven Söhnchen zur Terrormaschine ist jedoch enorm und vollzieht sich stufenweise zuerst nach dem Auftritt des Geistes, dann nach dem Geständnis des Claudius, der in seinem Monolog den Brudermord beklagt.

Ophelia macht eine ebenso große Wandlung durch, was an ihr nicht nur durch den Farbwechsel ihres Kostümes und der Haare verdeutlicht wird. Ihr erster Auftritt zeigt sie als Sängerin, sie singt ein Liebeslied für Hamlet, in das er mit einstimmt. Gegenüber ihrem Vater Polonius benimmt sie sich pubertär. Auch kurz vor ihrem Selbstmord – sie übergießt sich auf der Bühne mit einer Flüssigkeit die aus einem Kanister kommt, und auf

⁶⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:03:33

⁶⁷ <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1067009/> 1:50:40

Benzin schließen lässt – hat sie einen Gesangsauftritt. Sie singt zur Inszenierungszeit aktuelle Rock- und Popsongs scheinbar willkürlich. Dazu nimmt sie Pillen, die ihr von Gertrud gegeben worden sind, und bezeichnet diese mit den Blumennamen die Shakespeare in seinen Text geschrieben hat.

Laertes (Sebastian Haase) setzt sich von den anderen Jugendlichen ab. Er ist – wie bei Shakespeare gewollt – nur am Anfang, sowie am Ende da, und verhält sich in dieser Zeit nicht pubertär – er trinkt nicht mit den anderen, und zu Beginn tanzt er in der Reihe mit den Erwachsenen, während Hamlet und Horatio noch den Tod des Vaters betrauern. Sein Kostüm wirkt im Gegensatz zu den anderen Figuren seines Alters seriös. Er trägt am Anfang einen Pullunder zu Stoffhosen und zum Ende einen Anzug, während Hamlet zu Beginn Sporthosen trägt und Horatio mit einer Lederjacke bekleidet ist.

6. Komik/ Komische Elemente in *Hamlet* von Nicolas Stemann

Im folgenden Teil analysiere ich die Komik in Stemanns *Hamlet* Inszenierung anhand der Kostüme, die von Esther Bialas entworfen wurden, des Schauspielstils und der Wortkomik.

Eine Tragödie, die komisch inszeniert wurde, wie es hier der Fall ist, ist dem Leben sowohl näher als eine Komödie, als auch näher als eine reine Tragödie. Dies ergibt sich aus dem hohen Niveau und der Komik, die die Tragödie beinhaltet⁶⁸.

6.1 Kostüme als Elemente der Komik

Laut Bergson ist Kleidung ein unbelebter Gegenstand, der entweder mit dem belebten Körper, mit dem er eine Symbiose eingeht, zusammenpasst oder nicht. Wenn dies nicht der Fall ist, so kann das Mechanische – oder in diesem Fall das Unbelebte in der subjektiven Wahrnehmung überwiegen und es kann Komik entstehen, da dies nicht zusammenpasst. Die Person, die dieses Kostüm trägt, muss auf den Missstand aufmerksam gemacht werden. So entsteht ein korrigierendes Lachen beim Zuschauer. Auch wenn die Aufmerksamkeit auf das Aussehen gelenkt wird und die inneren Werte unbeachtet bleiben, kann Komik entstehen. Freud hingegen hat seinen Ursprung in der Komik des Aussehens begründet: Komik kann entstehen, indem das Körperliche dem Geistigen überwiegt. Man muss dazu den Aufwand oder in diesem Fall die Bekleidung der angesehen Person mit dem eigenen Aufwand oder Aussehen vergleichen, damit es zu einem Aufwand kommt, der durch ein Lachen abgeführt werden kann.

Im Folgenden komme ich zu den komischen Kostümvarianten, die es in *Hamlet* gibt:

6.1.1 Kostüme der Figur Hamlet

Hamlet kommt bei seinem ersten Auftritt auf die Bühne mit einer grauen Sporthose bekleidet, einem blauen Hemd mit Rüschenkragen, darunter ein weißes

⁶⁸ Dies ergibt sich da eine Komödie dem Leben näher ist, je höher ihr Niveau ist, aber auch das Komische dem Leben näher ist als das Tragische, siehe Kapitel 3.1.2.4 Charakterkomik

Feinrippunterhemd, Socken ohne Schuhe. So weit so gut, würde sich diese Kleidung schon von der des Claudius und des Horatio, die als einzige sonst auf der Bühne stehen, abheben. Und dennoch könnte man es als passende Kleidung für einen jungen Mann betrachten, wenn er nun nicht noch eine orangefarbene Wollmütze auf dem Kopf tragen würde, darüber eine Posaune (mit dem Mundstück in Richtung Himmel und der Lautöffnung am Kopf anschließend) und dazu eine ebenso orangefarbene Schwimmweste. Passen nun diese drei Kostümelemente nicht einmal untereinander zusammen, so passen sie auf keinen Fall in das Bild eines trauernden jungen Mannes, der soeben seinen Vater verloren hat. Die Farben wirken schreiend, ja fast fröhlich, die Funktionen der Kleidungsstücke sind fragwürdig. Einzig die Posaune erfährt ihre Metamorphose zum Requisit, auf das ich später zu sprechen komme. Hamlet trägt also Kleidung, die nicht zusammenpasst, über dessen Funktion wir uns nicht klar sind und die nicht in unser heutiges Normbild der Kleidung (das in dieser Inszenierung ja durch Bühnenbild und Kostüme anderer Figuren bestätigt wird) passt. Er muss zur Ordnung gerufen werden durch ein Lachen, das ihm von seinem Onkel, der mit ihm auf der Bühne steht, nicht gegeben wird, und somit ihm vom Publikum zu Teil wird. Auch wird durch diese auffällige Kleidung die Aufmerksamkeit auf das Äußere Hamlets gelenkt, obwohl eigentlich sein Inneres, der seelische Schmerz über den Tod seines Vaters, wichtig ist. Das Körperliche überwiegt dem Geistigen desweiteren, wenn wir nun die Kleidung Hamlets mit der Kleidung, die wir selbst tragen würden, vergleichen. Es entsteht ein Aufwandsunterschied, der nicht gering ist und abgeführt werden muss.

Da Hamlet im Kostüm die meisten Veränderungen vorweist, also die meisten Kostümwechsel hat, kann man bei ihm noch weitere komische Elemente im Laufe seiner Entwicklung zeigen.

Nacktheit ist ja laut Bergson auch ein Kostüm, also werde ich es hier ebenso behandeln. Nachdem der Geist von Hamlets Vater seinen ersten Auftritt hatte, zieht sich Hamlet nach dem Schwur „Adieu, Adieu gedenke mein!“⁶⁹ aus bis auf die Socken, und schießt dreimal mit seiner Pistole in die Luft.

Hier möchte ich auf Freud verweisen, der schreibt, dass uns Nacktheit wiederum eine Diskrepanz zwischen körperlichem und geistigem Aufwand zeigt. Die Nacktheit zeigt uns

⁶⁹ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 29:03

(unter anderem), dass die körperliche Lust und Liebe der geistigen überwiegt. Das übertreten der Hemmschwelle hat etwas mit der Naivität zu tun: Obwohl Hamlet im Stück eigentlich schon diese Hemmschwelle besitzen sollte, hat er jedoch etwas Kindliches an sich. Dies ist allerdings die Begründung der Psychoanalytiker, wenn man die Nacktszene nun nicht auf der erotischen Basis, sondern auf Basis der Überraschung, beziehungsweise der enttäuschten Erwartung sieht. Man kann es nicht als der Norm zugehörigen Verhalten ansehen, sich nach einer schlechten oder schockierenden Nachricht die Kleider vom Leib zu reißen. Man hat also etwas anderes erwartet, das nun nicht eintrifft, aber stattdessen nichts Schlechtes sondern etwas Außergewöhnliches: Hamlet zieht sich aus. Ebenso gehört es nicht der Norm an, unbekleidet durch die Gegend zu laufen – es sei denn in der Sauna (die im weiteren Teil dieser Arbeit noch zum Thema wird). Also auch hier wird wieder die Zurechtweisung wichtig, vor allem auch da die Blöße im Weiteren nur mit einer Flüstertüte überdeckt wird, die eigentlich auch einen anderen Sinn hätte und etwas Mechanisches ist. Zur wirklichen Komik wird Hamlets Nacktheit jedoch durch das Nachgeahmte: die anderen Personen ziehen sich ebenfalls aus und erniedrigen somit die Tat und den Täter - Hamlet.

Das nächste Kostüm, das der Komik dienlich ist, bekleidet Hamlet in der Folge dessen Nacktheit bei seinem berühmten Zweifelsmonolog (ohne „Sein oder nicht Sein“): Es ist ein blauer Bademantel aus Frotteestoff, in dessen Futter Kindermotive gedruckt sind. Hamlet trägt zu diesem Bademantel Springerstiefel, in denen seine Pistole steckt. Hier ist eine starke Diskrepanz zwischen Kindlichem und Terroristen, also zwischen Naivem und Nicht-Naiven zu erkennen. Die Aufmerksamkeit wird statt auf den berühmten Hamlet – Monolog (dem das noch berühmtere Zitat „Sein oder nicht sein“⁷⁰ jedoch entwendet wurde) wiederum auf das Äußere Hamlets gelenkt. Wenn man von den Stiefeln absieht, wirkt er wie ein Kind, das einen tief geistigen Monolog von sich gibt. Es entsteht eine Unsicherheit im Zuschauer, ob Hamlet nun ein Kind oder ein Erwachsener ist. Hier zeigt sich das Naive.

⁷⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:04:25

6.1.2 Kostüme der Figur Ophelia

Bei Ophelia gibt es zwei auffällige Kostüme, die Komik erzeugen können. Sie fallen beide unter die Kategorie der komischen Übertreibung. Zum Ersten das T-Shirt, das sie während ihres ersten Auftritts, und dem Lied „doubt that the stars are fire“⁷¹ entblößt. Sie zieht dazu ihre mit Fell besetzte Strickjacke aus. Auf dem T-Shirt ist der Aufdruck „Hamlet & Ophelia“ zu sehen, der auf eine epische Art und Weise die Beziehung der beiden zueinander erklärt aber auch verklärt. Durch die Assoziation zum Text, der aus dem 2. Akt 2. Szene im Stück Shakespeares stammt und der Text eines Liebesbriefes ist, wird die Liebesbeziehung ausgedrückt. Es handelt sich um eine übertriebene Darstellung, da man sowohl durch den Text der Szene als auch durch das Schauspiel erkennt, worum es sich handelt.

Das zweite Kostüm Ophelias, das Übertreibung zeigt, ist das Trauerkleid, das sie nach dem Tod ihres Vaters trägt. Dieses Kleid ist schwarz, um die Trauer auszudrücken. Der Rock jedoch ist ausgestellt und aus einem gestärkten Stoff, der die Trägerin wie in einem Lampignon steckend darstellt. In diesem Kleid ist die Bewegung Ophelias eingeschränkt, da das Kleid unförmig und unpraktikabel ausgestellt ist. Die Bewegungsfreiheit in diesem Kleid ist eingeschränkt.

6.1.3 Kostüme der Figur Horatio

Horatio ist die einzige Figur, die während der gesamten Aufführung fast immer auf der Bühne ist, und dessen Kostüm sich kaum verändert.

Am Anfang kommt er auf die Bühne mit einer braunen Lederjacke bekleidet, darunter ein dunkelbraunes Hemd und eine schwarze Hose. Seine Haare sind relativ kurz geschoren und dunkel.

In der Szene, in der sämtliche Beteiligte sich in die Sauna begeben ist er der einzige, der keinen Bademantel trägt, sondern nur ein weißes Handtuch um die Hüften geschlungen hat. Nach der Pause trägt Horatio wieder das Kostüm wie am Beginn der Inszenierung

⁷¹ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:15:30

nur ohne die braune Lederjacke und – was auffällig ist: ohne Socken und Schuhe! Dies wirkt nun lockerer als am Anfang.

6.1.4 Kostüme der Figur Claudius

Claudius wirkt in der Inszenierung wie das Ebenbild eines Kanzlers, beschrieben wird der deutsche Kanzler Gerhard Schröder, der bei der Entstehung der Inszenierung ein bekannter Politiker war. Claudius trägt im ersten Bild einen schwarzen Nadelstreifenanzug, dazu ein helles Hemd und eine grau gestreifte Krawatte. Dieses Kostüm ändert sich bei Claudius erst bei der Nacktszene, bei der auch er sich nackt zu Hamlet und Gertrud an die Wand stellt. Danach trägt er einen fein aussehenden Bademantel aus schwarzem Stoff mit einem weißen Handtuch, das er um den Hals gehängt hat. Als Hamlet ihn auffordert, seinen Text im Theaterstück zu lesen, zückt er eine Lesebrille aus der Bademanteltasche und setzt diese auf. Nach seinem panikartigen, abrupten Verschwinden aus dem Geschehen ob der Beschuldigung des Mordes erscheint er wieder in seiner schwarzen Nadelstreifenhose, dazu trägt er jedoch nur ein weißes Hemd, welches halb offen steht, also ohne Krawatte. Sein Erscheinungsbild wirkt nun privater. Nach dem Mord an Polonius ist Claudius wieder repräsentationsfähig, staatstragend angezogen mit seinem schwarzen Nadelstreifenanzug mit Jackett, dem weißen Hemd, und dieses Mal mit einer roten Krawatte. Das rote Kleidungsstück dient als Zeichen, dass die Trauer nun vorbei ist und farbenfrohere Kleidung getragen wird. Es kann auch als Zeichen der Zusammengehörigkeit mit Gertrud gesehen werden, die ja gänzlich in Rot gekleidet ist. Außerdem assoziiert man mit Rot auch die Farbe des Blutes, aber auch der Sozialdemokratie, was wiederum eine Parallele zu Gerhard Schröder ist. Dieses Kostüm trägt Claudius bis zum Schluss. Hinzu kommt am Ende Hamlets Mütze, die dieser am Beginn des Stückes trägt. Eine orangefarbene Mütze mit einem großen Pompon. Immer wenn Claudius diese Mütze trägt, spricht er mit dänischem Akzent.

6.1.5 Kostüme der Figur Gertrud

Gertruds Kostüm wirkt durch dessen Seriosität (Betonung der Weiblichkeit ohne die Betonung der Sexualität) wie das einer Politikerin der jetzigen Zeit, im speziellen wie das der Kanzlergattin Doris Schröder-Köpf.

Am Anfang trägt Gertrud noch ihren Trauerflor, das heißt schwarze Kleidung. Ihr Gesicht ist jedoch nicht verschleiert. Ihre Kleidung besteht aus einem Nadelstreifenkostüm mit knielangem Rock, einer schwarzen Bluse und schwarzen Schuhen mit Absätzen. Auf dem Kopf trägt sie eine blonde Perücke, die entweder wieder eine Anspielung auf Doris Schröder-Köpf sein könnte, oder einfach die Vorliebe von Nicolas Stemann zeigt, Perücken in seinen Stücken zu verwenden. Die Perücke wird zum Stilmittel, in seinen Elfriede Jelinek Inszenierungen fragmentiert er die Autorin selbst, indem er die charakteristische Frisur der Elfriede Jelinek als Zopfperücke heraushebt. Auch in *die Brüder Karamasow* trägt der Vater der Brüder am Anfang eine Perücke, die er jedoch bei den Worten „lügen sie nicht“ absetzt.⁷²

Nach dem Erscheinen des Geistes trägt Gertrud nun die Kostümjacke nicht mehr – ein Zeichen dafür, dass sie sich nun zuhause und nicht in Repräsentation vor dem Volke befindet. Gertrud agiert als das Hausmütterchen, während ihr Sohn die Szene wahnsinnig werdend möglicherweise bewusst spielt.

Zum Zeichen der Zugehörigkeit zu ihrem Sohn (oder aber zum Zeichen ihrer Sexualität und ihrer Bedürfnisse) kommt Gertrud als erste nach Hamlet nackt auf die Bühne, und stellt sich zu ihm für das „Kommune 1“⁷³ Tableau. Danach zieht sie sich einen Morgenmantel an, den ein weiß-rotes Muster aus großen Blumen ziert, und dazu trägt sie um die Schultern ein weißes Handtuch. Der rote Bademantel ist ein farblicher Übergang zu Gertruds nächstem Kostüm, das sie nach dem Stück im Stück trägt: ein roter Rollkragenpullover, dazu einen roten Nadelstreifenrock, eine rote Strumpfhose und rote hochhackige damenhafte Schuhe. Dieses Kostüm hat den gleichen Stil wie das erste Kostüm, mit dem Unterschied des – bei Gertrud am ehesten zu bemerkenden – krassen Farbwechsels.

⁷² Die Perücke ist hier ein Symbol für eine Täuschung.

⁷³ Die Kommune 1 war eine Kommune um Uschi Obermeier und Rainer Langhans in München zur Zeit der 1960er Jahre. Deren Ziele waren die freie Liebe und die Liberalisierung der Sexualität.

Nun wird auch klar, dass Gertrud eine Perücke trägt, da sie diese beim erneuten Erscheinen des Geistes abnimmt, und ihre natürliche Haarfarbe, nämlich braun, zeigt. Im zweiten Teil nach der Pause trägt sie die Perücke zwar wieder, jedoch nur schlampig, die dunklen Spitzen scheinen deutlich darunter hervor. Im zweiten Teil bis zum Schluss – also bis zum Tod, steht Gertrud nun wieder in der Öffentlichkeit, sie trägt zu ihrem roten Kostüm nun auch ein rotes Nadelstreifenjackett und eine weiße Perlenkette. Die Symbolik der Farbe Rot wurde im vorigen Kapitel schon bearbeitet. Die Farbe der Perlenkette könnte wiederum für Reinheit stehen.

6.1.6 Kostüme der Figur Polonius

Der Schauspieler des Polonius wurde während der Spielzeit von *Hamlet* notgedrungen ausgewechselt, da Andreas Eberth, die ursprüngliche Polonius Besetzung 2004 verstorben ist. Er wurde durch Dieter Hufschmied ersetzt. Deshalb erscheint es für die Figur des Polonius nicht relevant, welche Maske oder Frisur Polonius hat. Andreas Eberth hatte eine Halbglatze, dunkle Haare und keinen Bart, Dieter Hufschmied hingegen hat graue Haare und einen Vollbart.

Polonius ist nur im ersten Teil präsent, da er im 3. Akt 4. Szene von Hamlet erschossen wird. Am Anfang trägt er ein Jackett mit grauen Karos, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte mit weißen Punkten. Auch hier sind die Farben eher dezent. Sie stellen ein Zeichen der Trauer dar.

Polonius ist ebenso im Kommune 1 Tableau dabei. Auch er ist dabei nackt. Danach bekleidet er sich mit einem dunklen Frotteebademantel, der durch seine Farben und seinen Stoff sehr altmodisch erscheint.

Danach tritt er nach einer längeren Abwesenheit wieder auf und trägt zu seiner vorher bereits getragenen schwarzen Hose und seinem weißen Hemd eine rostrote Krawatte und ein sehr auffällig orange kariertes Jackett. Einerseits ist auch dies das Zeichen, dass die Trauerzeit für König Hamlet überwunden ist, andererseits ist dies ein Zeichen dafür, dass Polonius so etwas wie die den tragischen Figuren gegenüberstehende komische Rolle in *Hamlet* ist. Er wirkt immer etwas übertriebener als alle anderen, und während Claudius

als Zeichen des Endes der Trauer nur eine rote Krawatte trägt, hat Polonius ein rotes Jackett.

6.1.7 Kostüme der Figur Laertes

Laertes gehört zur jungen Generation im Stück, er wirkt in der Inszenierung durch seine Ernsthaftigkeit jedoch wie einer der Erwachsenen, was auch durch sein Kostüm deutlich wird. Er ist nicht wie Hamlet und Ophelia jugendlich gekleidet, sondern trägt schon am Anfang einen Anzug. Da er die längste Sequenz im ganzen Stück hat, in der er nicht auf der Bühne ist, fällt bei ihm die Nackt- oder Halbnacktszene weg.

Am Anfang trägt Laertes einen Anzug aus graublauem Samt, sein hellblaues Hemd trägt er halboffen ohne Krawatte, was dem Outfit die Seriosität etwas nimmt. Es zeigt die Mischung zwischen den Erwachsenen und den Jugendlichen bei Laertes an, denn sowohl Claudius als auch Polonius tragen beide Krawatten, Hamlet und Horatio nicht mal einen Anzug. Ein weiteres Merkmal sind seine Schuhe, er trägt nicht die typischen Schuhe, die man zum Anzug erwartet, sondern moderne Sneakers, also Turnschuhe.

Nach der langen Sequenz, in der Laertes nicht auf der Bühne zu sehen ist, erscheint er wohl gereifter, als er zuvor schon wirkte: er trägt einen weinroten Anzug darunter einen violetten Pullunder, ein orangefarbenes Hemd und eine Krawatte. Es gibt zwei Anzeichen dafür, dass er in die Rolle des Familienoberhaupts treten muss, da sein Vater verstorben ist: Er trägt nun doch eine Krawatte und wie Claudius und Gertrud und zuvor auch sein Vater nun etwas Rotes in seiner Kleidung.

Zum Gefecht mit Hamlet entledigt er sich nun seines Jacketts und wirft sich ebenso einen schwarzen Umhang über, der bei ihm jedoch zwei weiße Streifen am Saum vorweist.

Dazu trägt er – ebenso wie Hamlet – schwarze Handschuhe.

Die Frisur von Laertes ist nicht weiter analysierbar, da sie sich während der Aufführungen änderte: Zur Zeit der Aufzeichnung der Berliner Theatertage hatte der Darsteller noch glatte etwas längere blonde Haare, während er gegen Ende der Spielzeit mit einer Glatze spielte.

6.2 Komik im Spielstil

In diesem Kapitel werde ich die komischen Elemente der Inszenierung nach den im Theoriekapitel genannten Kriterien analysieren.

Die Komik durch die soziale Funktion nach Bergson

Eine Person wird von der Gesellschaft verlacht, wenn sie sich in die Konvention dieser Gesellschaft durch Steifheit nicht einfügt. Sie wird dadurch von der Gesellschaft (im Theater von den anderen Figuren eher als vom Publikum) auf den Missstand aufmerksam gemacht und kann ihn so korrigieren.

Die Posaune als komisches Hilfsmittel

Als Beispiel gilt zuallererst das Aussehen Hamlets bei seinem ersten Auftritt, das er sich wohl selbst zugefügt hat: Er trägt eine Posaune auf dem Kopf und fügt sich somit nicht in die Gesellschaft ein. Diese Posaune wird im weiteren Verlauf öfter zum Element der Komik.

Das Benehmen Hamlets, der sich nicht in die restliche Gesellschaft einfügen kann, regt zum Lachen an:

So bläst er zu Beginn anstatt zu reden laut in seine Posaune und terrorisiert auch das Publikum mit lauten, schrillen Klängen.

Er benutzt sie sozusagen als Sprachrohr seines Protestes, da er sich nicht mit Worten auszudrücken weiß. Die Posaune als Sprachrohr zeigt das Mechanische, das an Stelle des Lebendigen, also der Stimme steht.

Im späteren Verlauf des Stückes bittet Hamlet Horatio, ihm etwas auf der Posaune vorzuspielen.

Auf die Bitte Hamlets, das „ins Ohr Lied“⁷⁴ auf der Posaune zu spielen (hier übernimmt Horatio die Rollen von Rosencrantz und Guildenstern), geschieht wieder eine Art Parodie. Horatio greift sich an den Saum des weißen Handtuchs, das – um die Hüften geschlagen –

⁷⁴ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:12:13

das einzige Kleidungsstück ist, das seinen Körper bedeckt, und zieht es sich zurecht, so als ob er eine feine Hose tragen würde und wohl, als ob er ein großer Kapellmeister wäre. Hier regt erst einmal wieder die Nachahmung einer anderen, erhabeneren Person zum Lachen an, aber auch die Inkongruenz des Handelns von Horatio mit seiner Kleidung.

Auch die Komik durch Scheitern wird durch das Instrument verwirklicht, nämlich im Versuch des Horatio auf Hamlets Bitte hin, die Posaune zu spielen: er fasst sie zuerst so ungeschickt, dass sie auseinanderfällt. Dann nimmt er sie, wieder zusammengebaut, zum Mund und legt ihren Schallbecher auf das Mikrofon. Die Erwartung des Publikums auf einen lauten geblasenen, durch das Mikrofon verstärkten Ton wird jedoch enttäuscht und entlädt sich in etwas Kleines: Horatio spricht durch die Posaune in das Mikro, dass er sie nicht spielen kann.

Auf erneute Aufforderung Hamlets geht Horatio zu den beiden Musikern, um sich die Griffe erklären zu lassen. Das Publikum erwartet nun, dass es einer der beiden kann, doch wieder wird die Erwartung enttäuscht. Die beiden geben vor, nur Streichinstrumente zu kennen. In seinen Bewegungen wirkt Horatio an dieser Stelle mechanisch, da er sich von Hamlet zu seinen Aktionen einfach lenken lässt und, mit kurzen Unterbrechungen, wie eine Marionette agiert. Das Mechanische überdeckt das Lebendige.

Mit dem Satz „Das geht so leicht wie Lügen“⁷⁵ vergleicht Hamlet zwei Elemente, die sich eigentlich nicht vergleichen lassen. Verglichen werden hier die Tätigkeiten des Posaune Spielens und die des Lügens. Während das eine – das Posaune spielen - als Bagatelle angesehen werden kann, und vor allem auch wirklich als eine Tätigkeit gesehen werden kann, ist die Tätigkeit des Lügens eine, die man als Rezipient nicht sofort erkennen muss, die aber starke Konsequenzen nach sich ziehen kann. Durch die Wichtigkeit und die Konsequenzen, die aus den beiden Tätigkeiten entstehen, entwickelt sich die Inkongruenz, die bei dem Vergleich der beiden zu Komik führen kann. Er führt dieses Wortspiel weiter und findet weitere musikalische Metaphern. So vergleicht er den Umgang, den Horatio mit ihm pflegt und dadurch vor allem die Beeinflussung mit den Griffen, die dafür nötig sind, ein Instrument zu spielen. Er sagt, Horatio wolle auf ihm spielen, auch das ist eine Metapher für die Beeinflussung. Er vergleicht sich selbst mit

⁷⁵ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:13:04

einer Pfeife. Dieser Ausdruck beinhaltet in der deutschen Umgangssprache eine Zweideutigkeit. Eine Pfeife ist sowohl ein Instrument als auch ein Schimpfwort. Als Pfeife bezeichnet man einen weniger intelligenten Menschen, der nicht zu Dingen fähig ist, zu denen andere Menschen es sind. Dadurch dass sich Hamlet selbst als eine Pfeife bezeichnet, setzt er sich selbst herab (was mit dem Ausdruck „würdelosen Ding“⁷⁶, den er zuvor über sich sagt, in diesem Fall gut zusammenpasst), und macht sich zu einer lächerlichen Figur.

Als sich Horatio von Hamlet, der ihn mit einer Pistole bedroht, dennoch zu ein paar schrägen Tönen überreden lässt, geschieht wieder etwas Unerwartetes: Man hört von der Seitenbühne, wie die schrägen Posaumentöne von schönen Saxophon Klängen abgelöst werden. Dies ist zwar nicht wirklich eine enttäuschte Erwartung, da das Publikum keine Erwartungen an dieser Stelle hat, aber dennoch eine Inkongruenz, allerdings an dieser Stelle in die andere Richtung – in das Erhabene – in schöne Klänge.

Das Mikrophon als komisches Element

Das Mikrophon wird ähnlich der Posaune als wiederkehrendes Element zur Unterstützung der Komik verwendet:

Hamlet tritt in seiner ersten Szene auf und geht zum Mikrophon, das in der Mitte der Bühne steht.

Man erwartet, dass er etwas sagt, oder dass sein Onkel ihn sprechen lässt, und hört von Claudius nur: „gleich Hamlet gleich!“⁷⁷ wodurch dieser wie ein Kind gemäßregelt wird, und auch wieder vom Mittelpunkt der Bühne verschwindet. Aus dieser nicht erfüllten Erwartungshaltung kann Komik entstehen.

⁷⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:13:26

⁷⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:04:32

Als Claudius ihm das Mikrophon mit den Worten „und nun mein Neffe Hamlet und mein Sohn“⁷⁸ überlässt und zur Seite tritt, stellt sich Hamlet an das selbige im gleichen Kostüm wie zuvor, allerdings ohne Posaune auf dem Kopf. Er bemerkt, dass das Mikrophon zu hoch für ihn ist (obwohl der Unterschied der Körpergröße zwischen ihm und Claudius nicht übermäßig ist). Er versucht es mit übertriebenen Gebärden wie Strecken und sich auf die Zehenspitzen stellen, um das Gerät zu erreichen. Einfacher wäre es, das Mikrophon mit der Hand zu nehmen, und herunter zu beugen. Also müsste er nur einen geistig höheren Aufwand betreiben, um einen körperlich niedrigeren Aufwand zu tätigen, der dann auch zum Erfolg führt. Unverrichteter Dinge verlässt er das Mikrophon wieder. Hier spielt also wieder die Naivität und vor allem die Aufwandsdifferenz eine Rolle! Nach Freud gilt: höherer körperlicher Aufwand, sowie niedriger geistiger Aufwand kann Komik entstehen lassen.

Ein Bruch zwischen Pathetik und Nicht Pathetik ist das Verhalten von Ophelia nach dem Tod ihres Vaters. Sie geht zum Mikrophon, das in der Mitte der Bühne steht und setzt wie zu einem Wort oder einem Gesang an – dann verzieht sie ihre Mimik vom Lächeln zu einem fragenden Ausdruck, sie blinzelt und lässt mit den Worten „‘schuldigung, ich komm nochmal“⁷⁹ das Mikrophon sinken, und verlässt die Bühne. Die gezeigten Handlungen lassen aufgrund der Mundbewegungen und Mimik der Ophelia, sowie der Position am Mikrophon erwarten, dass Ophelia etwas rezitiert oder singt. Durch den abrupten Abbruch wird diese Erwartung jedoch enttäuscht. Desweiteren ist ihre Ausdrucksweise wieder ein Bruch zum Dialog von Gertrud und Claudius, deren Text von ihnen gebetsmühlenartig herunter gesprochen wird und doch eine Art von Pathos besitzt. Ophelia spricht umgangssprachlich und verschluckt dabei einzelne Buchstaben. Danach geht sie ab.

Ophelia stürmt wieder herein, kommt aber diesmal nicht einmal bis zum Mikrophon, und läuft wieder hinaus – auch dies ist eine Wiederholung einer Situation, und kann komisch wirken. Ein drittes Mal erscheint Ophelia, diesmal steht sie wieder am Mikrophon, und

⁷⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:06:06

⁷⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:31:54

öffnet den Mund wie zum Vortrag, läuft jedoch wieder davon, diesmal allerdings nicht ganz von der Bühne, sondern nur nach hinten in Richtung des Claudius. Auf das Anrufen von Gertrud begibt sie sich dennoch zum zweiten Mikrophon, das links vom ersten steht. Sie winkt Gertrud ab und hält den Ophelia Monolog. Gertrud kommt auf sie zu mit einer Tasse Tee, Ophelia flüchtet sich zum anderen Mikrophon und beginnt zu singen.

Auch im letzten Gefecht zwischen Hamlet und Laertes wird das Mikrophon immer wieder verwendet um mit Sprache einen Treffer anzuzeigen.

Ein weiteres Beispiel für die soziale Funktion der Komik und des Nicht Einfügens ist folgende:

Hamlet kämpft nach der ersten Szene, in der die gesamte Familie tanzt als Übersprunghandlung mit einem unbelebten Gegenstand. Ein Kissen ist sein Opfer. Er kann oder darf seine Wut über die frühe Hochzeit nicht vor seiner Mutter und seinem Onkel zeigen und packt somit als Ersatz das Kissen, das auf einem Sessel am linken Rand der Bühne liegt. Er schlägt es mehrmals gegen die mit Teppich tapezierte Wand. Danach legt er es zurück, und tätschelt es wie zur Entschuldigung.

Nach dem Erscheinen des Geistes und der Erkenntnis, der Vater sei vom Onkel ermordet worden, zieht sich Hamlet zum Zeichen seines Wahnsinns nackt aus. Dies zeigt auch die Wandlung in der Figur des Hamlet. Er setzt sich hinter den Fernseher auf der linken Seite der Bühne, so dass das Fernsehbild in Richtung Rampe abläuft und er es nicht sehen kann. Dabei wirft er mit den sich im Regal befindlichen Videokassetten auf jeden, der dem Fernseher – und damit ihm - zu nahe kommt. In diesen beiden Tätigkeiten liegt eine Ventilfunktion, die für das Publikum wie eine Steigerung wirken kann.

Komik durch Laster der Person und durch Charakterfehler

Der Jähzorn Hamlets, vor allem in dessen pubertären Auswirkungen ist ein Beispiel, aber auch die Figur des Polonius, der in seinem Monolog über den Wahnsinn Hamlets nicht aufhört zu sprechen und erst nach einer geraumen Zeit auf den Punkt kommt.

Polonius ist bei Stemann eine Figur, die sehr zur Übertreibung in den körperlichen, gestischen und auch rhetorischen Merkmalen neigt. Diese Rolle wurde bei Stemann von zwei verschiedenen Schauspielern dargestellt: Andreas Ebert, der 2004 verstarb, und Dieter Hufschmidt, der dann die Rolle übernahm. Beide Schauspieler brillierten durch diese exzentrische Gestik und Rhetorik. Dies zeigt auch in der Szene, in der Polonius versucht, Claudius und Gertrud den Zustand Hamlets zu erklären. Nicht nur, dass er auch hier wiederum nur als möglichen Grund auf die verschmähte Liebe Ophelias eingeht, er unterstreicht seinen Vortrag, der schon bei Shakespeare durch ironische Spitzen gespickt ist, mit übertriebenen Gesten und Gebärden. Diese können komisch sein, wie zum Beispiel die Reaktion Gertruds auf den übertriebenen Vortrag: „mehr Inhalt weniger Kunst“⁸⁰ wie auch durch Musik, die er von den beiden Musikern, die vor der Rampe sitzen, anfordert mit den Worten: „macht ihr mir hier mal ‘nen sanften Teppich“⁸¹.

Hamlets Zorn wird durch verachtende Gesten von Claudius beim Spiel im Spiel verstärkt: Claudius soll den Lucianus lesen: Claudius gibt Hamlet als Antwort nur eine Geste: Er tippt sich mit dem Zeigefinger an die Stirn, Hamlet wiederholt seine Ankündigung: „Lucianus tritt auf“⁸² und wiederum deuten Claudius Hamlet mit derselben Geste an, er sei verrückt. Durch diese Wiederholung, die auf eine Mechanik rückschließen lässt, wird die Komik der Verachtung für Hamlet noch verstärkt, vor allem auch durch die leichte Steigerung, die in der Geste des Claudius zu erkennen ist. Hamlet fühlt sich nun vollends beleidigt, und tobt über die Bühne. Auch Zorn kann als ein Fehler gesehen werden, der komisch sein kann. Auch hier ist es so, dass die Tritte, die Hamlet den diversen Möbelstücken, die ihm im Weg in Richtung des Fernsehers stehen, nicht als bedrohlich, sondern eher als naiv gesehen werden können und einen körperlichen Aufwand zeigen,

⁸⁰ Vgl. Shakespeare, William: *Die Tragödie von Hamlet, Prinz von Dänemark*, Deutsch von Frank-Patrick Steckel, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2003, S. 45

⁸¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:35:22

⁸² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:07:20

der dem geistigen Aufwand weit überlegen ist. Das wiederholte Aussprechen des Satzes: „dann mach ich’s eben alleine“⁸³ deutet auf einen Mechanismus hin.

Komik durch Zusammenwirken von Lebendigem und Mechanischem

Oder auch: Komik durch Mechanisierung des Lebens.

In der Bewegung und Dynamik des ausgelassenen Tanzes zu Beginn kann das Lachen des Publikums angeregt werden. Laertes und Polonius lösen sich von der tanzenden Gruppe und hüpfen – Springbällen gleich – auf der Bühne synchron in Richtung des Publikums. Wie Springbälle! Dies läßt einen Bezug zu Bergson erkennen. Wenn ein Mensch sich wie ein Gegenstand verhält, also in seinem Erscheinen zu einem Gegenstand wird, so greift etwas Mechanisches in etwas Lebendiges ein und gewinnt so die Überhand über das Lebendige. Nicht zuletzt hat Bergson in seinem Dossier *le rire* ja genau dieses Beispiel aufgeführt: Clowns, die sich wie Springbälle verhalten. Gewiss, Laertes und Polonius sind keine Clowns, aber die Komik wird durch die Bewegungen ausgedrückt die in ihrem Erscheinungsbild Auswirkung zeigen.

Gleich darauf geht Hamlet zu Horatio an den rechten Bühnenrand⁸⁴, und ahmt mit ihm – allerdings ohne Musik - die Tanzschritte der Eltern nach, die so etwas Automatisiertes an sich haben. Auch Hamlets Körper wird dadurch mechanisiert.

Die Verbindung des Mechanischen mit dem Menschlichen zeigt sich dann in der Figur von Hamlet, der immer noch nackt hinter dem Fernseher sitzt und mit Videokassetten um sich wirft. Auf die Ansprache von Polonius sieht man die Figur von Hamlet zuerst nur als Fernsehbild, die Antworten von ihm hört man durch ein Megaphon. Polonius selbst klopft an den Bildschirm, um Hamlet auf sich aufmerksam zu machen und ihn anzusprechen. Also ist sowohl Hamlets visuelle als auch seine auditive Erscheinung stark mechanisiert, Hamlet wird so zu einer Art Maschine. Zuletzt verlässt Hamlet sein Versteck und bleibt

⁸³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:07:35

⁸⁴ Vom Publikum aus gesehen

zur Hälfte mechanisch: Er spricht trotz Verlassen des Kameraraumes durch sein Megaphon und jagt Polonius von der Bühne. Zur Hilfe kommt ihm dabei die Alarmfunktion des Megaphons.

Der Tod des Polonius zeigt eine andere Symbiose von etwas Lebendigem und etwas Mechanischem. Mit seinem Auftreten vom linken Bühnenrand fasst Hamlet die Pistole und schießt mehrmals blind in die Luft. Wie mechanisch spricht Polonius nun die Worte: Ich wollte doch nur....Hamlet und Ophelia....“⁸⁵ und fällt um. Die Verzögerung, die zwischen den Schüssen aus Hamlets Pistole und dem dann doch sehr schnellen Tod von Polonius geschieht, deutet auf etwas Mechanisches, dem Leben Fremdes hin. Diese Szene kann jedoch nur komisch sein wiederum durch die Harmlosigkeitsvermutung, die allerdings durch die Verzögerung, durch den scheinbaren Spielcharakter, der plötzlich umschlägt, verdeutlicht wird. Die Worte „Hamlet Ophelia“⁸⁶ die Polonius als letzte spricht, sind wie ein Mantra für ihn. Sein Geist hat sich auf die Situation zwischen den Beiden und die Liebe, an die er noch glaubt, versteift. Wie Bergson sagen würde, sein Geist ist mechanisch und steif geworden und dadurch komisch, dass er nicht lebendig wirkt.

Der Schauspieler des Horatio kündigt Claudius den Brief an, der von Hamlet geschickt wurde. Anstelle eines Briefes, den das Publikum erwartet, wird jedoch auf ein Zeichen des Horatio auf allen Bildschirmen Hamlet, der den Text des Briefes spricht, eingespielt. Laertes geht nun tätlich auf den Fernseher los, und schlägt auf diesen ein. Dies zeigt das Ausgeliefertsein Laertes', der nicht in das Geschehen eingreifen kann, das nur intermediär auf die Bühne gebracht wird.

⁸⁵ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:23:51

⁸⁶ Ebd.

Komik durch nicht eingelöste Erwartungshaltungen

Nach dem Tod des Polonius hält Hamlet einen Monolog, dessen Inhalt gegen seine Mutter gerichtet ist. Es folgt wieder etwas Unerwartetes und auch Unnatürliches: Gertrud schreit einen lauten und hohen Ton heraus. Das Publikum erwartet nun eine nachfolgende tragische Handlung, einen Gefühlsausbruch und wird doch wieder enttäuscht durch das was geschieht: Gertrud fasst sich mit der rechten Hand an den Kopf, und zieht die Perücke ab, die man zuvor nicht als solche erkennen konnte. Unter ihren blonden halblangen Haaren, die an die Haare von Doris Schröder Kämpf erinnern, hat sie schwarze zusammengebundene Haare.

Stemann spielt in seinen Inszenierungen gerne mit den Erwartungshaltungen des Publikums. Der Zuschauer erwartet eine andere – meist stärkere - Konsequenz. Diese Erwartung wird enttäuscht. So entsteht die Komik.

Horatio ruft in seinem Anfangsmonolog, der aus dem Zwiegespräch der Wächter besteht, den Geist mit den Worten „Sprich!“⁸⁷ an. Man sieht im Halbdunkel eine Gestalt auftreten und erwartet, dass dies der Geist ist, jedoch wird man in dieser Erwartungshaltung enttäuscht, da es sich nicht um den erwarteten Geist handelt, sondern um den lebenden Claudius⁸⁸.

Repetition und Inversion

Eine Wiederholung in Worten kann auch ein Zeichen für einen Automatismus sein: Der Hofstaat sitzt am hinteren Rand der Bühne, Hamlet befindet sich immer noch mit Horatio vorne. Sie räsonieren über Hamlets Vater und loben ihn als einen großen König und einen außergewöhnlichen Menschen. Während des Gesprächs, in dem die Aufmerksamkeit auf Hamlet und Horatio gelenkt wird, hört man den Hofstaat wie zur Bestätigung einstimmig seufzen. Es entsteht eine Pause im Gespräch, das danach wieder fortgesetzt wird. Kurz

⁸⁷ Fernhehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausrtrahlung 25.5.2002, Minute 0:03:12

⁸⁸ Diese Szene ist nicht die bekannte Geist-Szene aus dem 1. Akt (5. Szene)

darauf ertönt wieder ein Seufzer, der ebenso klingt wie der erste, oder wie ein Echo dessen. Durch diese Wiederholung wird der Seufzer, der ohnehin schon etwas Komisches an sich hat durch die Tatsache, dass er nicht erwartet wird, beziehungsweise der Fortlauf des Gesprächs zwischen Horatio und Hamlet erwartet wird, dies aber für kurze Zeit nicht der Fall ist, zu einem automatisiertem Verhalten.

Ebenso ist die Wiederholung der Worte anderer Menschen etwas Mechanisiertes, oder zumindest etwas Nachgeahmtes, das auch Lachen hervorrufen kann. So wiederholen Hamlet, Horatio und Ophelia, während sie sich betrinken, die Worte, die Polonius seinem Sohn Laertes mit auf den Weg nach Frankreich gibt. Es fehlt ihnen sichtlich an Respekt. Die Worte, die Polonius an Laertes richtet, sind in Reimform und wirken sehr künstlich und mechanisch. Durch das Zusammenspiel von mechanisierter Ausdrucksform und deren Wiederholung oder Nachahmung eines anderen entsteht die Komik. Diese Komik wird im nächsten noch verstärkt, da die Antwort Hamlets auf den Satz Gertruds „geht eurer Wege Jungs“⁸⁹ lautet: „ja, wir gehen unserer Wege Jungs“⁹⁰. Dies ist eine Nachahmung von Gertrud, allerdings kann es auch unter die Kategorie Wortwitz fallen, auf die ich später noch eingehen will. Hamlet nimmt den Satz von Gertrud auf und wiederholt ihn allerdings fehlerhaft, so dass sich ein neuer Sinn ergibt.

Eine weitere Wiederholung, die sich außerdem noch steigert, finden wir am Ende des Spiels im Spiel in der „die Mausefalle“ Szene. Hamlet gibt die Regieanweisung, Claudius möge Polonius, der am Boden liegt, das Gift ins Ohr gießen (wie dieser es ja bei Hamlets Vater getan hat). Die Komik entsteht dadurch, dass diese Regieanweisung, nachdem Claudius es nicht vollbringt, von den Umstehenden wiederholt wird, und zwar in einer derartigen Steigerung, dass sogar Polonius, der ja im Spiel umgebracht werden soll diese Aufforderung „ins Ohr“⁹¹ spricht. Danach steigert sich diese Aufforderung in

⁸⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:21:35

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:10:19

einen rhythmisch gesprochenen Chor, der immer wieder wiederholt: „ins Ohr ins Ohr“⁹², bis man als Zuhörer nicht einmal den Sinn der Worte mehr richtig erkennt. Aber auch dies ist nicht die höchste Steigerungsstufe. Claudius versucht nach diesem gesprochenen rhythmischen Chor die Anweisung zu vollziehen, scheitert aber und schreit laut auf. Man erwartet, dass die umstehenden Personen erschrecken. Stattdessen geschieht nichts, außer dass sie still sind. Claudius wiederholt den Anfang seiner Antrittsrede, leicht verändert: „noch ist und Hamlets Tod des teuren Bruders frisch im Ohr“⁹³. Dies ist das, was man einen Freudschen Versprecher nennt. Das Unbewusste setzt sich bei Claudius durch und er verspricht sich im Text, was einer Verfehlung gleichkommt. Um seinen Versprecher zu übertünchen, bittet er die Musiker, mit der Musik zu beginnen. Die Musik setzt ein, aber anstelle einer Musik, die die Gedanken auf etwas anderes lenkt, singt der Chor nun den Text „ins Ohr ins Ohr“ – nimmt die sehr mechanisch wirkenden Wiederholung in der Musik auf.

Claudius flüchtet von der Bühne zum vom Publikum aus gesehenen linken Rand. Mit seinem Verschwinden verstummt auch der „Ins Ohr“ Chor. Sich wie in Sicherheit vor den Anschuldigungen wiegend, betritt er die Bühne jedoch wieder, sein Gesicht zeigt die Mimik eines Grinsens, erhaben und siegesbewusst. Doch kurz nach dem Betreten setzt der Chor erneut ein. Dies erinnert an den Schachtelteufel, den Bergson in seinem Dossier erwähnt. Er (in diesem Fall der Chor) wird zurückgedrängt und schnellt von sich aus wieder hervor. Das Mechanische überdeckt das Lebendige. Der Chor wird durch einen Auslöser – nämlich den Auftritt des Claudius wieder in Gang gesetzt, während er (der Chor) jedoch selbst wieder als mechanischer Auslöser für Claudius fungiert, der erneut von der Bühne flüchtet. Die Figur des Claudius wird dadurch in ihrer Erhabenheit herabgesetzt und so lächerlich gemacht.

Nach der Pause folgen weitere mechanische Wiederholungen: Claudius und Gertrud sitzen beide in Ohrensesseln – farblich passend zum Teppich auf der Bühne. Sie sitzt links vorne, er am hinteren rechten Teil der Bühne, also in einer Distanz voneinander, die größer nicht möglich ist, ohne die Bühne zu verlassen. Sie werfen sich gegenseitig die

⁹² Ebd.

⁹³ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:11:11

Sätze zu „Ich will nicht mit ihr sprechen“⁹⁴ (Gertrud) „es ist besser sie zu sprechen, sie sät Misstrauen bei denen, die der Krone übel wollen“⁹⁵(Claudius)

Dieses ständige Wiederholen der beiden Sätze wie ein Pingpongspiel vor allem in Verbindung mit der Steigerung, die durch den Tonfall und die Mimik von Claudius deutlich wirkt, wie eine Maschine oder ein Perpetuum Mobile, das sich immer weiter aufschaukelt. Dies überlagert das Lebendige und kann somit zum Lachen führen. Zuletzt lässt Claudius Gertrud nicht einmal mehr ausreden und schreit ihr seinen Satz nach den ersten zwei Worten in aggressivem Ton entgegen – durch die wie mechanische Wiederholung kennt er die Worte, die danach von ihr noch gesprochen werden würden. Die Worte: „Sie sät Misstrauen bei denen, die der Krone übel wollen“ spricht er wiederum ruhig und übertrieben deutlich, wie wenn er sie zu einem Kind sprechen würde – dies ist eine Herabsetzung von Gertrud, und kann deshalb komisch sein, außerdem ist hier ein starker Kontrast innerhalb eines Satzes im Temperament des Aussprechers, der von einem hohen, lauten Ton in einen ruhigen, belehrenden Ton übergeht.

Nachdem Ophelia ihre Tabletten genommen hat, und unter dem Teppich verschwunden ist, hat Claudius seinen Platz am hinteren höheren Ende der Bühne eingenommen, der sicher auch deshalb erhöht ist, um seine Stellung als Oberhaupt der Familie zu verdeutlichen. Es entsteht eine lange Stille, in der nur wieder das uhrwerkartige Geräusch vom Beginn der Szene von den Musikern gespielt wird, es hat das Hamlet und Ophelia Thema vom Anfang abgelöst, und deutet nun auf eine Wiederholung hin. Doch nun verkürzt Claudius seine Kritik an Gertrud mit den jeweils mehrmals hintereinander gesagten Worte: „Gertrud“⁹⁶ und „Sorgen“⁹⁷. Bei jeder dieser Wortreihe macht er zum Schluss hin ein Decrescendo, also wird leiser und langsamer. Diese Art zu sprechen erinnert an ein Uhrwerk oder eine Mechanik, die aufgezogen wird, und dann langsam ausläuft. Durch das Überdecken des Lebendigen entsteht wiederum Komik. Nachdem er

⁹⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:29:58

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:35:53

⁹⁷ Ebd.

einige Male das Wort „Sorgen“ ausgesprochen hat, formt er doch einen ganzen Satz über diese aus, der Mechanismus ist wieder gebrochen. Es folgt ein Monolog, mit dem Claudius die Situation, in der sie sich befinden, zusammenfasst. Zwischendurch fällt er jedoch wieder in die Mechanik und sagt mehrmals hintereinander „Gertrud“.

Interferenz der Serien

Die Interferenz der Serien bezeichnet eine Zweideutigkeit.

Hamlet kommt von dem Fernseher, hinter dem er nackt sitzt mit einem *Mad*-Heft (ein Comic Heft, das sich durch eine sehr wirre Komik auszeichnet)⁹⁸ bewaffnet hervor, in dem er liest. Mit diesem schlägt er kurz darauf auf Polonius ein. Dieser flüchtet daraufhin auf den Bürostuhl, auf dem er zuvor saß. In dieser Handlung und vor allem in dem Requisit des Comics befindet sich eine Doppelung, die zu einer versteckten Komik führt: das Magazin heißt „Mad“, das Wort „mad“ bedeutet im englischen „verrückt“ für das Polonius ja zuvor Hamlet erklärt hat. Hamlet schlägt Polonius nun mit dem Magazin, auf dem „Mad“ steht, also schlägt Hamlet den Polonius mit der Verrücktheit, die Polonius ihm vorher diagnostiziert hat.

Komik durch Naivität

Das ganze Stück durchzieht eine Art verständnisvolle Herabsetzung der Figur des Hamlet durch seine Mutter, seinen Onkel und Polonius. Dadurch tritt in der Figur des Hamlet ein kindlicher Zug auf, der auf etwas Naives hinweist, das ja nach Freud eine komische Charaktereigenschaft sein kann. Die erste Szene in der dies zum Vorschein kommt, ist der erste Auftritt von Hamlet. Claudius spricht durch das Mikrofon zum Publikum, und nimmt Hamlets berühmten Satz *Sein oder nicht Sein* vorweg,

Auch nach Hamlets Wutausbruch und nachdem er wieder hinter dem Fernseher Platz genommen hat, behandelt ihn Claudius kindlich. Er geht besänftigend auf Hamlet zu und spricht ihn wie ein Kind oder ein Tier an. Am Tonfall kann das Publikum wieder die

⁹⁸ *Mad* ist ein US-amerikanisches Satire Magazin, das erste deutsche *Mad* Magazin wurde 1967 produziert und wird es derzeit immer noch, vgl. <http://www.mad-magazin.de/> vom 29.4.2012

liberale Erziehungsmethode und auf der anderen Seite das nicht ernst nehmen des Stiefsohnes erkennen. Auf die Frage, wie das Stück heißt, sagt Hamlet „die Mausefalle“⁹⁹. Claudius wiederholt dies wieder in einem sehr verniedlichenden Ton.

In der letzten Szene finden wir wieder ein Zeichen für die Naivität Hamlets. Laertes stürzt sich während des Kampfes auf Hamlet und ritzt ihn, der in diesem Moment seine Aufmerksamkeit auf seine Mutter und seinen Stiefvater gelenkt hat, in den Arm. Hamlet spielt sich mit dieser kleinen Verletzung, von der er nicht weiß, dass sie durch eine vergiftete Klinge verursacht wurde, in den Vordergrund und präsentiert wie ein kleine Kind seine Wunde dem Publikum, indem er den Ärmel hochkrempelt und auf den Oberarm deutet. Dies zeigt wieder auf das kindlich – naive in der Rolle des Hamlet, das durchaus auch etwas Komisches an sich hat. Dieses Verhalten von Hamlet wird unterstützt durch Claudius, der ihn mit den Worten: „wenn’s wehtut hören wir auf“¹⁰⁰ zu trösten versucht. In diesem Satz liegt außerdem noch ein besonderer Kontrast. Claudius tut glaubwürdig so, als wolle er nicht, dass Hamlet Schmerzen zugefügt werden, im Hintergrund jedoch hat er seinen sicheren Tod geplant. Nachdem er Claudius getötet hat geht er auf ihn zu. Er nimmt den Becher mit dem Gift, und schüttet dessen Inhalt Claudius ins Ohr, womit sich der Kreis zum Spiel im Spiel schließt. Seine Rache für den Mord an seinen Vater ist somit vollendet, doch auch in dieser Handlung liegt etwas Naives. Getötet hat er ihn schon durch den Degenhieb, die Tätigkeit mit dem Becher ist nur noch ein symbolischer Akt.

Komik durch ersparten Aufwand und antizipierte Erwartung

Die Nacktszene beinhaltet außer der Komik die das Sexuelle beinhaltet, noch eine weitere Quelle der Komik, nämlich die antizipierte Erwartung.

⁹⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:08:15

¹⁰⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:58:50

Das Publikum erwartet auf den Satz Hamlets „ich hab keine Lust mehr“¹⁰¹ nicht, dass die Eltern Hamlet solidarisch selbst nackt auf die Bühne kommen, ja man erwartet in der Szene niemanden mit einem solchen Kostüm (denn auch Nacktheit ist nur eine Art von Kostüm.). Was man eventuell erwarten würde, wäre, dass Hamlet auf sein wahnsinniges Verhalten von vorher Ärger von den Eltern bekommen würde. Dieses Verhalten zeigt wiederum die sozialen Verhältnisse der Alt 68er in die Stemmann seine *Hamlet* Inszenierung verlegt hat. Durch das zeitlich versetzte Auftreten der Figuren Claudius, Gertrud und Polonius entsteht außerdem eine Wiederholung, die auf einen Automatismus schließen, und somit wie Bergson schreibt, Komik entstehen lässt. Die Pose der Kommune 1, die damals mit dem Konzept „das Private ist politisch“¹⁰² lebten, erinnert nun an etwas Ernstes: Menschen, die zur Verhaftung bereit mit erhobenen Händen an der Wand stehen. Nebel, der alsbald auf die Bühne einhüllt, lässt an Ausschwitz oder andere Konzentrationslager denken, wie die Zeitschrift *die deutsche Bühne* schreibt¹⁰³, (richtiger wäre allerdings, dass der Nebel an den Wasserstoffpilz bei einer Bombenexplosion erinnert, da Gas unsichtbar ist), ist also ebenfalls ein sehr ernstes Thema und hat nichts mit Komik zu tun, bis zu dem Moment, in dem diese Situation aufgelöst wird mit den Worten „Aufguss!“¹⁰⁴. Der Zuschauer bemerkt, dass er sich in einer Sauna Situation befindet. Das Lachen des Publikums ist hier also ein Lachen der Erstarrung und Erleichterung, denn auch wenn sich das Theater mit der Harmlosigkeitsvermutung verteidigen kann, ist das Dritte Reich in Deutschland ein ernstes Thema, so dass die Harmlosigkeit in diesem Fall nicht gilt. Durch die Auflösung in diese Situation nach der kurzen Anspannung entsteht eine Paradesituation für die Theorie, dass Komik entsteht, wenn eine Erwartung enttäuscht wird, durch ein anderes nicht negativeres, aber dennoch kleineres Ergebnis einer Erwartung. Wobei Enttäuschung hier im wörtlichen Sinne des Endes einer Täuschung und nicht als etwas Negatives gesehen werden darf. Lachen ist

¹⁰¹ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:43:29

¹⁰² http://www.djs44b.de/files/Klartext%2038_43_MagischeOrte.pdf vom 1.5.2012

¹⁰³ Thomsen, Henrike: „Die Haut als Kostüm“ in „Die deutsche Bühne das Theatermagazin“, Köln, Heft 2 /2003, S. 38f

¹⁰⁴ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:44:54

nach Lipps, auf den sich Freud bezog, ein Element, das aus Stauung und Entlastung besteht. Die Angst, oder das schlechte Gefühl staut sich bei dieser Szene an und wird durch den Ausspruch „Aufguss“ entlastet¹⁰⁵.

Die Theatersituation des Stückes im Stück ist hergestellt, da die Schauspieler selbst zu Zuschauern werden und der Dinge harren. Es entsteht ein längeres Schweigen, das sowohl für die Schauspieler in der Rolle als Zuschauer wie auch für die Zuschauer im Zuschauerraum grenzwertig nervenzerreibend ist. Es geschieht nichts, bis Claudius die Stille unterbricht mit dem Ausruf: „Hamlet“, das Publikum erwartet einen Fortgang der Handlung, wird aber sofort enttäuscht, Gertrud ruft Claudius zur Ruhe, sie nimmt ihre Zuschauersituation übertrieben ernst. Komisch ist daran sowohl die enttäuschte Erwartung des Publikums, dass die bedrückende Stille nun zu Ende ist als auch die übertriebene Ernsthaftigkeit, die von Gertrud in dieser Situation, in der gar nichts passiert, an den Tag gelegt wird. Wieder kommt es zu einer Stille, die wiederum von Claudius unterbrochen wird mit dem Wort „Hamlet“ und wiederum, allerdings diesmal verstärkt, ruft ihn Gertrud zur Ordnung mit einem längeren schärferen „Psssssst“¹⁰⁶. Hier kommt noch die Komik der Wiederholung und vor allem des Crescendos, also die Verstärkung des Protestes hinzu. Nach diesem zweiten Zurechtweisen stellt Claudius endlich die erlösende Frage: „Wo sind die Schauspieler?“¹⁰⁷ auch um sich vor Gertrud zu rechtfertigen. Durch die Entspannung in der angespannten Wartesituation des Publikums kommt es zu einem Aufwand, der abgeführt werden muss im Lachen.

Der Monolog des Claudius über seine Reue für den Brudermord, den er selbst mit seinem Saxophon musikalisch untermalt, ist ein weiteres Beispiel für antizipierte Erwartung. Hamlet schleicht sich an ihn heran und zielt mit der Pistole genau auf seinen Hinterkopf. Das Publikum erwartet, dass ihn Hamlet, der nahe hinter ihm steht, kaltblütig erschießt. Aber auch diese Erwartung wird enttäuscht: Hamlet lässt – wie von der Musik ergriffen –

¹⁰⁵ Vgl. Thomsen, Henrike: „Die Haut als Kostüm“ in „Die deutsche Bühne das Theatermagazin“, Köln, Heft 2 /2003, S. 39

¹⁰⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:00:54

¹⁰⁷ Ebd.

seine linke Hand mit der Pistole sinken, und fasst aus seiner Hosentasche ein Feuerzeug, das er anzündet und im Takt mit bewegt. Die Inkongruenz liegt hier zwischen der blutrünstigen rachesüchtigen Geste des Zielens mit der Pistole und der emotionalen zustimmenden Geste des Feuerzeug Schwenkens. Die Komik entsteht durch den Bruch der enttäuschten Erwartung und wiederum durch das mechanische Verhalten Hamlets, der durch die Musik wie eine Puppe geführt wird. Dies wird noch deutlicher dadurch, dass Hamlet ein paar Sekunden später wie aus einer Trance erwacht, das Feuerzeug wieder sinken lässt und – nachdem die Musik verstummt - wiederum auf Claudius zielt.

Unbewusste Übertreibungen

Die Übertreibung ist eine Komikform, die vor allem von Polonius ausgeführt wird. In der Rede von Polonius zeigt sich dies auch noch an einem anderen Beispiel, nämlich kurz vor der Stelle „mehr Inhalt weniger Kunst“¹⁰⁸, da Polonius den Zustand Hamlets erklärt als: „Verrückt ist Euer Sohn. Ich nenn's verrückt, denn was bestimmt Verrücktheit, als dass man eben nichts ist als verrückt?“¹⁰⁹. In dieser Rede befindet sich schon in der Übersetzung von Frank-Patrick Steckel Komik, durch das automatisierte Wiederholen des Wortes „verrückt“ und seiner Abwandlungen. Polonius unterstreicht es, in dem er dem Wort eine zweite Bedeutung gibt, die sich auf einer anderen Ebene befindet, aber dennoch durch den gleichen Wortstamm und der gleichen Herkunft eine Verbindung herstellen lässt: Bei der letzten Nennung des Wortes „verrückt“ macht Polonius eine übertriebene Handbewegung in seitlicher Richtung und geht einen Schritt auf eben diese. Dadurch drückt er die Bedeutung des räumlichen Verrückens einer Sache aus, und meint die Seele Hamlets. Die Geste ist unnötig, hier entsteht außerdem die Aufwandsdifferenz, aber diesmal körperlich, wie Freud annimmt. Ein höherer körperlicher Aufwand und ein niedriger geistiger Aufwand können zu Komik führen, oder wie es bei Bergson steht: Wenn eine Sache mechanisch ist (wie hier das Beispiel des Verrückens) so kann Komik entstehen, da die Mechanik in das Leben greift und es übertönt. Polonius wirkt – wie

¹⁰⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:34:50

¹⁰⁹ Ebd.

vielleicht auch von Shakespeare gewollt – wie eine Figur, die intellektuell erniedrigt werden kann, wodurch diese Figur komisch wirkt.

Eine Art der doch eher bewussten Übertreibung findet sich beim Spiel im Spiel in der Rolle des Polonius. Hamlet fragt ihn, ob er im Studententheater gespielt hat. Aus dessen wieder übertrieben dargestellter Antwort mit einfältigem Blick und auffällig überschlagenen Beinen, dass er Julius Cäsar gespielt habe, zieht Hamlet kurz darauf die Konsequenz, ihm die Rolle des Schauspielkönigs zu übertragen. Er gibt ihm das Manuskript in die Hand, das er lesen soll. Die Antwort des Polonius klingt wiederum übertrieben, diesmal in Richtung Bescheidenheit – Polonius tut als könnte er nicht fassen, dass ihm die Rolle des Schauspielkönigs zusteht. Hamlet steigt auf die Übertreibung ein, schüttelt ihm überschwänglich die Hand, und wünscht ihm „toitoitoi“¹¹⁰. Außerdem nennt er ihm als Ansporn eine dem jeweiligen Aufführungstag angepasste Sache, wie z. B. im Video zu sehen ist, das aufgrund der Einladung zum Berliner Theatertreffen aufgezeichnet wurde: „Volksbühne!“¹¹¹ oder zu einer besonders ermäßigten Vorstellung „blauer Montag“¹¹². Beide grinsen sich an, Polonius nimmt seinen Dienst als Schauspielkönig auf, und beginnt den Text, den ihm Hamlet in die Hand gedrückt hat, zu lesen, auch dies wieder mit vollkommen unnatürlichen und übertriebenen Gesten und Gebärden. Auch den Text selbst spricht er so deutlich aus, dass es unnatürlich klingt, so zieht er jedes „t“ in die Länge, und betont es noch mit einer Handbewegung. Die Lautstärke ist erhoben, und besonders wichtige Sequenzen des Textes wiederholt er in einer falschen Betonung. Zwischendurch setzt er nicht zum Text gehörige Füllworte ein, auch wieder, um seiner Rede mehr Ausdruck zu verleihen. Die Komik wird verstärkt durch die Tatsache, dass Claudius mit einer Art Sarkasmus, die genau im Gegensatz zu der Euphorie von Polonius steht, Kommentare in Form von Lauten in Polonius' Monolog einwirft. Hier wird auch wieder Polonius von Claudius herabgesetzt, aufgrund dessen ausschweifender Bewegungen. Bei der Textstelle „euch einen neuen Gatten“¹¹³ schaut er

¹¹⁰ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:02:12

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Gedächtnisprotokoll

¹¹³ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:02:55

in Richtung Claudius und Gertrud, und auch hier antwortet Claudius wieder herabsetzend. Diesmal geht die Spitze jedoch auf Hamlet, der vorgab, den Text für das Theaterstück *Die Mausefalle* geschrieben zu haben. Dies ist wieder eine Herabsetzung und wieder die Möglichkeit für die Komik, sich zu entfalten. Auch Gertrud spielt mit einer extremen Übertriebenheit in Tonfall, Gestik und Mimik, jedoch nicht ganz so ausufernd wie Polonius. Besonders fällt dies bei der Textstelle „die den Ersten totschrug“¹¹⁴ auf, die ja eigentlich auf sie - beziehungsweise auf Claudius gemünzt ist, spricht sie sehr exaltiert. Daran bemerkt Gertrud jedoch offensichtlich nichts, und auch sie spricht dies in einer besonderen Selbstgefälligkeit, die der Eitelkeit (der Urfehler aller komischen Fehler laut Bergson) sehr nahe kommt. Nach einer Pause, in der sie nicht übertrieben spricht, sondern ihr Hamlet sogar soufflieren muss, spricht sie ihren Text zuerst schnell und ohne nachzudenken. Den Höhepunkt ihres Satzes singt sie wie eine Operndiva in einem sehr hohen und lauten Ton, der nicht ganz so grziös wie bei einer wirklichen Opersängerin wirkt, unter anderem auch dadurch, dass sie zwischendurch Luft nachfassen muss. Dazu macht sie ausschweifende Handbewegungen, um diesen Ton zu unterstreichen. Das Ganze ist neben der übertriebenen Ausdrucksweise auch noch eine Art des übertriebenen Körpereinsatzes, der einen geringeren geistigen Aufwand zeigt.

Auch Claudius übertreibt stark in seiner letzten Szene:

Claudius zeigt dem Publikum die beiden Degen, mit denen Laertes und Hamlet gegeneinander kämpfen wollen. Er tut dies mit einer starken Übertreibung: Den Degen von Hamlet zeigt er als Kinderspielzeug auf. Um dies zu verdeutlichen, biegt er ihn mehrmals mit beiden Händen und schlägt schlussendlich mit der Handfläche auf die abgestumpfte Spitze des Degens. Claudius drückt Hamlet euphorisch fröhlich die Waffe in die Hand. Als nächstes nimmt er langsam und mit stark erhöhter Vorsicht den zweiten Degen aus seinem Waffengurt. Er beschreibt ihn als besonders scharf, und unterstützt diese Aussage durch seine Bewegungen, bei denen er versucht jede Berührung der Klinge oder der Spitze zu vermeiden. In seiner Rede sagt er auffällig oft das Wort „spitz“¹¹⁵ oder Abwandlungen davon, und erwähnt, dass man die Klinge nur einmal berühren müsste,

¹¹⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:03:55

¹¹⁵ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:52:20

und sofort eine Wunde davontragen würde. Außerdem nennt er den Namen der Stadt Solingen, bekannt für die Erzeugung von Messern und scharfen Gegenständen aus Stahl. Es folgt eine sich steigernde Aneinanderreihung von Tätigkeiten in der Vorbereitung auf den Mord an Hamlet. Der Dolch wird nun in Gift getaucht, welches hier aus genau derselben Aquavit Flasche kommt, aus der sich Horatio, Ophelia und Hamlet zu Beginn betrunken haben. Claudius rührt, nicht ohne ein paar Mal das Wort „giftig“¹¹⁶ zu erwähnen, den Dolch in der Flasche, zieht ihn danach schnell wieder heraus und übergibt ihn, zur Vorsicht mahnend, den Dolch mit erhobener Klinge und weit vom Körper weghaltend Laertes. Der Dolch ist von seiner Beschaffenheit und vom Aussehen her genau das selbe Modell, wie das, das Claudius zuvor Hamlet in die Hand gedrückt hat, der Zuschauer bekommt nur durch den Umgang mit diesem Requisit den Eindruck, dass es sich hier um einen besonders gefährlichen Dolch handelt.

Aus seiner Jackentasche entnimmt er nun einen Kelch, den er als giftigen Becher bezeichnet, und in den er nun die Flüssigkeit aus der Aquavit Flasche füllt, die er ebenso wieder als giftig bezeichnet. Auch hier fällt eine stark inflationäre Nennung des Wortes Gift oder total vergiftet auf. Danach nimmt er ebenfalls aus seiner Jackentasche eine Packung mit Drops, die wie Perlen wirken und gibt zuerst eine in den Becher, dann noch zwei weitere Drops in den Becher, um die Szene weiter zu übertreiben.

Danach dreht sich Claudius wieder zu Hamlet und Laertes um, die mit Umhang und Handschuh bereit stehen und kündigt den Kampf an mit den Worten „auf zum letzten Gefecht!“¹¹⁷, einen Verweis auf *die Internationale*¹¹⁸.

Komik durch bewusste Erniedrigung der eigenen Person

Dies finden wir sowohl im Wahnsinn des Hamlet, der sich dadurch erniedrigt, als auch in der Figur des Polonius, der am Schluss den Zeremonienmeister gibt. Mit dem Auftreten

¹¹⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:54:30

¹¹⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:55:14

¹¹⁸ Das wichtigste Lied des Arbeiterkampfes, vgl. <http://www.antiwarsonsongs.org/canzone.php?lang=en&id=2003> vom 29. September 2010

Hamlets auf der Bühne nach dessen Rückkehr aus England setzt musikalisch das Thema des „Ins Ohr“ Textes aus der Szene *Die Mausefalle* ein. Claudius, der sich inzwischen umgezogen hat, das heißt, er hat sich die orangefarbene Wollmütze von Hamlet aufgesetzt, geht in die Mitte der Bühne und reißt Hamlet und Laertes auseinander, bevor sie gegenseitig aufeinander losgehen können. Dabei hat er seine Hochsprache gegen einen dänischen Akzent eingetauscht und wirkt durch diesen Stilbruch komisch, da dieser Akzent auch als komischer Fehler in dieser Situation gesehen werden kann oder zumindest ein starker Kontrast zu seiner sonstigen Aussprache ist.

Komik durch Nachahmung, Karikatur, Parodie und Vergleich

Wenn Nachahmung ein Element der Komik sein kann, so kann auch die Nachahmung von Hamlet zum Lachen anregen. Hamlet sinniert über den Beruf des Schauspielers, neben dem Fernseher stehend, während sich die anderen Figuren in den linken hinteren Teil der Bühne – ebenfalls zu einem Fernseher gewendet – zurückgezogen haben, um ihm Raum für seinen Monolog zu geben. In diesem Fernseher läuft der in schwarz weiß gedrehte *Hamlet* Film von und mit Laurence Olivier aus dem Jahr 1948 (aus dem ebenfalls die Figuren Rosencrantz und Gildenstern herausgestrichen sind, wie auch in der Stemmann Inszenierung). Laurence Olivier macht als Hamlet einige dem Stummfilm ähnliche ausschweifende Bewegungen (der Film ist eigentlich mit Ton gedreht, auf der Bühne läuft er dennoch ohne), die der Hamlet der Stemmann Inszenierung nachahmt. Das Video wiederholt sich an diesen Stellen mehrmals, so dass die Automatisierung dieser Bewegungen immer und immer mehr verstärkt werden. Dazu kommt noch die Diskrepanz im Kostüm der beiden Hamlets. Während der Hamlet im Film klassische historische Kostüme trägt, ist Hamlet auf der Bühne nur mit einem hellblauen Kinderbademantel und Springerstiefeln gekleidet, der Kinderbademantel verstärkt die Naivität und Kindlichkeit der Figur bei Stemmann. Automatisiert ist auch die Reaktion der Gruppe auf Hamlet, wobei hier nicht klar ist, ob es sich wirklich um Komik handelt, oder um einen einfachen Automatismus. Hamlet geht innerhalb seines Monologs in Richtung der im Kreis um den Fernseher sitzenden Gruppe. Diese ruft ihm einstimmig entgegen: „Wie geht es meinem

besten Prinzen Hamlet“¹¹⁹ und auf seine Antwort „mit untertänigstem Dank gut“¹²⁰ wiederholt die Gruppe die Frage erneut wie in Trance. Daraufhin antwortet Hamlet nicht mehr, sondern geht zurück nach vorne zu seinem Fernseher und hält seinen Monolog weiter.

Horatio tanzt nach dem Theaterstück über die Bühne.

In seinem Tanz jedoch macht Horatio Bewegungen, die eine feine Gesellschaft nachahmen und zu einem Stilbruch seiner selbst führen. Komik entsteht hier durch die Parodie, die eine Person, oder in diesem Fall eine Gesellschaft nachahmt und somit herabsetzt.

In einer Szene findet sich eine besondere Spiel im Spiel Situation, ein Dialog wird zum Monolog: Horatio, der als einziger am vorderen Rand der Bühne verblieben ist (Hamlet liegt zusammengekrümmt am hintersten Rand) – immer noch nur mit einem Handtuch bekleidet, was ihn äußerlich nun auch von den übrigen Figuren, die sich im weiteren Verlauf wieder bekleidet haben, abhebt und auch herabsetzt – spricht mit verstellter Stimme, als die beiden Figuren, die in dieser Szene auftreten. Die Besonderheit dabei ist: Hamlet zählt auch dazu. Dadurch dass der Schauspieler des Horatios, Fabian Gerhard, nun die Figur des Hamlet spricht, und dies auch mit der Gestik der Figur Hamlet tut, regt Fabian Gerhardt zum Lachen an. Es ist sowohl eine Nachahmung, als auch durch einen weinerlichen depressiven Ton, eine Karikatur, die einen Wesenszug aussondert und verdeutlicht – obwohl dieser Wesenszug bei dem Schauspieler des Hamlet, Philipp Hochmair, gar nicht unbedingt vorhanden sein muss. Nach diesem Monolog, der eigentlich ein Dialog ist, fragt er: „Und Mylord, kann es weitergehen“¹²¹ wie für eine Entschuldigung für sein Intermezzo.

¹¹⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:48:17

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:20:57

In der Szene, in der die Totengräber das Grab ausheben, findet Horatio einen blauen Müllsack mit dem Skelett, das Yorrick gehört hat. Er erkennt (bei Shakespeare spielt diesen Part Hamlet), dass er jenen, dem der Totenschädel gehörte, gekannt habe. Er hält den Totenkopf neben seinen Kopf und versucht mit einem breiten, aber schmerzhaft wirkenden Grinsen die Mimik des toten Yorrick nachzuahmen. Die Komik liegt in der Nachahmung, wobei es keine Herabsetzung des Totenkopfes ist, sondern eher ein naives Verhalten von Horatio, das durch ein Lachen des Publikums korrigiert werden kann. Später – gleichzeitig mit dem Kampf von Hamlet und Laertes folgt der komische Höhepunkt von Horatios Spiel mit dem Totenkopf: Er hält den Totenschädel wie einen Gesprächspartner vor sich in der Hand und setzt zum berühmten Monolog von Hamlet an: „Sein oder Nichtsein“¹²², bricht aber ab, wie wenn es ihm selbst lächerlich vorkäme. Abgesehen von seiner durch übertriebenen Spielstil entstandenen Lächerlichkeit ist diese Pose des Horatio eine Parodie auf die bekannte Hamlet Pose, die aber normalerweise im Stück nie vorkommt. In vielen Karikaturen der jetzigen Zeit ist Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand zu sehen, wie er seinen „Sein oder Nichtsein“ Monolog spricht. Ein Missverständnis, das in vielen Illustrationen zu finden ist, handelt es sich hier doch um eine Mischung aus zwei verschiedenen Szenen des Dramas. Der Monolog steht bei Shakespeare in der ersten Szene des dritten Aktes, das Requisit des Totenkopfes jedoch, der bei Shakespeare den Totenkopf von Yorrick, dem Hofnarren, repräsentiert, wird erst bei den Totengräbern in Szene eins des fünften Aktes ausgegraben.

Komik der Nacktheit

Hamlet stellt sich nachdem er einige Zeit allein nackt auf der Bühne war, und dabei auch einige Male aus seinem Versteck hervorgetreten ist, was einem erneuten Entkleiden nahe kommt, mit den Worten „ich hab keine Lust mehr“¹²³ mit dem Rücken Richtung Publikum und eingeknickten Knien an die Wand. Dies allein wäre noch nicht komisch, wenn nicht plötzlich wieder etwas Unerwartetes geschehen würde. Claudius tritt auf,

¹²² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:55:20

¹²³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:43:29

ebenfalls nackt, als Zeichen der Solidarität zu seinem Stiefsohn. Danach tritt Gertrud auf – ebenfalls nackt, und zuletzt noch Polonius – auch nackt. Sie stellen sich neben Hamlet und nebeneinander an der Rückwand auf, ebenfalls mit dem Rücken zum Publikum, und stellen so das berühmte Foto der Kommune 1 als Tableau nach.

Eine weitere Komik, die durch sexuelle Anspielung, entsteht zeigt sich nach der Frage des Polonius an Hamlet: „Erkennt ihr mich, Mylord“¹²⁴, auf die Hamlet die Antwort gibt „Ja, ihr seid Negerkalle, der Zuhälter!“¹²⁵ Das Wort „Zuhälter“ kann hier wie ein Reizwort behandelt werden, das nach Freud die Abhängigkeit der seelischen Liebe von den körperlichen Trieben zeigt. Die körperlichen Triebe überragen die geistigen Gefühle. Somit entsteht außerdem eine Herabsetzung des Polonius, das Wort wird im Folgenden auch von Hamlet wiederholt, wenn er Polonius von der Bühne jagt, was wieder eine Mechanisierung zeigt. *Negerkalle* ist eine Person, die es wirklich gibt. Sein wirklicher Name ist Karl-Heinz Schwensen. Er ist in Hamburg unter anderem wirklich durch seine Tätigkeit als Zuhälter bekannt. Interessant für die Hamlet Inszenierung ist, dass Hamlet den Polonius als Negerkalle beschimpft, der in Wirklichkeit 1996 im Rotlichtmilieu angeschossen wurde. Polonius wird im späteren Verlauf von Hamlet mit einem Pistolenschuss getötet. Inzwischen gibt es den Spitznamen Negerkalle allerdings nicht mehr, Schwensen hat selbst dagegen Klage eingereicht, da der Name politisch inkorrekt ist¹²⁶.

Nervöse Komik und Lachen aus Angst

Komische Nervosität zeigt sich an der Figur des Claudius während des Zerfalls seiner Herrschaft:

Bühnenarbeiter betreten die Bühne. Sie bauen die Bühne ab, was den Zerfall der Herrschaft von Claudius und den Zerfall der heilen Welt – also der

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 47

¹²⁵ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:36:58

¹²⁶ Vgl. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,497216,00.html> Stand: 30.6.2010

„Sozialdemokratischen Teppichwelt“¹²⁷ bedeuten soll.¹²⁸ Es entsteht ein großer Kontrast im Verhalten und in der Statushaltung von Claudius vor und nach dem Beginn des Abbaus. Vor dem Abbau sieht es so aus, als hätte er die Fäden in der Hand, er stellt sich durch sein maßregelndes Verhalten eindeutig über Gertrud und Ophelia, während des Abbaus wird er nun erniedrigt durch die Bühnenarbeiter, die seinen Anweisungen nicht gehorchen. Er wird verdrängt, seine Zeit ist vorbei. Er hat seine Vormachtstellung verloren. Dadurch wird seine Person ins Lächerliche gezogen. Laertes tritt auf, und auch er lässt sich von Claudius nichts befehlen, sondern ist über ihn erhaben und setzt ihn dadurch herab. Dies geschieht in Folge weiter dadurch, dass Laertes ruhig am Mikrophon steht und nach seinem Vater fragt, während Claudius ebenso wie Gertrud hektisch über die Bühne laufen und weiterhin versuchen den Abbau zu vermeiden.

In einer weiteren Szene zeigt sich die komische Nervosität des Claudius erneut durch dessen Herabsetzung. Die Totengräber heben ein Grab für Ophelia aus. Dafür übernehmen die beiden Bühnenmusiker den Text, sie singen ein Lied über den Totengräber. Claudius bittet sie, Ophelia in die Erde zu legen, worauf sie antworten „gleich!“¹²⁹ Dann beginnen sie einen Dialog, den Shakespeare für die Totengräber geschrieben hat, in dem ein Totengräber dem anderen die Frage stellt, wer die stabilsten Häuser baut. Claudius mischt sich an dieser Stelle ein mit der richtigen Antwort: „der Totengräber“¹³⁰, die auch für das Publikum schlüssig klingt. Er wirkt dabei wie unter Zeitdruck. Doch sie antworten wieder nur mit „gleich!“ und führen den Dialog weiter, indem der zweite Totengräber die falsche Antwort gibt. Der erste fragt ihn wiederum und wiederum wirft Claudius die richtige Antwort ein, bekommt aber nur die Antwort „gleich!“ Es folgt eine Verzögerung, der zweite Totengräber sagt, er habe nun die Antwort. Darauf folgt eine Stille, das Publikum erwartet nun die richtige Antwort, wird

¹²⁷ Quasthoff, Michael: Nicolas Stemann in Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück – Regisseure im Portrait, Berlin, 2003, S. 155

¹²⁸ eine ähnliche Szene hat Nicolas Stemann auch in seine Inszenierung der Brüder Karamasow eingebaut, in der jedoch der Abbau der Bühne etwas anderes, nämlich etwas positives, eine Feierstimmung darstellen soll

¹²⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:46:30

¹³⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:46:52

aber wieder enttäuscht, da er antwortet „Mist, doch nicht!“¹³¹. Zuletzt wird doch die richtige Antwort gegeben: der Totengräber, also die Antwort, die Claudius zuvor schon eingeworfen hat. Die Komik liegt einerseits wieder in der Herabsetzung von Claudius, der von den Totengräbern in ihrem Gespräch ignoriert wird, andererseits auch in der Erwartung des Publikums, dass die Antwort doch eine andere sei als „der Totengräber“, die Claudius als erstes als Antwort gegeben hat.

Komik der Brüche und Anlehnung an moderne Medien

Komik der Brüche bedeutet ja nicht nur, wie bei Andreas Englhart, dass es sich nur um Störfaktoren in einer Gesellschaft handelt, sondern auch bei Bergson, dass Inkongruenzen komisch werden können, also auch Stilbrüche.

Nach dem Posaunenterror Hamlets tritt Gertrud in dieser doch relativ ernst wirkenden Stimmung (den einzigen Bruch stellt Hamlets Auftreten und sein Aussehen dar) mit einer Lichtorgel in der Hand auf, die sie in der Mitte der Bühne platziert. Gleichzeitig ertönt Musik vom Xylophon mit schnellen positiv klingenden Rhythmen. Der Hofstaat (der ja bei Stemann kein solcher ist im Sinne der Monarchie, sondern im Sinne der Demokratie) – also alle außer Hamlet und Horatio – beginnen zu tanzen. Der Kontrast liegt hier auf zweierlei Punkten: Als erstes entsteht ein zeitlicher Kontrast der plötzlichen Partystimmung zur Seriosität, die zuvor herrschte. Ein Zeichen dafür, dass für den Hofstaat der Tod des Königs inzwischen verarbeitet wurde. Der zweite Kontrast liegt in den Bewegungen und dem Verhalten des Hofstaats im Bezug zu seinem Aussehen. Die Kostüme derer sind nicht an sich komisch: Polonius und Claudius tragen Anzug und Krawatte, Gertrud trägt ein Kostüm mit einem Bleistiftrock und Laertes trägt einen Pullunder und ein Hemd mit Stoffhose.

Ein weiterer Bruch ist in der Szene, in der Ophelia wieder auf Hamlet zugeht. Polonius hat auf den Boden in einem romantisch anmutenden, aber wieder sehr übertriebenen Gestus Rosenblätter aus dem Inneren seines Bademantels auf dem Bühnenboden verteilt.

¹³¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:47:48

Ophelia versucht Hamlet erneut zu verführen. Es scheint, dass ihr dies gelingt, sie sammelt mit Hamlet Rosenblätter vom Boden in einer halbdunklen Lichtstimmung. Im Hintergrund wird von den Musikern ein romantische Thema gespielt, das zu Beginn bei ihrem ersten Auftritt Ophelias Lied ist. Dies ist eine sehr übertriebene Handlung mit sehr übertrieben romantischen Attributen. Kurz darauf folgt ein Bruch, genau in dem Moment in dem ein Kuss der beiden folgen könnte, holt Hamlet eine große Plastiktüte sagt: „Musik aus, Licht an“¹³² und wirft die Rosenblätter in die Tüte. Dieser Bruch ist im Sinne der Inkongruenz interessant, da auf etwas Erwartetes etwas Unerwartetes folgt – jedoch ist hier die Frage, ob das Eintreffene nicht etwas Negativeres ist, als das Erwartete.

Es kommt in der Inszenierung sogar zu Brüchen in der Theatersituation. So wird an den Titel „Hamlet und Ophelia“ der Zusatz: „von William Shakespeare“ angefügt. Dies ist ein Element, das an Brecht erinnern lässt: Der Schauspieler des Polonius outet sich somit nur als ein eben solcher in einem Schauspiel. Er durchbricht die Geschlossenheit des Dramas und setzt es auch ein wenig in seinem Pathos herab – ja er gibt das Signal für die Harmlosigkeit der Theatersituation, die ja für die Komik wichtig ist. Und zugleich gibt er den Anstoß für das, was als nächstes kommt: das Spiel im Spiel, das von Shakespeare in *Hamlet* geschrieben wurde. Bei Stemann ist es durch die gesprochene Ankündigung durch Hamlet betitelt als „die Mausefalle“¹³³, ebenfalls weiter betitelt „ein Theaterstück von William Shakespeare“ um zu verdeutlichen, dass es sich um ein Stück im Stück handelt. Hamlet lässt die Personen auf den vorhandenen Sitzmöglichkeiten Platz nehmen, und setzt sich selbst auf ein Kissen am Schoß von Ophelia.

Ein Bruch zwischen Pathos und Nicht-Pathos liegt in Gertruds Reaktion auf den Wutausbruch Hamlets in der Spiel-Szene:

¹³² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:54:12

¹³³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:59:56

Sie reagiert böse auf Claudius mit den Worten „jetzt ist er wieder hinterm Fernseher“¹³⁴. Dies ist außerdem ein Rückgriff auf eine komische Szene einige Zeit zuvor, nämlich die, in der Hamlet nackt hinter dem Fernseher saß und seine Umgebung mit Videokassetten bewarf, was komisch war, weil man in einem Stück mit so viel Pathos wie *Hamlet* so etwas nicht erwartet. Auch nun hängt die Komik sehr an dem Stilbruch zwischen dem pathetischen Text des Stückes *the murder of Gonzago* und dem doch alltäglichen, wenn nicht umgangssprachlichen Satz: „jetzt ist er wieder hinterm Fernseher“. Das Publikum erwartet keinen solchen Ausruf, der emotional gesehen jedoch eine Steigerung der Reaktion von Hamlet ist.

Ein Bruch durch ein Crescendo im Ton und dann wiederum ein abruptes leise Werden findet sich vor dem Mord an Polonius: In leisen Ton antwortet Hamlet auf Horatios Frage, ob es weitergehen könne. Diesen Ton steigert er jedoch durch eine Art Frage und Antwort oder auch Echospiel mit Horatio dann in eine gewisse Wut hinein und bekleidet sich gleichzeitig mit einer Bomberjacke, die für Terror steht. An der höchsten Stufe seiner Wut schreit er mehrmals – immer noch von Horatio angefeuert (das Marionettenspiel hat sich anscheinend in die andere Richtung der beiden gewendet): „von nun an trachtet nach Blutgedanken oder seid verachtet!“¹³⁵. Danach verlässt er im Laufschrift die Bühne. Das Publikum erwartet, dass Hamlet nun in diesem Ton weitermacht und dass etwas Schlimmes passiert. Es kommt jedoch zum Bruch. Wie mechanisch kommt Hamlet sofort wieder auf die Bühne mit gesenktem Kopf, Gertrud läuft hinter ihm, und er fragt im Tonfall eines braven Sohnes: „Na Mutter worum geht es?“¹³⁶

Dieser Bruch fällt von einer großen Reaktion in eine kleine Reaktion und enttäuscht somit eine Erwartung. Allerdings hebt er sofort nach der ersten Aussage von Gertrud wieder die Stimme und windet sich am rechten Bühnenrand an der Wand. Diese Reaktion steigert sich wiederum sogar bis zur Gewalttätigkeit Hamlets gegenüber seiner Mutter – sie findet im Gerangel seine Pistole, wiederum erwartet man, dass die Situation eskaliert, doch auf

¹³⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: *Hamlet*, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:07:55

¹³⁵ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: *Hamlet*, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:21:45

¹³⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: *Hamlet*, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:22:15

ihre Frage, was das sei, antwortet er wieder mechanisch und leise: „Pistole!“¹³⁷ Wiederum wird die Erwartung auf die große Eskalation enttäuscht.

Ophelia tritt auf. Sie singt ein Lied mit dem Text *I'm a big big Girl in a big big world it's not a big big thing if you leave me* welches zur Zeit der Premiere gerade ein Hit von der schwedischen Pop Sängerin Emilia war.

Der Text dieses Liedes in der Situation von Ophelia, die von ihrem Liebhaber verlassen wurde und durch seine Hand ihren Vater verloren hat, zeugt von starkem Sarkasmus, der ja auch eine Art der Komik durch die Herabsetzung einer Situation ist. Die Melodie klingt heiter und tröstend. Während des Liedes jedoch bricht sie wiederum ab mit der Aussage: „ich hab die Musik vergessen, Entschuldigung“¹³⁸ wieder wird die Erwartung auf einen kompletten Vortrag enttäuscht. Ophelia geht zu den Musikern, die sie wiederum um Hintergrundmusik bittet. Die Musiker spielen das Thema ihres ersten Auftrittes, das Liebesduett zwischen ihr und Hamlet. Ophelia, die sich das Mikrophon inzwischen aus der Halterung genommen hat, läuft wieder über die Bühne. Dann bleibt sie in deren Mitte stehen und spricht ihren Monolog weiter. Claudius versucht sie anzusprechen, und wieder bricht sie ab, diesmal durch einen anderen Popsong mit dem Titel *all around the world* ursprünglich von der Sängerin Lisa Stansfield, das schon etwas trauriger klingt und offensichtlich auf ihre Situation mit Hamlet anspielt.

Im Streit mit Laertes über die Schuld am Tod von Polonius geht Claudius in Richtung des Publikums und fragt dieses, wer denn schuld sei am Tod des Polonius. Dies ist ein Bruch zwischen Bühnengeschehen und Wirklichkeit. Da das Publikum auch auf sein weiteres Nachfragen mit dem einfachen Wort „Hallo“ nicht antwortet (zumindest in den von mir gesehenen Vorstellungen), wirft er ihm den Satz „Das Volk ein trüber dicker

¹³⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:23:17

¹³⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:33:24

Schlamm“¹³⁹ entgegen. Somit hat er dem Publikum die Rolle des Volkes gegeben und es in die Diegese des Schau-Spiels mit einbezogen.

Der Selbstmord Ophelias auf offener Bühne (bei Shakespeare wird der Tod Ophelias nur durch einen Botenbericht verkündet) zeigt wieder einen Bruch zwischen Pathos und nicht Pathos. Simultan wird er von Gertrud kommentiert: Gertrud steht am Mikrophon und spricht den Botenbericht, sie wirkt jedoch nicht bestürzt, sondern lächelt dabei, als ob sie von dieser Nachricht geistig distanziert wäre. Im Hintergrund hält Ophelia einen schwarzen Kanister über ihren Kopf und begießt sich mit einer Flüssigkeit, die sich darin befindet. Aus dem Text hören wir, dass sie ertrinkt, es sich wohl um Wasser handeln muss. Die Assoziation, die man allerdings mit einem solchen Kanister hat, ist Benzin oder etwas anderes leicht Brennbares.

Die Worte „und sie ertrank“¹⁴⁰ ruft Ophelia selbst heraus, und rollt danach ihren Körper die abschüssige Bühne hinunter bis zu dem Wulst im Teppich vor dem sie liegenbleibt, Laertes sieht ihr dabei zu und fällt selbst aus Trauer zu Boden.

Die Rolle des Claudius zeigt in der letzten Szene nicht nur Erniedrigung der eigenen Person, sondern auch Brüche in der eigenen Person.

Zuerst spricht Claudius in dänischem Akzent, man versteht ihn aufgrund dessen schlecht. Durch viele Wiederholungen einzelner Worte innerhalb des Textes kann man jedoch die Grundessenz begreifen. Hamlet muss wegen einer Wette gegen Laertes kämpfen. Er fragt Hamlet, was er davon hält. Als dieser nichts antwortet, nimmt er seine Mütze ab und sagt ihm plötzlich wieder im klarsten Hochdeutsch, es sei nur ein Spiel, er solle sich nicht so anstellen. Sobald Hamlet sich nach einem Zögern doch dazu entschließt, mitzuspielen, setzt Claudius die Mütze wieder auf, und fällt sofort wieder in den dänischen Akzent. Dieser Bruch wird jedes Mal vollzogen, sobald er die Mütze aufsetzt. Wenn er sie jedoch absetzt, verschwindet der Akzent wieder. Dies geschieht wieder, nachdem er die beiden Beteiligten fragt, ob sie bereit sind. Als wieder keine Antwort von Hamlet kommt, setzt er die Mütze erneut ab, und erklärt ihm erneut ohne Akzent, dass es sich nur um ein Spiel

¹³⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:42:00

¹⁴⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:45:35

handelt. Nachdem Hamlet ihm zu verstehen gibt, er sei in Übung geblieben, setzt er sie wieder auf, und fällt sofort wieder in den Akzent.

Horatio spricht einen Monolog über die Vorsehung, der sehr pathetisch klingt, wird jedoch von Hamlet unterbrochen, was wiederum einen Bruch anzeigt. Horatio hat sozusagen an dieser Stelle wieder die Rolle, oder zumindest einige Züge des eigentlich melancholisch nachdenklichen Charakters von Hamlet angenommen.

Stemann macht deutlich, dass es sich um ein Spiel handelt, er macht die Mittel des Theaters sichtbar und zeigt keine Illusion.

Die beiden beginnen zu fechten, das Publikum erwartet nun einen Kampf zwischen ihnen, doch sie stehen nur eine lange Zeit in einer Art Grundstellung da, die irgendwann von Hamlet mit den Worten „wart mal kurz“¹⁴¹ aufgelöst wird, er geht zum Mikrofon, und sagt „Treffer“. Während Laertes noch dagegen protestiert, dreht er sich um, und tippt ihn leicht mit dem Degen an mit dem Wort „doch“. Diese Handlung erinnert wieder an ein Kinderspiel, er setzt Laertes somit herab, und macht ihn lächerlich. Außerdem dreht Hamlet die Ursachen und Wirkungskette hier um. Er gibt zuerst das Ergebnis preis, die Durchführung tätigt er jedoch erst danach. So entsteht auch hier ein Bruch. Claudius reagiert sehr euphorisch, er spricht dazu immer noch mit seinem dänischen Akzent und trägt die orangefarbene Mütze. Wiederum läutet Claudius den Kampf ein mit den Worten „auf zum letzten Gefecht“¹⁴², die beiden begeben sich in die Grundstellung. Nun versucht Laertes Hamlet nachzuahmen, er begibt sich zum Mikrofon, und sagt nun seinerseits „Treffer“¹⁴³ hinein. Daraufhin versucht er Hamlet ebenso mit dem Dolch zu berühren, dieser wehrt ihn ab und berührt ihn, was er mit den Worten „stimmt“ kommentiert. Hamlet ist immer noch ungetroffen. Diese Szene ist sozusagen die Weiterführung der vorigen Szene, die auch schon Komik aufwies, sie läuft nach demselben Prinzip ab, nur mit der Abstufung, dass der Scherz, den sich eine Person mit der anderen erlaubt – also

¹⁴¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:57:00

¹⁴² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:57:28

¹⁴³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:57:40

eine gewollte Komik nicht funktioniert, sondern diese Person eben durch das nicht Funktionieren des Streiches ins Lächerliche gezogen wird.

Als Gertrud den vergifteten Becher trinkt, will Claudius seine Frau davon abhalten, sich aus Versehen durch das Gift zu töten. Er fällt dennoch in den spielerisch komischen Dialekt, so dass sie seine Worte nachvollziehbar nicht ernstnehmen kann. Sie sagt ihm, es sei doch nur ein Spiel, und läuft mit dem Becher in der Hand lachend vor ihm davon.

6.3 Komik in der Sprache / Wortkomik

Bei der Wortkomik muss in dieser Inszenierung unterschieden werden, ob der Wortwitz bereits bei Shakespeare beziehungsweise der Übersetzung von Frank Patrick Steckel zu finden ist, oder ob sie durch die Inszenierung entstanden ist, also durch Stemann eingefügt wurde.

Wortkomik ist nicht gleichzusetzen durch den Witz, oder tritt dadurch auf, dass jemand etwas Komisches mit Worten beschreibt, sondern durch die Art wie jemand etwas sagt. Der Unterschied zum Witz bei Freud ist, dass jemand, der einen Witz erzählt, dies mit bester Absicht angetrieben von einer Lust zum Komischen tut. Bei der Wortkomik muss das nicht der Fall sein. Bei Bergson ist Wortkomik aber auch im Verhalten gleichzusetzen mit Verhaltenskomik, also zählen auch mechanische oder steife Arten etwas zu sagen dazu. Wie erwähnt können die drei Elemente: Repetition, Interferenz und Inversion nach Bergson auch auf die Wortkomik angewendet werden.

Die Wortkomik beginnt mit dem ersten Auftritt des Claudius, der den viel zitierten Satz von Hamlet „Sein oder Nichtsein“ spricht, bevor Hamlet ihn aussprechen kann. Hamlet hat zu diesem Zeitpunkt ja noch gar nicht gesprochen. Allerdings gehört dies doch eher in die Komik des Schauspiels, da Claudius den Satz ja nicht verändert, aber dennoch den Zusammenhang verändert in dem er gesprochen wird. Hamlet meint an dieser Stelle im Original sein eigenes Leben und seine Selbstzweifel, wobei Claudius hier doch eher auf die Politik anspielt.

Der Wortwitz des Horatio nach der Tanzsequenz arbeitet mit dem Sinn der Zweideutigkeit des Ausdrucks: Hamlet und Horatio gehen auf der Stelle hin und her – immer einen Schritt auf jede Seite. Auf die Frage, was ihn nach Wittenberg bewege, sagt

er „Müßiggang“¹⁴⁴. In diesem Wort liegen zwei unterschiedliche Bedeutungen: es setzt sich zusammen aus den Worten Muße - also Ruhe und Entspannung und Gang, bedeutet also zusammengesetzt: sich auf den Weg machen, um Entspannung zu finden. Durch die gehende Bewegung der beiden wird jedoch der Verdacht aufgeworfen, dass es sich auch um den Gang an sich handelt. Die Worte werden durch diese Zweideutigkeit komisch, es handelt sich also um eine Interferenz, eine Zweideutigkeit der Sprache, die schon in die Richtung eines Wortspieles geht. Diese Interferenz wird durch Gesten verdeutlicht, Horatio deutet auf seine Beine, die hin und her gehen.

Gleich darauf schildert Hamlet den Alkoholkonsum des Landes Dänemark, er antwortet auf den Ausspruch von Horatio: „kleines Land“¹⁴⁵ mit dem Ausdruck „großer Aquavit“. Diese beiden Aussagen ergeben zusammengefasst eine Antithese, die jedoch nicht zusammenpasst. Das Land ist im Allgemeinen vorgestellt etwas Großes, bei Aquavit denkt man eher an ein kleines Glas, oder etwa eine Flasche. Die Inkongruenz liegt hier also in der Vorstellung der beiden Elemente. Den Alkoholkonsum, den Hamlet auch durch den Satz „Denn wenn Du uns verlässt, hast Du nichts gelernt, als schwer zu trinken“ ausdrückt, verbildlicht er hier noch einmal durch den Aquavit.

Im Gespräch zwischen Hamlet und Horatio über den Geist findet man erneut eine Interferenz: Hamlet sagt, er sehe seinen Vater. Dieser Satz kann nur komisch sein, wenn man sich die Szene des Anfangs, in der der Geist des Vaters auftritt, vorstellt: Hamlet meint mit diesem Satz, er denke an seinen Vater, Horatio erschrickt zuerst und meint, der Geist wäre leibhaftig wieder aufgetreten. In das Komische geht diese Aussage durch die Auflösung des Horatio, der „achso!“¹⁴⁶ sagt. Dazu zeigt Horatio eine erschrockene Mimik. Es besteht ein Wissenskontrast zwischen dem Publikum und Hamlet. Kenne Hamlet die Vorgeschichte, würde er nicht in solchen Worten von seinem Vater sprechen. Horatio spielt jedoch noch ein wenig weiter mit dieser Doppeldeutigkeit. Er sagt: „Hamlet, Dein Vater, ich sah ihn ein zweimal“¹⁴⁷ in diesem Satz setzt er jedoch eine

¹⁴⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:13:28

¹⁴⁵ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:13:38

¹⁴⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:14:25

¹⁴⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:14:32

kleine Pause zwischen „ihn“ und „ein zweimal“ so dass das Publikum denken kann, Horatio kläre Hamlet über die Geisterscheinung auf. Die wirkliche Aufklärung folgt allerdings erst kurz darauf.

Die Wiederholung des Wortes „Dein Beutel“¹⁴⁸ den Polonius in seiner Rede an Laertes erwähnt, ist wiederum eine Zweideutigkeit. Polonius meint natürlich den Geldbeutel und diesen als Metapher für die finanzielle Lage des Laertes. Die Vermutung, dass Hamlet und Horatio jedoch Beutel als Beschimpfung - nämlich als Bezeichnung für das männliche Geschlechtsorgan meinen, liegt nahe!

Die einfache Wiederholung Hamlets „ja wir gehen unserer Wege, Jungs“¹⁴⁹ auf den Satz „geht Eurer Wege Jungs“ den Gertrud zu Hamlet Horatio und auch zu Ophelia sagt (was ja auch schon durch die Verallgemeinerung als Jungs komisch sein kann) deutet auf eine Zerstreuung hin, Hamlet hätte nicht richtig zugehört und nur mechanisch den Satz von Gertrud wiederholt. Dass „Jungs“ in diesem Falle doppelt nicht hineinpasst, da er ja nur mit einer Person spricht und diese Person auch noch weiblich ist, bemerkt er beim Aussprechen entweder nicht oder tut es absichtlich.

Der Satz „Du kommst in so fragwürdiger Gestalt“¹⁵⁰ den Hamlet zu dem Geist nach dessen Auftreten auf der Bühne sagt, kompromitiert dessen Aussehen. Hamlets Vater kommt keineswegs in fragwürdiger Gestalt auf die Bühne, sondern als in Anzug gekleideter Herr, der keineswegs einem Toten oder einer spirituellen Gestalt ähnelt. Durch diesen Kontrast zwischen dem gesprochenen Wort und dem Äußeren der gemeinten Person kann Komik entstehen.

Eine weitere Metapher findet sich im Monolog des Geistes „die Schlange die mich aus dem Leben biss, trägt jetzt die Krone“¹⁵¹ der Geist deutet somit darauf hin, dass er nicht auf natürliche Weise von einer Schlange gebissen wurde, sondern sein Mörder – den er als Schlange bezeichnet – nun die Krone trägt. Die Krone steht als Metapher für das Amt

¹⁴⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:19:20

¹⁴⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:21:38

¹⁵⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:24:18

¹⁵¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:26:55

des Königs. Dieser Ausdruck zeugt jedoch nicht von einer wirklichen Komik, sondern eher von einem Zynismus, einem Galgenhumor, der auf die Aussichtslosigkeit der Situation des Todes, auf die nur noch mit Komik reagiert werden kann, hindeutet.

Nachdem Polonius auf die Idee kommt, Hamlet wäre wegen Ophelia dem Wahnsinn verfallen, wird auffallend oft hintereinander gereiht von allen Personen der Ausspruch „und jetzt?“¹⁵² gesagt. Diese Reihung aneinander ist eine Repetition, also eine mechanische Wiederholung des Wortes in der Gruppe – jeweils durch andere Personen. Außerdem ist dieser Ausspruch eine Ellipse und sollte eigentlich heißen: „Und was sollen wir jetzt tun?“ Wortkomik und Witze entstehen, wie Freud sagt, eben durch Auslassung von Satz- oder Wortteilen. Durch das Nacheinander Sprechen dieser Aussage kann man aber auch denken, dass es sich in jedem der Ausdrücke um eine andere Auslassung handelt – das Gespräch also nur durch einen Halbsatz geführt wird, der aber immer wieder eine andere Bedeutung hat – wie zum Beispiel: „Und was tun wir jetzt?“ „Und was soll ich jetzt tun?“ „Und was siehst Du mich jetzt an?“ und so weiter.

Im folgenden Monolog des Polonius fällt das zweideutige Wort „verrückt“¹⁵³ das hier genauso behandelt wird, wie das Wort „Müßiggang“ zuvor, und deshalb durch die Andeutung der Zweideutigkeit, die auf der Bühne getan wird, komisch wird. Wie oben schon erwähnt, sagt Polonius das Wort in den Abwandlungen seines Wortstammes sehr oft hintereinander (was wieder auf einen Mechanismus hindeutet) und zeigt dann durch eine Handbewegung und ein paar Schritte auf die Seite die zweite Bedeutung des Wortes an, die aus dem räumlichen Wort „Rückung“ also auf die Seite schieben entsteht, und nicht die geistige Bedeutung Verrückung des Geistes - die natürlich auch etwas mit der ersten Bedeutung zu tun hat.

Der Ausspruch „mehr Inhalt – weniger Kunst“¹⁵⁴, den Gertrud nun zu Polonius sagt, ist hingegen wieder eine Aneinanderreihung von zwei Sätzen, die unmittelbar miteinander etwas zu tun haben, aber in ihrem Sinn einen Kontrast bilden. Mit „Kunst“ ist in diesem

¹⁵² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:32:35

¹⁵³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:34:36

¹⁵⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:34:52

Fall das nicht Natürliche, also auch das Mechanische gemeint – so auch die vielen Wiederholungen, die Polonius in seine Rede einbaut. Er streitet dies ab, aber beginnt sofort wieder damit. In seinem nächsten Satz fällt auffällig oft das Wort „stimmt“¹⁵⁵, wieder ein Mechanismus, der eben vor allem der Rolle des Polonius eigen ist. Außerdem spricht er hier auch die zwei Bedeutungen dieses Wortes an: Stimmen im Sinne von verstimmt sein, und stimmen im Sinne von richtig sein.

Durch den Satz „Hamlet und Ophelia, eine Liebesgeschichte von Shakespeare“¹⁵⁶ nennt er nun zum ersten Mal eine Instanz, die nicht im Drama selbst steht: den Autor des Dramas, dabei betitelt er das Drama um von „Hamlet“ in „Hamlet und Ophelia“ und macht diese dabei zur zweiten Titelfigur. Dieser Satz als einzige Erklärung des Zustandes von Hamlet zeugt außerdem wieder von einer Auslassung.

In Hamlets Dialog mit Polonius finden sich nun einige zynische Spitzen. Die erste habe ich im vorigen Kapitel schon behandelt: Hamlet nennt Polonius „Negerkalle“ und sagt, er wünsche, er sei ein solch ehrbarer Mensch. Dies ist ein Zynismus. Zynismus zeichnet sich dadurch aus, dass er einen Menschen herabsetzt auf eine gewisse komische Art und Weise, aber dennoch diesem Menschen nicht positiv, sondern negativ gesinnt ist. Die positivere Steigerung des Zynismus ist der Sarkasmus. Da es sich hier darum dreht, die Ehrbarkeit des Polonius durch einen Vergleich mit einer unehrbaren Person herabzusetzen, ist es Zynismus. Die Herabsetzung geht so vonstatten: Eine Person, die dem Publikum durch ihren Beruf als unehrbar bekannt ist, wird in der Ehre über Polonius gestellt. Es handelt sich um ein Paradoxon.

Auch hier sind weitere komische Elemente von Shakespeare schon in den Text gefasst worden: Auf die Frage, was Hamlet lese, antwortet er wahr, aber nicht dem eigentlichen Sinn der Frage entsprechend: Man erwartet den Titel eines Buches oder den Inhalt eines Textes, Hamlet gibt aber nur zur Antwort: „Worte Worte Worte“¹⁵⁷ (dies ist außerdem eine Repetition, die auf einen Mechanismus hindeutet). Diese Antwort ist korrekt, aber nicht ausreichend um eine Auskunft zu geben, die der Fragende nicht schon zuvor gewusst hätte.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:35:50

¹⁵⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:38:14

Danach gibt er Antwort in Form eines Satzes, der keinen Sinn gibt: er sagt, es sei eine Hexerei, dass der Autor behaupte, dass alte Männer graue Bärte haben. An der Aussage, dass alte Männer graue Bärte haben, ist jedoch für den Rezipienten nichts falsches zu erkennen, der Unsinn liegt hier in dem Beisatz, dass der Autor, der dies gesagt habe, Unrecht habe. Auch auf die Frage, ob er nicht ins Freie gehen wolle, antwortet Hamlet richtig, aber hier übertrieben. Er setzt das Freie sofort mit seinem Grab gleich.

Polonius folgert nun mit dem Satz: „Ist dies auch Wahnsinn, so hat es doch Methode“¹⁵⁸ der in gewisser Weise als Oxymoron gesehen werden kann. Wahnsinn und Ordnung sollten sich eigentlich ausschließen, werden aber von Polonius als eine Kraft gesehen. Eine ähnliche Satzstruktur findet sich im Satz: „man könnte mich in eine Nussschale sperren und ich wäre dennoch König eines unendlichen Raumes“¹⁵⁹. Auch hier findet sich ein Oxymoron, das allerdings vom Kleinen – der Nussschale in etwas Großes Unfassbares – den unendlichen Raum geht. Dadurch dass hier keine abfallende Bewegung deutlich wird, entsteht auch keine Komik.

Die Wiederholungen der Gruppe, die Hamlet nach dem Befinden fragen: „Wie geht es meinem besten Prinzen Hamlet?“¹⁶⁰ erscheinen als Mechanismus dadurch, dass sie diese Frage mehrmals stellen und vor allem dadurch, dass durch weiteres Stellen der Frage, obwohl sie beantwortet wurde, diese zu einer rhetorischen Frage verkommt, auf die man keine Antwort erwartet.

Auch die Antwort, die immer auf dieselbe Frage geantwortet wird „mit untertänigstem Dank gut!“ wird zu einem Mechanismus, zumal dem Publikum klar ist, dass es sich – aufgrund der Situation, in der sich Hamlet befindet, nur um eine Floskel handelt.

Beim erneuten Versuch des Polonius, den Wahnsinn Hamlets auf seine unglückliche Liebe zu Ophelia zu beziehen, fällt auf, dass es eine Modifikation gibt. Nicht Polonius sagt: „eine Liebesgeschichte von Shakespeare“ sondern Claudius fällt ihm ins Wort und ersetzt dabei noch das Wort „von“ durch ein „nach“. Dieses Wort zeigt grundsätzlich bei Theaterinszenierungen an, dass sie nicht dem Original entsprechen. Die Liebesgeschichte, die Hamlet und Ophelia nun spielen, ist also nicht mehr das Original, wie es geplant war.

¹⁵⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:38:45

¹⁵⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:29:49

¹⁶⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 0:48:17

Da Stemann, wie im Kapitel über seinen Inszenierungsstil erwähnt, gerne mit dem Wort „nach“ bei Inszenierungen kokettiert, kann man auch hier denken, dass es sich um eine Spitze gegen die Kritiker handelt.

Es folgt das Stück im Stück, das betitelt wird als „Die Mausefalle – ein Theaterstück von William Shakespeare“¹⁶¹. Hier hat auch schon Shakespeare die Spitze eingebaut. Er nennt das Stück „Die Mausefalle“, da durch dieses Stück der Mörder von Hamlets Vater – also Claudius – gefangen werden soll, obwohl das Stück eigentlich anders heißt. Der Zusatz: „von Shakespeare“ hat auch hier wieder den Zweck die vierte Wand zu durchbrechen, und das Theater nur als Theater darzustellen.

Mit den Worten „anziehender ist der Magnet hier“¹⁶² bezeichnet Hamlet Ophelia als einen Gegenstand, der Magnet wird zur Metapher, sie wird dadurch jedoch abgewertet.

Die nächste Wortkomik entsteht durch eine scheinbare Wiederholung, die durch einen sich ähnelnden Wortklang entsteht. Hamlet spricht mit Polonius über das Studententheater, in dem Polonius den Julius Cäsar gespielt habe und auf dem Kapitol umgebracht worden sei. Hamlet spricht von einem Verbrechen, ein so kapitales Kalb umzubringen. Die Worte „Kapitol“¹⁶³ und „kapital“ (das zweite noch in Verbindung mit der Alliteration durch den Beginn mit den Buchstaben K und A) ähneln sich in ihrem Klang so dass man hier von einer Wiederholung, oder von einem Wortspiel, bei der das erste Wort „Kapitol“ nur zu „kapital“ modifiziert wurde.

Folgender Dialog zwischen Hamlet und Ophelia zeichnet sich durch eine Komik, die durch Zweideutigkeit entsteht, aus: Ophelia sagt zu Hamlet auf dessen Verhalten: „Ihr seid spitz mein Prinz“¹⁶⁴ er antwortet: „Es kostet Euch ein Stöhnen, um mich wieder abzustumpfen“¹⁶⁵. Ophelia betitelt mit ihrem Satz das wahnsinnige Verhalten Hamlets,

¹⁶¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:59:55

¹⁶² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:00:18

¹⁶³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:01:38

¹⁶⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:07:46

¹⁶⁵ Ebd.

meint dies aber nicht auf der sexuellen Basis, in der dieser Satz sogar ein Kompliment sein kann. Durch das Wort „Stöhnen“ kommt diese erotische Komponente in Hamlets Satz jedoch erst hervor, er meint sie so. Dies ist die erste Zweideutigkeit in diesem Satz, die zweite entsteht dadurch, dass mit Adjektiven, die ursprünglich der Geometrie und der Beschaffenheit von Formen zugeordnet werden, hier Verhaltensweisen und Zustandsbeschreibungen von menschlichen Seelen beschrieben werden. Die Komik entsteht jedoch vor allem durch die Verbindung mit der Erotik, da diese die körperliche Liebe vor die seelische stellt, wie an anderem Ort schon erwähnt.

Der Satz: „Vorsatz schwarz, Hand ruhig, Gift stark“¹⁶⁶, den Claudius mit dem Giftglas in der Hand spricht, ist erstens eine Aufzählung dreier verschiedener, aber dennoch zusammengehöriger Element, und zweitens voll von Ellipsen. In diesem Satz, der noch dazu durch das einzige Wort „Hier“ von Hamlet, welches ebenso eine Ellipse ist, eingeleitet wird, fehlen sämtliche Verben. Der Ausspruch ist also kein richtiger Satz, da kein Prädikat vorhanden ist. Durch das Aufzählen nur der Objekte wirkt der Ausspruch mechanisch.

Als Claudius nicht auf die Regieanweisung, dem Polonius, der als Gonzago und Schauspielkönig ihm zu Füßen auf dem Boden liegt, das Gift ins Ohr zu träufeln, wiederholt Hamlet nicht den ganzen Satz, sondern nur elliptisch den Ausspruch „ins Ohr“¹⁶⁷. Als Claudius wiederum nicht reagiert, wiederholt er diesen Ausspruch, der mechanisch von allen anderen Beteiligten wiederholt wird. Interessant ist, dass er nicht den ganzen Satz wiederholt, sondern nur auf dem Punkt mit dem Ohr beharrt, da dieser die Stelle sein soll, mit dem er Claudius des Mordes an seinem Vater überführt (da sein Vater ja durch Gift gestorben ist, das ihm ins Ohr geträufelt wurde, wie wir aus dem Monolog des Geistes eben wissen.). Da die anderen Personen auf der Bühne diesen Ausdruck immer und immer wiederholen, ohne aber zu wissen, was Hamlet durch den Geist erfahren hat, geschieht diese Wiederholung ohne wirkliches Nachdenken der Personen und wird so mechanisch. Dies geschieht außerdem durch Wechsel der Betonung, und ein Accelerando in der Sprachrhythmik. Durch diese Elemente wird auch

¹⁶⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:09:00

¹⁶⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:10:19

für den Zuschauer der Ausdruck des Sinnes beraubt und verschmilzt zu einer mechanischen Melodie.

Als nächstes kommt es zu einem sogenannten Freudschen Versprecher. Claudius möchte sagen „Noch ist uns Hamlets Tod des treuen Bruders frisch im Gedächtnis“ durch sein Gewissen und Unterbewusstsein und beeinflusst durch den Chor sagt er jedoch: „noch ist uns Hamlets Tod, des treuen Bruders frisch im Ohr“¹⁶⁸ und bestätigt dadurch den Verdacht, den Bruder auf diese Art und Weise umgebracht zu haben. Der Ausdruck Freudscher Versprecher rührt daher, dass sich Sigmund Freud mit dem Versprechen, das durch das Unbewusste beeinflusst wird, beschäftigt hat.

Ein solcher Versprecher ist immer wieder ein Zeichen einer Zerstreutheit, die nach Bergson ja ein Element für eine komische Situation, und für die Lächerlichkeit einer Person zeigt.

In dem Dialog zwischen Claudius und Hamlet der aus Jean Paul Satres Drama *Die schmutzigen Hände* stammt, beschuldigt Claudius Hamlet der Reinheit, die die intellektuellen Menschen, derer Hamlet einer ist, dazu bringt, nichts zu tun und Handschuhe zu tragen. Auf die etwas spätere Antwort Hamlets, dass er keine Angst vor Blut habe, meint Claudius: „rote Handschuhe, sehr elegant“¹⁶⁹ dies ist eine Wiederholung des Wortes Handschuh, diesmal aber ohne einen mechanischen Hintergrund. Komisch wird sie trotzdem durch die Zweideutigkeit des Wortes „rot“ in diesem Fall: rote Handschuhe entstehen dadurch, dass Hamlet seine Hände in das Blut taucht, und so seine weißen Handschuhe rot werden, andererseits können rote Handschuhe aber auch schon als gefertigtes Mode Accessoire entstanden sein.

Im späteren Verlauf kommt es wieder zu einer Zweideutigkeit eines Satzes,. Gertrud beschuldigt Hamlet, seinen Vater beleidigt zu haben. Er antwortet darauf, sie beleidige seinen Vater. Gertrud meint mit ihrer Aussage der Beleidigung des Vaters, dass Hamlet seinen Stiefvater des Mordes verdächtige, und diese Beschuldigung sei die Beleidigung. Hamlet wiederum meint die frühe Heirat nach dem Tod seines Vaters beleidige sein

¹⁶⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:11:11

¹⁶⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:16:48

Andenken. Die Zweideutigkeit liegt also im Wort Vater, das Gertrud auf Claudius, also den Stiefvater bezieht, Hamlet jedoch auf seinen leiblichen Vater.

Um die Verwirrung der Verwandtschaftsbeziehung auf die Spitze zu treiben sagt Hamlet auf die Frage Gertruds ob er vergessen habe, wer sie sei: „Die Frau des Bruders eures Mannes seid ihr, und wärs doch nicht so, meine Mutter“¹⁷⁰ diese Antwort scheint zu übertrieben, da es ja genauso genügt hätte, wenn Hamlet nur geantwortet hätte: „meine Mutter“ er sagt diesen Satz jedoch nur, um die komplizierten Familienverbindungen anzuzeigen, und seine Mutter in ihrer Ehre herabzusetzen.

Er vergleicht den Mord, den er kurz darauf an Polonius begeht, mit der Tat, die seine Mutter vollbracht hat mit den Worten: „beinahe so blutig wie einen König morden und seinen Bruder freien“¹⁷¹. Da wir und auch Hamlet jedoch wissen, dass nicht Gertrud den König getötet hat, sondern Claudius, findet sich in diesem Satz erneut eine Anspielung auf die komplizierten Familienverhältnisse. Dadurch dass durch eine Ehe und Vereinigung das Paar zu einem Fleisch getraut wird, herrscht hier im Mordfall des Königs für Hamlet die Sippenhaft. Er beschuldigt seine Mutter eben dieser.

Bei der zweiten Erscheinung des Geistes fragt Hamlet seine Mutter ob sie ihn auch sehe. Sie antwortet darauf: „Nein, nichts, doch sehe ich alles“¹⁷² hier liegt die Zweideutigkeit im Wort „sehen“. Einerseits meint Gertrud, sie sehe nichts, womit sie das Räumliche sehen, das wirklich Greifbare meint, andererseits meint sie, sie sehe alles, womit sie mit „sehen“ das „verstehen“ meint, sie sieht in das Innere ihres Sohnes und sieht, dass er wahnsinnig ist, da er Gestalten sieht, die sie nicht sehen kann.

6.3.1 Komik in den Texten der Lieder von Ophelia

Die Songs, die Ophelia ansingt sind alle in etwa aus der Zeit, in der die Inszenierung entstand, und waren damals (2001) auch sehr populär. Wenn man diese Songs nun auf die Situation von Ophelia bezieht, entsteht eine besondere Form von Inkongruenz, da sie ihre

¹⁷⁰ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:22:38

¹⁷¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:24:35

¹⁷² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:27:12

doch sehr tragische Situation auf eine fröhlich musikalische Ausdrucksweise öffentlich macht.

Das erste Lied, das Ophelia ansingt (sie singt ja keines derer wirklich aus) ist *Big Girl* von Emilia, in dem diese den Schmerz über eine zerbrochene Liebe verarbeitet. Sie singt dabei, sie sei ein großes Mädchen in einer großen Welt, für die es keine große Sache ist, wenn sie verlassen wird. Dennoch schmerzt es sie. Es ist eine Art Mutmachlied gegen den Liebeskummer. Ophelia besingt damit ihre in die Brüche gegangene Beziehung zu Hamlet. Dies wird verstärkt dadurch, dass sie zuvor nach ihm fragt mit den Worten: „Wo ist die allerschönste Majestät von Dänemark?“¹⁷³. Interessant ist auch, dass Ophelia abbricht mit den Worten „it’s not a big big thing if you“ also vor der Stelle „leave me“, die das Verlassenwerden im Lied zum ersten Mal deutlich macht. Ophelia bricht also ab, bevor sie zu verstehen gibt, dass Hamlet sie verlassen hat, dennoch weiß der Zuschauer durch die vorangehenden Ereignisse, wovon Ophelia singt.

All around the world von Lisa Stansfield, das Ophelia als zweites ansingt, befasst sich wieder mit der Ratlosigkeit nach dem Verlassen werden, aber auch mit der Suche nach dieser Liebe, also mit dem Versuch, die Beziehung wieder zu finden. In diesem Lied auf die Situation Ophelias bezogen steckt die Suche, und der Versuch wieder zu Hamlet zu finden. Dieser ist jedoch nicht im Lande, da er nach England geschickt wurde. Diesen Song bricht sie mit den Worten „I don’t know where“ ab, die Frage stellt sich also, wo Hamlet ist, vor der Frage nach dem „Warum“ bricht sie jedoch ab.

Mit dem Lied *bad touch* der Bloodhound Gang zieht sie die Beziehung zu Hamlet nun auf die rein körperlich-sexuelle Ebene. Der Text dieses Songs vergleicht das Verhalten eines Liebespaares mit dem Verhalten von Säugetieren, die man auf dem Discovery Channel beim Paarungsritual sehen kann. Wie fast alle Songs der Bloodhound Gang ist auch dieses mit vielen Anspielungen, die um das Thema Sex kreisen, versehen.

Ophelia bricht jedoch vor der wirklichen Anspielung wiederum ab, sie singt nur „you and me baby ain’t nothing but mammals So let’s do“ von dem Wort mammal also Säugetier würde man nicht sofort auf die sexuelle Bedeutung schließen. Dennoch durch die

¹⁷³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:33:00

Kenntnis des Songs und der Band kann assoziiert werden, was Ophelia damit meint. Die Inkongruenz zwischen den beiden ersten und diesem Song ist außerdem eine immense: die geistige Liebe wird plötzlich herabgesetzt durch die rein körperliche Triebhaftigkeit. Nach dem Laertes zurückgekommen ist, und Ophelia aus ihrem Versteck, singt sie *Baby one more time* von Britney Spears, und zwingt die anderen Beteiligten, mitzusingen. Auch dieses Lied bezieht sich auf ihre Beziehung zu Hamlet, der sie verlassen hat. Der Text dreht sich darum, dass eine verlassene Frau mit der Beziehung noch nicht abschließen kann, und immer noch daran glaubt, dass ihr Liebhaber zurückkommt. Die rein körperliche Ebene, die durch die Texte der Bloodhound Gang aufgekommen ist, ist somit wieder auf die geistige Ebene gehoben worden.

Die Textstelle „my loneliness is killing me“ also auf Deutsch: „Meine Einsamkeit bringt mich noch um“, ist hier eine Voraussicht auf ihren Tod, der kurz darauf auf der Bühne geschieht. Bei Stemann wird das Tun und die Reflexion des Selbst-Mord parallel gezeigt, das Lied kann als Ankündigung des Todes gesehen werden, durch den Rhythmus und die Melodie wirkt es allerdings nicht depressiv, sondern fröhlich, und lässt somit eine Inkongruenz entstehen.

Dadurch, dass Gertrud eben diesen Satz „my loneliness is killing me“ nachsingt, kann es auch eine Vorausschau auf das Ende des Stückes sein und auf die Beziehung, die Gertrud zu Claudius hat. Durch seinen lauten Zwischenruf erhärtet sich der Verdacht.

Claudius fasst die Situation zusammen, und benutzt dafür eine sehr bildhafte Sprache. Zuerst vergleicht er Sorgen mit militärischen Elementen, er sagt, sie seien wie ein Bataillon, da sie nie einzeln auftreten, sondern gehäuft.

Hamlet habe sich „mit Blut den Marsch geschrieben“¹⁷⁴ bedeutet, er ist darauf aus, zu töten, was ihm im Wege steht. Hier ist das Wort „Blut“ eine Metapher für den Mord an anderen Menschen. Das Volk vergleicht Claudius mit einem trüben dicken Schlamm, also einem Element, das sich nur träge bewegt, und das in sich zusammenhält.

Bei der Beschreibung von Ophelia benutzt er nun keine Metapher, sondern eine Aufzählung zweier Dinge die nicht zusammenpassen: „fern von sich und klarem Urteil,

¹⁷⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:36:30

dessen Mangel uns zu Schämen macht, zu Tieren“¹⁷⁵ der zweite Teil dieses Satzes führt nun wieder zu dem Song *bad touch*: nothing but Mammals.

Das Gespräch der beiden Totengräber enthält Wortwitz. Auf die Frage, wer die stabilsten Häuser baut, ist die Antwort: der Totengräber, denn seine Häuser halten bis zum jüngsten Tag. Ein Grab als ein Haus zu bezeichnen, ist nicht die Norm, die sich der Rezipient vorstellt, also ist das Haus eine Metapher für ein Grab, oder aber es handelt sich um die Zweideutigkeit, dass Haus als das Behältnis eines menschlichen Körpers gesehen wird. Nachdem auch ein Grab einen menschlichen Körper enthält, dieser aber dafür tot sein muss, ist auch ein Grab ein Haus.

Ebenso dreht es sich um die falschen Antworten, die der zweite Totengräber von sich gibt: ein Galgen kann auch als das Behältnis eines menschlichen Körpers gesehen werden, doch hier dreht es sich nicht um die Dauer, in der diese Körper sich darin befinden, sondern um die Menge an Körpern, die nacheinander darin sind.

Auch die Verstrickung der Reaktion auf die falsche Antwort strotzt vor möglich komischen Elementen, hier in Form einer Reihung, die nicht zueinanderpasst. Der Galgen ist gut für Bösewichte. Ein Bösewicht ist jemand, der sagt, der Galgen sei besser als die Kirche. Daraus folgert der Totengräber, dass sein Kollege, der sagte, der Galgen sei etwas Besseres als die Kirche ist, selbst an den Galgen gehört. Der zweite Totengräber jedoch hat dies nicht gesagt, sondern lediglich nicht die Kirche mit ins Spiel gebracht. Diese rhetorische Figur nennt sich *Cum hoc ergo propter hoc* und ist ein logischer Fehlschluss aus zwei Tatsachen.

Auch der Satz „ein Menschenleben ist wie wenn man eins zählt.“¹⁷⁶ Ist eine rhetorische Figur: die Zahl eins und die Dauer, die man benötigt, um bis zu dieser Zahl zu zählen, ist eine Metapher für die kurze Dauer eines Menschenlebens.

Der Schlusskampf zwischen Laertes und Hamlet, der als komisches Show Down gesehen werden kann, birgt ebenso viel Wortkomik.

¹⁷⁵ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:36:49

¹⁷⁶ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:49:19

Claudius kündigt das folgende Geschehen an: „Die vergiftete Klinge - ein Mantel- und Degenstück von William Shakespeare“¹⁷⁷. Wiederum ändert er die Diegese durch Nennung des Autors.

Danach folgt eine Aufzählung der guten Eigenschaften des Laertes, die allerdings mechanisch wirken, da sie keine wirklichen Eigenschaften, sondern nur Adjektive sind, die etwas Positives beschreiben. Somit ergibt das Aufzählen dieser keinen wirklichen Sinn, da es zunächst keinen Inhalt ergibt, bis Claudius darauf kommt, dass Laertes ein „hervorragender Fechter“¹⁷⁸ ist.

Im Satz: „total hart geschliffener Stahl von die Solingen“¹⁷⁹ ist ein herausstehender Grammatikfehler zu finden, der durch den dänischen Dialekt in dem Claudius spricht, entsteht. Darin zu finden ist allerdings auch noch eine Ellipse, sofern man davon ausgeht, dass Claudius sagen wollte „von der Firma Solingen“ dann hätte er die Firma gemeint, die in der gleichnamigen Stadt ihren Sitz hat, und für Klingen aller Art zuständig ist, oder aber er wollte sagen „wie aus Solingen“ dann hätte er die Stadt gemeint, die jedoch im Verständnis der Rezipienten mit der Firma verbunden ist.

Die exzessive Wiederholung des Wortes „spitzig“ und seiner Abkömmlinge, die Claudius mechanisch hintereinander reiht, wurden oben schon erwähnt. Auch in ihnen finden sich Zweideutigkeiten oder auch dreifache Sinne eines Wortes, vor allem in dem Spruch „spitz wie Nachbars Lumpi“¹⁸⁰ der in der deutschen Umgangssprache üblich ist: zum ersten ist ein Spitz eine Hunderasse, was durch den Namen Lumpi, der für Hunde üblich ist, verdeutlicht wird, zum zweiten beschreibt Claudius die Beschaffenheit der Klinge des Degens, den er in der Hand hält und an Laertes weitergibt, und zum dritten ist das Wort „spitz“ umgangssprachlich noch eine Beschreibung für den Zustand für das erhöhte sexuelle Verlangen eines Menschen. Der Ausspruch „spitz wie Nachbars Lumpi“ hat in der Umgangssprache schon die erste und dritte Bedeutung, und ist somit an sich schon ein

¹⁷⁷ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:51:39

¹⁷⁸ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:52:03

¹⁷⁹ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:54:09

¹⁸⁰ Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:54:20

Wortwitz. Das Einbauen dessen in die Bedeutung des Zustandes der Klinge erhöht den Wortwitz und bringt ihn auf eine sexuelle Ebene.

Auch das Wort Stolperstein, mit dem Claudius die weitere Schwierigkeit des Giftbechers bezeichnet, ist an sich zweideutig. Der Diminutiv „kleiner Stolperstein“¹⁸¹ ist eine extreme Untertreibung und somit Herabsetzung des ernststen Mordgerätes und wird somit lächerlich.

Erneut nennt Claudius den Titel des „Theaterstückes“. Diesmal verdreht er allerdings die Worte des Theaterstückes, das Hamlet zuvor aufführen lies und nennt es anstatt „Die Mausefalle – ein Theaterstück von William Shakespeare“¹⁸² in „Der Mause tot – eine Falle von William Shakespeare“¹⁸³. Dies wirkt, obwohl so gewollt wie ein Versprecher, der auf eine Zerstreung hinweist und dadurch, dass sich die Falle, und die Absicht der Tötung Hamlets im Bewusstsein des Claudius befindet, sogar wie ein Freud ‘scher Versprecher.

Die Aufforderung zum Kampf, die Claudius Hamlet und Laertes zuruft: „auf zum letzten Gefecht“¹⁸⁴ ist eine Zeile aus dem Lied *Die Internationale* welches das wichtigste Kampflied der Arbeiterklasse ist¹⁸⁵. Geschrieben wurde es von Eugene Pottier. Es heißt dort: „Völker hört die Signale, auf zum letzten Gefecht, die Internationale erkämpft das Menschenrecht“¹⁸⁶. Mit diesem Hintergrund ist die Aussage des Claudius zweideutig: er wirft ein Zitat aus einem sozialistischen Lied ein – wir erinnern uns: seine Figur spielt an auf die Kanzlerfigur des Gerhard Schröder, der zur Zeit der Premiere an der Macht war, und dessen Partei die SPD ist, aber gleichzeitig will er nur Hamlet und Laertes dazu

¹⁸¹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:54:50

¹⁸² Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 0:59:55

¹⁸³ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:55:08

¹⁸⁴ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstausstrahlung 25.5.2002, Minute 1:55:14

¹⁸⁵ Vgl. <http://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=en&id=2003> vom 29. September 2010

¹⁸⁶ Vgl. ebd

bewegen, den Kampf zu beginnen (der natürlich ein anderer Kampf ist, als der in dem Lied besungene). Diese Aufforderung „auf zum letzten Gefecht“¹⁸⁷ die im Verlauf des Stückes auf das nahende Ende hinweisen kann (nach dem Kampf ist das Stück zu Ende gespielt), wiederholt Claudius kurz darauf, und verleiht ihm somit eine Betonung.

Hamlet setzt zu einer Entschuldigung an. Er gibt an, seine Tat sei seinem Wahn geschuldet. Dadurch, dass er selbst das Wort Wahn anspricht, und somit zugibt, wahnsinnig zu sein, kann man erkennen, dass er dies nicht ernst meint und somit die Entschuldigung sarkastisch gemeint ist.

Horatio kommentiert die Vorzeichen, die Hamlet spürt mit den Worten: „Kein Spatz fällt zur Erde ohne die Vorzeichen, soll es jetzt sein, so ist es nicht später, soll es später sein, so ist es nicht jetzt, soll es nicht jetzt sein, so ist es später doch“¹⁸⁸ und wird an dieser Stelle von Hamlet unterbrochen. In dieser Aufzählung erscheinen die Worte „jetzt“ und „später“ zu häufig, als dass sie nicht mechanisch scheinen würden. Die dritte Aussage erscheint außerdem unnötig, da sie nur eine Abwandlung der ersten Aussage ist.

Die Inszenierung schließt mit einer Ellipse. Hamlet: „der Rest“¹⁸⁹ er bricht den Satz ab und stirbt indem er einfach umfällt. Der Satzteil „ist Schweigen“ fehlt. Dieses Schweigen jedoch wird durch ein gespieltes Schweigen ausgedrückt.

¹⁸⁷ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:55:14

¹⁸⁸ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 1:56:00

¹⁸⁹ Fernsehaufzeichnung Stemann, Nicolas: Hamlet, Berlin, 3sat, Erstaussstrahlung 25.5.2002, Minute 2:02:06

7. Resümee und Ausblick

Zusammenfassend kann man erkennen, dass die Komik in der *Hamlet* Inszenierung von Nicolas Stemmann hauptsächlich aus den Brüchen zwischen Pathetischem und Nicht-Pathetischem entsteht. Außerdem sind daran nicht Erwartetes oder Überraschungen sowohl auditiv als auch visuell sehr beteiligt.

Elemente, die vor allem der Komik dienlich sind, sind gewisse Requisiten, die immer wiederkehren. Dazu gehört die Posaune, die sowohl als Kostümteil, als auch als Instrument an mehreren Stellen im verwendet wird, das Mikrophon, das ständig auf der Bühne vorhanden ist, aber nur manchmal angespielt wird, Fernseher, die zu Hilfsmitteln der menschlichen Kommunikation werden, aber auch den Überwachungsstaat repräsentieren.

Ein weiterer interessanter Analysepunkt, den ich in dieser Arbeit nicht berücksichtigt habe, ist die Frage ob Stemmann nach diesen Elementen in jeder seiner Inszenierungen vorgeht, oder ob z. B. in seinen Jelinek Inszenierungen eine andere Komik besteht, da es sich in diesen Stücken auch um eine andere Theatralität handelt.

8. Quellenangaben

Theorie: Komik

Aristoteles. Nikomachische Ethik. Stuttgart, 1990

Bachmaier, Helmut: Lachen macht stark: Humorstrategien. Göttingen, 2007

Bergson, Henri: Le rire, essai sur la signification du comique; Presses Universitaires de France, Paris, 1940

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt am Main, 1940

Grotjahn, Martin: Vom Sinn des Lachens, Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, das Komisch und den Humor. München, 1974

Gvodsdeva, Katja, Werner Röcke (Hg.): Risus Sacer – Sacrum Risibile: Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Berlin, 2009

Heinrich, Klaus: Theorie des Lachens in: Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen. Hg. von Klaus Herding und Gunter Otto, Gießen, 1980, S. 12-30

Hügli, Anton (Hrsg): Philosophielexikon, Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Reinbek bei Hamburg, 2003

Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Band 10: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt am Main, 1977

Michalzik, Peter: Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen.; Gebrauchsanweisung fürs Theater, DuMont Buchverlag, Köln, 2009

Müller, Gottfried: Theorie der Komik – über die komische Wirkung in Theater und Film, Würzburg, 1964

Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik, Meiner, Hamburg, 1990

Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen; in: Grimm, Reinhold; Berghahn Klaus L.(Hrg): Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt 1975

Schweppenhäuser, Gerhardt: Ästhetik, Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Frankfurt am Main, 2007

Von Ahnen, Helmut das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik, München, 2006

Greisenegger, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Maske und Kothurn – Komik, Ästhetik Theorien Strategien, Heft 4, 51. Jahrgang, Wien, 2006

Der Regisseur Nicolas Stemann

Bücher

Gronemeyer, Nicole und Bernd Stegemann: Lektionen 2 Regie, Berlin Verlag Theater der Zeit, 2009

Gutjahr, Ortrud: Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt; in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Reihe: Theater und Universität im Gespräch, Band 6, Königshauser & Neumann, Würzburg 2008

Stemann, Nicolas: „Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben“ – Ein Interview, in: Gutjahr, Ortrud: Regietheater, Würzburg 2008, S. 171ff

Stemann, Nicolas: „In Hannover sein heißt in Hannover verzweifeln“ Schauspielhannover 2000 – 2009, Hannover 2009, S. 313

Quasthoff, Michael: Nicolas Stemann in Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück – Regisseure im Portrait, Berlin, 2003, S. 155

Zeitschriften

Kulturspiegel 6/2001

Der Spiegel 20/1998

Theater heute 01/10

Internetquellen

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1067009/> am 15.8.2010

<http://www.kampnagel.de/> vom 19.4.2011

http://www.djs44b.de/files/Klartext%2038_43_MagischeOrte.pdf vom 4.5.2012

Die Inszenierung

Text

Shakespeare, William: *Die Tragödie von Hamlet, Prinz von Dänemark*, Deutsch von Frank-Patrick Steckel, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2003

Video

Fernsehaufzeichnung Stemmann, Nicolas: „Hamlet“, Berlin, 2002, Erstausstrahlung 25.5.2002

Fernsehbericht „Foyer - Helden Heute“, 3sat, Erstausstrahlung am 4.5.2002

Olivier, Laurence: Hamlet, UK, 1948

Zeitschriften

Thomsen, Henrike: „Die Haut als Kostüm“ in „Die deutsche Bühne“, Heft 2 /2003, S. 38f

Internetquellen

<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,497216,00.html> vom 30.6.2010

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1067009/> vom 15.8.2010

<http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=en&id=2003> vom 29.9.2010

Abstract

Diese Diplomarbeit hat die *Hamlet* Inszenierung von Nicolas Stemann (Die Premiere war in Hannover am 17. Februar 2001) als Thema. Die Fragestellung dabei ist: welche Elemente machen das Stück, das ja eigentlich eine Tragödie ist, in dieser Inszenierung komisch.

Zu diesem Zweck werden wichtige Komiktheorien von Philosophen, wie Henri Bergson mit seiner Überlegung *Le rire* und Sigmund Freud und dessen Überlegung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* zu Hilfe genommen, die bahnbrechend für die Komikforschung waren. Außerdem werden aktuellere Theorien zu Hilfe gezogen. Im zweiten Teil werden der Regisseur Nicolas Stemann und dessen Inszenierungsstil sowie die Inszenierung an sich dargestellt.

Die Inszenierung wurde in die Jetzt-Zeit verlegt und nimmt Bezug auf die Regierung von Deutschland zur Zeit der Premiere. Es finden sich außerdem Bezüge zu den 1960er Jahren insbesondere zur Kommune 1. Das Stück wurde also vom ursprünglichen Hintergrund der Monarchie in die heutige Demokratie verlegt.

Die Analyse der Komik der Inszenierung stützt sich auf die im ersten Teil bearbeiteten Komiktheorien. Diese Analyse ist unterteilt in die Komik in den Kostümen, sowie der Komik im Schauspielstil und der Wortkomik.

Dabei ist das Ergebnis, dass Stemann vor allem mit Brüchen arbeitet, die sich zwischen Pathos und Nicht-Pathos bewegen. In den Text von Shakespeare werden alltägliche Elemente eingewebt. Weitere Komik wird über überraschende Wendungen im Verlauf erzeugt. Stemann baut außerdem Elemente ein, die sich im Stück ständig wiederholen, und erzeugt somit Komik. Die Wiederholungen finden sich sowohl in der Sprache, als auch in wiederkehrenden Requisiten und Handlungen.

Abstract

The subject of this diploma thesis is the Hamlet production of Nicolas Stemann (The premiere was in Hannover on the 17th of February, 2001). The question is: which elements make the play which is, actually, a tragedy, in this staging comical.

For this purpose become important comic theories of philosophers, how Henri Bergson with his consideration *Le rire* and Sigmund Freud and his consideration *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* for help taken which were originally for the comic research. Moreover, more current theories are pulled for help.

In the second part the director Nicolas Stemann and his staging style, as well as staging itself are described.

The staging was moved into modern time and refers to the government of Germany at the time of the first night. Moreover, relations are found to the 1960s, especially to “Kommune 1”. The piece was moved from its original background of monarchy into today's democracy.

The analysis of the comic of the staging rests on the comic theories worked on in the first part. This analysis is divided into the humour in the costumes, as well as the humour in the theatrical style and the humour of word.

Besides, the result is that Stemann works first and foremost with breaks which change between pathos and non-pathos. In Shakespeare's text everyday elements are attached. Other humour is generated about astonishing changes in the course. Moreover, Stemann inserts elements which recur in the piece over and over again, and generates therefore humour. The repetitions are found in language, as well as in returning equipment and activities.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Birgit Heigl, geboren am 23.3.1979 in München.

Staatsangehörigkeit: deutsch

Ausbildung:

2005 – 2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität, Wien

2001 – 2005 Studium der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilian-Universität, München

1999 – 2001 Ausbildung zur Tierärzthelferin (abgeschlossen)

1998 – 1999 Studium der Biologie an der Technischen Universität, München

1998 Abitur in München

Berufspraxis:

2012 Regieassistent am KosmosTheater, Wien, *Sehr geehrter Zuschauerraum*
Regie: Elisabeth Augustin

2011 Regiepraktikum am Residenztheater, München, *Candide, oder der Optimismus*,
Regie: Friederike Heller

2010/2011 Regiehospitant am Volkstheater, Wien, *Harold und Maude*,
Regie: Thomas Birkmeir

2009 Regiehospitant am Landestheater, Linz, *Geld macht glücklich*,
Regie: Sandy Lopicic

2009 – 2011 Diverse Produktionsassistenten beim Theaterverein dreizehnterjanuar, Wien,
Regie: Fanny Brunner

2004 – 2006 Diverse Produktionsassistenten bei der Isny Oper, Isny im Allgäu,
Regie: Hans Christian Hauser

2003 – 2005 Arbeit im Künstlermanagement des Kabarettisten André Hartmann

2002 Dramaturgiehospitant am Staatstheater am Gärtnerplatz, München