



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Der komische Körper in Ernst Jandls
„Frankfurter Poetikvorlesungen““

verfasst von / submitted by

Barbara Stocker

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Psychologie und Philosophie
und UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Dusini

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Ort / Datum

Wien, August 2016

Unterschrift

Danksagung

Meinen aufrichtigen Dank möchte ich Herrn ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Dusini aussprechen. Er hat den Lauf meines Studiums durch seine literaturwissenschaftlichen Seminare maßgeblich geprägt und mein Interesse für Ernst Jandl geweckt. Während des Schreibprozesses stand er mir durch seine pragmatische, spannende und zugleich kritisch-reflektierte Herangehensweise sowie sein Wissen unterstützend zur Seite.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen Eltern, die mir auf meinem gesamten Bildungsweg ausnahmslos jegliche Freiheit und Selbstbestimmung ermöglichten und mir stets Vertrauen hinsichtlich meiner Vorhaben schenkten.

Ferner gebührt mein Dank meinen Freunden, die meine wunderschöne Studienzeit in Wien mir mit verbrachten und mich sowohl intellektuell als auch persönlich immer wieder aufs Neue inspirierten. Für die wertvollen Hinweise bezüglich der Diplomarbeit sei im Besonderen meiner Kommilitonin und Freundin Verena gedankt.

Danke!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Der Körper in der Rhetorik	3
2.1 Die Rolle des Körpers in der Kommunikation	3
2.2 Der semiotische Zeichencharakter der Körpersprache	8
2.3 Die Systematisierung der Körpersprache	11
2.4 Die Wirkung des Körpers in der Rhetorik aus der Sicht der römisch-antiken Redekunst	16
2.4.1 Die Herennius-Rhetorik	17
2.4.2 Cicero	19
2.4.3 Quintilian	20
3. Körper und Komik	23
3.1 Allgemeines	23
3.2 Komiktheorie	24
3.2.1 Der Rahmenbruch	24
3.2.2 Das Absurde und das Obszöne	27
3.2.3 Die Inkongruenz und der Widerspruch	30
3.3 Performative Theorie des Komischen	32
3.3.1 Einleitung	32
3.3.2 Performativer Widerspruch	33
3.3.2.1 Performanztheorie	33
3.3.2.2 Widerspruch von Körper und Sprache	35
3.3.3 Freud: Die Aufwandsdifferenz	39
3.3.4 Bergson: Der mechanische Körper	41
3.3.5 Plessner: Die körperliche Desorganisation	41
4. Analyse: Der Zusammenhang von Körper und Komik bei Jandl	43
4.1 Analyse: Der Körper im Text als Komponente des Komischen	44
4.1.1 Körper und Komik bei Jandl	44
4.1.2 Verfahren zur Erzeugung von Komik im Text	47
4.1.2.1 Rahmen- und Erwartungsbruch	48
4.1.2.2 Das Absurde und das Obszöne	56
4.2 Analyse: Der Körper des Vortragenden als Komponente des Komischen	61
4.2.1 Jandls Vortragskunst	62
4.2.2 Verfahren zur Erzeugung von Komik durch den Körper	67
4.2.2.1 Performative Spannung	68

4.2.2.2 Aufwandsdifferenz	70
4.2.2.3 Körperliche Desorganisation	75
4.2.2.4 Die heruntergekommene Sprache	78
6. Literaturverzeichnis	82
7. Abbildungsverzeichnis	88
Anhang	89
Zusammenfassung	89

1. Einleitung

Ernst Jandl gehört zu den bekanntesten experimentellen Autoren Österreichs.¹ Veranstalter von Jandls Lesungen betonten vor seinem Publikum immer wieder, dass während des Vortrags gelacht werden dürfe.² Dass diese Erwartung der Veranstalter hinsichtlich der Publikumsreaktion auch erfüllt wurde, wird beim Ansehen der Videoaufzeichnungen von Ernst Jandls Auftritten schnell klar. Jandls Texte und Auftritte regen zum Lachen an.

Im Wintersemester 1984 fungierte Ernst Jandl als Vortragender bei den „Frankfurter Poetikvorlesungen“. Diese Vorlesungen standen unter dem Motto: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“. Der Körper spielt eine zentrale inhaltliche Rolle; zugleich ist der einzigartige Körpereinsatz Jandls beim Vortrag der Texte von essentieller Bedeutung. Hinsichtlich beider Komponenten – Inhalt und Vortrag – entsteht durch den Körper wiederholt Komik.

Die Frage, die sich aus dieser Tatsache ableitet, ist, woran es liegt, dass das Publikum bei Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ immer wieder in lautes Lachen verfällt. Eingegrenzt wird diese Fragestellung durch den Fokus auf die Komik, die in Verbindung mit dem Körper steht. Die Entstehungsbedingungen für die Komik in Ernst Jandls Texten sollen in dieser Arbeit mit dem besonderen Blick auf den Körper herausgearbeitet werden.

Mit der Frage nach der Komik bei Ernst Jandl hat sich bisher nur Anne Uhrmacher³ umfassend auseinandergesetzt. In ihrem 2007 erschienenen Buch „Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache“ konfrontiert sie Jandls Texte mit ausgewählten Theorien, um damit die Lachreaktionen auf die Texte zu erklären. Was bei dieser Untersuchung als zum komischen Effekt beitragende Komponente jedoch nicht explizit berücksichtigt wird, ist der Körper des Vortragenden.

¹ Vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8260> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

² Vgl. Jandl, Ernst: Dichtung, bisweilen, ist ein blutiges Geschäft. Dankrede von Ernst Jandl zur Verleihung des Georg – Büchner – Preises. In: Deutsche Akademie für Sprache Dichtung. URL: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ernst-jandl/dankrede> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

³ Uhrmacher, Anne: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007.

Das Hauptziel der vorliegenden Arbeit ist nun, den Zusammenhang zwischen Körper und Komik bei Ernst Jandl anhand der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ aufzuzeigen.

Sowohl das Motiv des Körpers im Text als auch der artikulierende Körper des Vortragenden werden untersucht, um herauszufinden, welche Methoden sich Ernst Jandl zur Erzeugung von Komik bedient. Es werden beide Ebenen (Text und Körper des Vortragenden) analysiert, um ein mögliches Spannungsfeld der beiden zu erkennen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden für die Analyse sowohl die verschriftlichte Form⁴ als auch die Videoaufzeichnungen⁵ von Ernst Jandls Vortrag der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ herangezogen.

Um eine Basis für die literaturgestützte Analyse zu schaffen, wird eingangs die Rolle des Körpers in der Rhetorik erläutert. Darauf aufbauend wird der Zusammenhang von Komik und Körper dargestellt. Außerdem wird eine Übersicht an ausgewählten Komiktheorien sowie performativen Komiktheorien gegeben. Mit diesen ausgewählten Theorien werden Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ im Anschluss konfrontiert. Die Analyse gliedert sich in zwei Teile. So wird zunächst nur der Text analysiert und im Anschluss die Videos.

Die Arbeit konzentriert sich auf die Komik hinsichtlich des Körpers. Die Komik bei in den „Frankfurter Poetikvorlesungen“ Ernst Jandls ist weitaus komplexer, jedoch bleibt in dieser Arbeit unberücksichtigt, wie durch andere Aspekte Komik erzeugt wird.

⁴ Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt: Luchterhand 1985.

⁵ Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. Dtl.: Hessischer Rundfunk 1984 / Filmedition Suhrkamp 2010. Fassung: 2 DVD- Videos. Ca. 263 Min.

2. Der Körper in der Rhetorik

2.1 Die Rolle des Körpers in der Kommunikation

Zur Beherrschung der Rhetorik wird es als grundlegend vorausgesetzt, den Menschen ganz nach der aristotelischen Auffassung als Gemeinschaftswesen zu betrachten. Denn im Umgang mit seinesgleichen bedarf er der Kommunikation, bedarf er der Rhetorik.⁶

Als Rhetorik bezeichnet man die „Kunst der Meinungsbeeinflussung durch eine triftig argumentierende, sinnvoll gegliederte, stilistisch ansprechende und wirkungsvoll vorgetragene Rede“⁷. Die kommunikativen Situationen, denen sich der Mensch aussetzt, die es allesamt zum Ziel haben, durch Sprache Einfluss auf das Gegenüber zu nehmen, werden durch rhetorische Mittel geregelt und organisiert. Zur zweckgerichteten Umsetzung der Anliegen, also der Änderungen der Einstellungen anderer Menschen durch Kommunikation, werden zum einen die Sprache und zum anderen der Körper bewusst eingesetzt.⁸ Es kommt also nicht nur auf den Inhalt des Gesagten an, sondern auch auf die Art, wie der Körper dabei bewusst zum Einsatz gebracht wird.

Es gibt viele verschiedene Erscheinungsformen von Kommunikation. Die natürlichste ist laut Kalverkämper (1998) der Dialog. Neben anderen Funktionen, die durch Sprache ausgeführt werden können, wie dem Appell, dem Ausdruck oder der Darstellung, ist die Funktion des Dialoges wesentlich für die Kommunikationsfähigkeit des Menschen.⁹

Der Prozess eines funktionierenden Dialoges lässt sich wie folgt zusammenfassen:

[...] es sind der körperlich handelnde Sprecher und der körperlich reagierende Hörer in ihrer kommunikativ funktionierenden Situation aufeinander abgestimmten gemeinsamen Beobachtens und Verhaltens

⁶ Vgl. Kalverkämper, Hartwig: Körpersprache. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 12 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. (Bd. 4 Hu – K), S. 1339.

⁷ Vgl. Müller, Wolfgang G: Rhetorik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur – und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler⁵ 2013. S.656.

⁸ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1339 – 1340.

⁹ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1340.

miteinander dialogisch komplex über Körperverhalten, Situationseinbettung und Sprach- bzw. Text- oder Rede-Austausch verbunden.¹⁰

Der handelnde Körper der sprechenden Person sowie der reagierende Körper der zuhörenden Person zählen also zu den materiellen Voraussetzungen einer kommunikativen Situation und sind das Medium eines aufeinander abgestimmten Verhaltens zweier oder auch mehrerer Menschen.

In einem Gespräch zwischen zwei Personen werden über den direkten Inhalt einer Konversation hinausgehende zwischenmenschliche Informationen im Durchschnitt zu 35% verbal ausgedrückt, zu 65% jedoch durch die Körpersprache. Diese Prozentzahlen betreffen Erwachsene, bei Kindern steht der Inhalt einer Aussage eher im Vordergrund, was erklärt, warum Kleinkinder ironische Aussagen oftmals nicht ironisch auffassen können und den wörtlichen Sinn interpretieren ohne die körpersprachliche Botschaft zu beachten.¹¹

Im Allgemeinen umfasst Körpersprache die Art, auf die sich Menschen durch den Körper verständigen, sei es bewusst oder unbewusst. Nach Fetzer (2007) erfolgt dabei ein ständiger „Wettstreit zwischen dem Ich und der Repräsentation des Ichs nach außen, was sich in einer vielschichtigen und kompliziert zu entschlüsselnden Körpersprache äußert“¹². Diese Vielschichtigkeit der Körpersprache und Möglichkeiten zur Beschreibung dieser sollen im folgenden Kapitel dargestellt werden.

Eines der von Paul Watzlawick formulierten pragmatischen Axiome besagt, dass jederzeit kommuniziert wird und es unmöglich ist, nicht zu kommunizieren.¹³ Das kann auch für die Körpersprache geltend gemacht werden. Im genauen Wortlaut heißt es:

Man kann nicht nicht kommunizieren, denn jede Kommunikation (nicht nur mit Worten) ist Verhalten und genauso wie man sich nicht nicht verhalten kann, kann man nicht nicht kommunizieren.¹⁴

¹⁰ Kalverkämper (1998), S. 1341.

¹¹ Vgl. Hübler (2001), S. 11.

¹² Fetzer, Susanne Sofie: Das kommunikative Potential der gesticolazione. Ein Versuch zur Entschlüsselung nonverbaler und paraverbaler Botschaften in der interkulturellen Kommunikation. Norderstedt: Books on Demand GmbH 2007, S. 6.

¹³ <http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁴ <http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Man kann also laut Watzlawick zwar versuchen, nicht zu kommunizieren und zu schweigen oder den Körper zum Erstarren bringen, jedoch kommuniziert man dann bereits allein durch die Anwesenheit des Körpers in der Gegenwart anderer Menschen. Diese Anwesenheit kann demnach nicht gänzlich ignoriert werden und ist immer Teil eines Ausdrucks.¹⁵

Mit dem genannten Zitat schlägt Watzlawick eine Auffassung von Kommunikation vor, die sehr umfassend ist, da jegliches Verhalten als Kommunikation gewertet wird. Dadurch eröffnen sich Schwierigkeiten für die Beschreibung der Körpersprache. Es gibt jedoch Möglichkeiten, sinnvoll einzugrenzen, wann durch den Körper kommuniziert wird und wann Verhalten nicht dem Zwecke der Kommunikation dient. Dazu folgt nun ein Definitionsversuch von Kommunikation, der die Auffassung von Watzlawick eingrenzen soll.

Für diese Arbeit ist eine Auffassung von Kommunikation im Sinne einer menschlichen Kommunikation zwischen zwei oder mehr Personen erforderlich. Damit wird die Kommunikation zwischen Tieren ausgeschlossen. Außerdem kann von einer Kommunikation im Sinne eines dynamischen Prozesses ausgegangen werden, bei dem Sender und Empfänger Nachrichten austauschen. Diese Nachrichten sind kodiert durch einen Code, der von Sprechergruppen verstanden wird und von Rezipientinnen und Rezipienten dekodiert werden kann. Auch nonverbale Codes müssen diesen Bestimmungen entsprechen. Trotzdem stellt sich die Frage, ab wann ein Verhalten als nonverbale Kommunikation bezeichnet werden kann. Es braucht Kriterien, anhand derer man so eine Bestimmung vollziehen kann. Eine Möglichkeit zur Klärung der Bestimmung ist, zwischen den Konzepten Information, Verhalten und Kommunikation zu unterscheiden.¹⁶

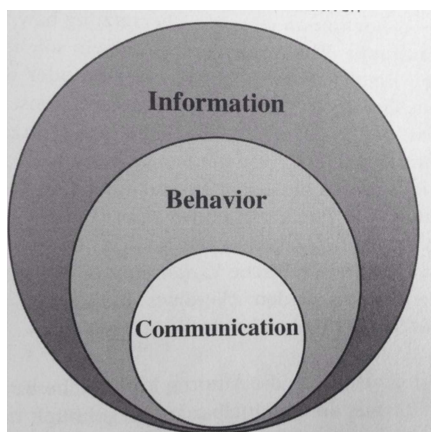
Burgoon et al. (1996) verstehen unter Kommunikation alle Stimuli der Umwelt, die für den Organismus Ungewissheit reduzieren. Durch Information lassen sich Umstände vorhersagen. So kann zum Beispiel an der Position der Sonne am Himmel die Tageszeit abgelesen werden. Alleine diese Information kann aber noch nicht als Nachricht bezeichnet werden. Damit eine Information als Verhalten klassifiziert wird, muss sie willentlich und auf andere Personen ausgerichtet sein.

¹⁵ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1341.

¹⁶ Vgl. Burgoon, Judee K.; Buller, David B.; Woodall W. Gill: Nonverbal Communication. The unspoken dialogue. New York etc.: McGraw-Hill² 1996, S. 9-10.

Das bedeutet nun keineswegs, dass Kommunikation nicht auch informativ sein kann, denn jede Kommunikation hat das Potential gleichzeitig Information zu sein. Aber umgekehrt ist nicht jede Art von Information auch gleich Kommunikation.¹⁷ Kommunikation ist nur eine Teilmenge der Information. Genauso sind viele Arten des Verhaltens informativ, aber nur einige davon können als Kommunikation gewertet werden. Der zentrale Unterschied zwischen Verhalten und Kommunikation besteht darin, dass Verhalten ohne Beobachterinnen und Beobachter stattfinden kann, die es verstehen, interpretieren oder darauf reagieren. So würden routinemäßige Handlungen wie essen, schlafen oder trinken, die Watzlawick bereits als kommunikativ bezeichnen würde, eher als Verhalten klassifiziert werden als als Kommunikation.¹⁸

Es ist anzuzweifeln, dass eine Person, die zu Hause ein Nickerchen macht, dies mit der Intention tut, damit eine kommunikative Aussage vollziehen zu wollen. Tut die Person das aber zum Beispiel während einer Vorlesung, so wäre ihr Verhalten als kommunikativ anzusehen, weil es dann potentiell von anderen anwesenden Personen als Nachricht aufgefasst werden kann. Der Punkt ist, dass laut Burgoon et al. (1996) anders als bei Watzlawick nicht jedes Verhalten des Körpers gleich als Kommunikation aufgefasst werden kann. Kommunikation ist ein Teil des Verhaltens, das wiederum selbst Teil von Information ist. Das Verhältnis dieser drei Faktoren ist der folgenden Abbildung zu entnehmen:¹⁹



*Abbildung 1: Die Beziehung zwischen Information, Verhalten und Kommunikation*²⁰

¹⁷ Vgl. Burgoon (1996), S. 10-11.

¹⁸ Vgl. Burgoon (1996), S. 10-11.

¹⁹ Vgl. Burgoon (1996), S. 10-11.

²⁰ Burgoon (1996), S. 11.

Die bisherigen Beschreibungen beziehen sich allgemein auf die Beziehung zwischen Information, Verhalten und Kommunikation, trennen Kommunikation aber nicht in verbale und körpersprachliche Kommunikation. Solch eine Trennung ist aber hilfreich, um eine genauere Definition von Körpersprache zu erhalten.

Um das Spannungsfeld von verbaler Sprache und Körperverhalten näher zu beschreiben, ist vorerst eine begriffliche Annäherung sinnvoll. In der englischen Sprache wird unterschieden zwischen „verbal“ und „non-verbal“. Die Körpersprache wird somit sprachlich als Negation der verbalen Sprache dargestellt. Sie ist also eine Form, die dadurch definiert wird, in Abwesenheit von verbaler Sprache zu existieren. Es werden hier zwei Komponenten der Sprache getrennt, um unabhängig voneinander betrachtet zu werden. Zentral ist der Terminus „verbal“, denn „non-verbal“ ist lediglich die Verneinung des Ersteren. Kalverkämper zieht die deutschen Termini den englischen vor. Der deutsche Begriff „Körpersprache“ hat laut ihm nämlich semantische Vorteile. Er stellt den Träger, also den Körper, als aktiv Sprechenden dar und bezieht somit die Leiblichkeit in die Kommunikation mit ein. Außerdem umschließt er den Begriff „Sprache“ und die damit verbundenen Eigenschaften, die seit dem Strukturalismus zu den Basischarakteristika einer Sprache zählen.²¹

Diese kontrastive Betrachtung der englischen und deutschen Termini leitet schon die Frage danach ein, inwiefern das Verhältnis von verbaler Sprache und der Körpersprache nun aussehen kann. Muss man die beiden Komponenten der Kommunikation getrennt voneinander betrachten? Grundsätzlich kann Körpersprache in einer Sprechsituation dem Sprechen begleitend, unterstützend, ergänzend oder auch ersetzend dienen. Sobald Kommunikation mehr durch den Körper durchgeführt wird, tritt die verbale Sprache in den Hintergrund und umgekehrt. Ihr Extrem haben die beiden Kommunikationsformen im Schweigen, beziehungsweise im Erstarren, was, wie oben bereits erwähnt, nicht bedeutet, dass das Schweigen und Erstarren keinen kommunikativen Wert haben können, ganz im Gegenteil sind sie genauso eine mögliche sprachliche Äußerungsform.²² Es ist aber nicht der Fall, dass eine Proposition nur entweder verbal oder körpersprachlich ausgedrückt werden kann, sondern beide Formen sind zur

²¹ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1342.

²² Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1343 – 1344.

gleichen Zeit am Ausdruck beteiligt. Eine Spannung oder ein Widerspruch kann entstehen, wenn der Inhalt des verbalen Ausdrucks nicht dem des körpersprachlichen Ausdrucks entspricht.

2.2 Der semiotische Zeichencharakter der Körpersprache

Da nun die Rolle des Körpers in der Kommunikation sowie das Verhältnis von Körpersprache und verbaler Sprache erläutert wurden, stellt sich die Frage, ob Körpersprache, die Fähigkeit zum Ausdruck von Bedeutung betreffend, mit der verbalen Sprache gleichzusetzen ist und falls ja, welche Eigenschaften der Körpersprache es sind, die zu dieser Aussage führen. Heilmann (2004) kommt zu dem Schluss, dass Bewegungen des Körpers sehr wohl Zeichencharakter besitzen können.²³ Um die Bedingungen zur Erfüllung des Zeichencharakters zu überprüfen, folgt nun eine Definition von „Zeichen“.

Ein sprachliches Zeichen ist „eine sinnlich wahrnehmbare Entität, die in einem Kommunikationsprozess für eine andere Sache, den Referenten, steht, diesen abbildet oder repräsentiert“.²⁴ Es gibt nicht nur sprachliche Zeichen, sondern viele verschiedene Zeichensysteme. Die Aufgabe der Semiotik ist es, sich mit diesen zu beschäftigen. Ferdinand de Saussures strukturalistischer Zeichenbegriff ist der in der modernen Linguistik vorherrschende. Laut Saussure besteht ein Zeichen aus der Ausdrucksebene und der Inhaltsebene. Die Ausdrucksebene, die auf einen außersprachlichen Referenten verweist, nennt er Signifikant und die Inhaltsebene, die für ein gedankliches Konzept einer Sache steht, Signifikat. Zeichensysteme existieren nicht nur in der Sprach- oder Literaturwissenschaft, sondern auch im alltäglichen Leben. So zählen zum Beispiel auch das Morsealphabet, Straßenschilder oder Mode zu Zeichensystemen der Menschen.²⁵

Geht man nun also davon aus, dass Körpersprache auf einen außersprachlichen Referenten verweisen kann und zugleich als gedankliches Konzept für einen Inhalt steht, so sind ihre Äußerungen Teil eines Zeichensystems. Körpersprachliche

²³ Vgl. Heilmann, Christa M.: Das Konzept Körper. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S. 269.

²⁴ Kuester, Martin: Zeichen und Zeichensystem. In: Nünig, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2013. S. 817.

²⁵ Vgl. Kuester (2013), S. 817 – 818.

Äußerungen brauchen außerdem einen Code, um zu funktionieren, das heißt, um eine bewusste Bedeutung zu erzeugen und von Rezipientinnen und Rezipienten auch als die gleiche Intention wahrgenommen zu werden.²⁶

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Watzlawicks These, die besagt, man könne mit dem Körper nicht nicht kommunizieren, für diese Arbeit nicht hilfreich ist. Auch Heilmann (2004) warnt davor, mimische und gestische Äußerungen vorschnell zu interpretieren. Bei verbalen Äußerungen, die einem bestimmten sprachlichen Code zugeordnet werden können, muss nicht darüber diskutiert werden, ob sie nun eine Ausdrucksseite haben und auf etwas Außersprachliches referieren. Anders aber verhält es sich bei Gestik und Mimik. Die Eindeutigkeit, ob körperliche Bewegungen ein Zeichen darstellen, ist also nicht immer gegeben und der Code ist auch nicht immer automatisch gültig. So kann es zu Unklarheiten bei den Rezipienten und Rezipientinnen kommen. Hier muss beachtet werden, was bereits im vorigen Kapitel angesprochen wurde, nämlich, dass Verhalten nicht immer gleich Kommunikation ist.

Da die Bedeutung von dem Zusammenhang zwischen Inhalt und Ausdruck eines körpersprachlichen Zeichens sowie die Existenz eines Codes im sozialen Bereich bekannt ist und die Sprechergemeinschaft darüber über allgemeine Einschätzungen verfügt, gibt es vor allem in der Neuzeit viel populärliterarische und psychologische Ratgeber für rednerisches Geschick, die rhetorische Hilfe zu geben versuchen, indem sie verschiedenen Körpergesten außerkontextuell zugeordnete Bedeutungen zuweisen, die von jeglichem Zusammenhang abstrahiert werden.²⁷ Diese Anweisungsrhetorik ist nach dem vokabelartigen Schema aufgebaut, dass man, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, die jeweiligen Körperteile entsprechend bewegen müsse.²⁸

Der Pantomime Samy Molcho (1994)²⁹ verfasste beispielsweise einen solchen Ratgeber zum richtigen Anwenden von Körpersprache, in dem er meint, der Körper sei der „Handschuh der Seele“³⁰. Er verspricht durch den richtigen Einsatz von Körpersprache erfolgreichere Gespräche und mehr Erfolg im Umgang mit

²⁶ Vgl. Heilmann (2004), S. 269.

²⁷ Vgl. Heilmann (2004), S. 267.

²⁸ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1350.

²⁹ Molcho, Samy: Körpersprache. Mit Photographien von Thomas Klinger und Hans Albrecht Luszkat. Mosaik Verlag. 1994. München.

³⁰ Molcho (1994), S. 20.

Mitmenschen. In der falschen Verwendung von Körpersprache sieht er sogar die Ursache für Generationskonflikte. So versucht er durch Fotografien die Ausdrucksbedeutung von diversen Körperhaltungen darzustellen.³¹

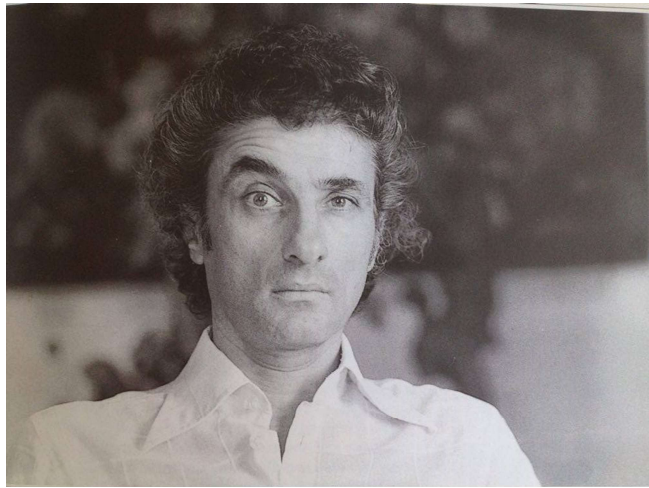
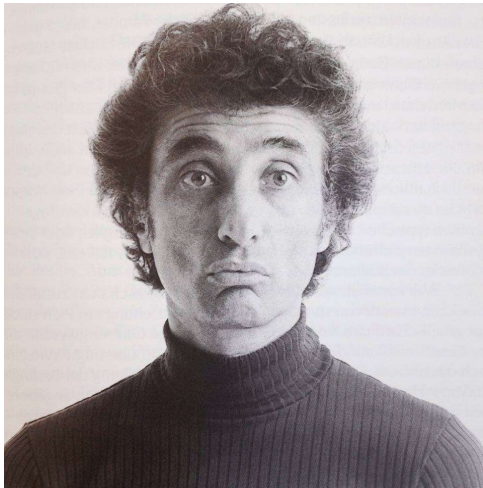


Abbildung 2: hochgezogene Augenbrauen³² Abbildung 3: eine hochgezogene Augenbraue³³

Molcho (1994) beschreibt anhand des in Abbildung 1 dargestellten Bildes den Effekt von zwei hochgezogenen Augenbrauen. Es sei unmöglich, mit zwei hochgezogenen Augenbrauen Aggressivität ausdrücken zu können. Dafür müssen die Augenbrauen zusammengezogen werden.³⁴ Zieht man hingegen wie in Abbildung 2 nur eine Augenbraue hoch, stelle dies eine gesplante Reaktion dar. Das verbale Äquivalent zu dieser Mimik wäre laut Molcho „Ich glaube dir halbwegs, doch ich bin mißtrauisch³⁵ und möchte mehr wissen“.³⁶

Diese soeben dargestellte Auffassung von Körpersprache in der Ratgeberliteratur suggeriert die Fähigkeit eines Körpers zur Artikulation abseits von Lauten. Solche pseudo-wissenschaftlichen Ratgeber sind deswegen kritisch zu betrachten, weil sie völlig kontextlos vorgehen. Es immer gefährlich, Bedeutung aus isolierten Bewegungen, wie einem Kratzen im Gesicht, ablesen zu wollen. Es muss vielmehr auf die Ganzheitlichkeit von Körpersprache und das Verhältnis zu anderen

³¹ Vgl. Molcho (1994), S. 9-10.

³² Molcho (1994), S. 63.

³³ Molcho (1994), S. 123.

³⁴ Vgl. Molcho (1994), S. 63.

³⁵ Bei direkten Zitaten wird in der gesamten Arbeit die Originalschreibweise bei „ß“ beibehalten.

³⁶ Molcho (1994), S. 123.

Elementen geachtet werden. Auch die zeitliche Ausdehnung einer Bewegung sowie die soziokulturelle Bedeutsamkeit sind bedeutungsunterscheidende Faktoren. Die Teilbewegungen der Körpersprache sind eher als Bewegungsablauf zu betrachten, als als statische Körperhaltung, die über längeren Zeitraum ohne Veränderung eingehalten wird. Eine Geste kann als fixierte Position allein noch keine Zeichenfunktion erfüllen und wie ein Zeichen kommunizieren, sondern das Ausdruckspotential beginnt erst durch Bewegungsabläufe.³⁷ Es ist somit unangemessen, Bilder als Darstellungen von Körpersprache zu interpretieren, auf denen lediglich erstarrte Körperhaltungen zu erkennen sind.³⁸

2.3 Die Systematisierung der Körpersprache

Mimik und Gestik sind etwas, das der Mensch ohne Anweisungen im Laufe seiner natürlichen Entwicklung lernt. Das Lernen der beiden Ausdrucksweisen erfolgt so implizit wie der Erstspracherwerb. Eine wissenschaftliche Erforschung von Mimik und Gestik und die dazugehörige Methodik sind aber trotzdem erforderlich, um das körperliche Ausdrucksrepertoire zu erkennen und zu benennen. Die Frage danach, welcher Teil des Körpers welche konkrete Bewegung durchführt, um eine Wirkung beim Gesprächspartner oder der Gesprächspartnerin zu erlangen, gehören zu diesem wissenschaftlichen Interesse.³⁹

Je nach Epoche und Zeit wurden auf diese Frage verschiedene Antworten gefunden. Die Physiognomik geht beispielsweise von vererbten körperlichen Merkmalen aus, aus denen sich ausdrucks-signifikante Einheiten erschließen. Quintilian war noch der festen Überzeugung, dass es sich bei der Körpersprache um eine Sprache handle, die der gesamten Menschheit gemein sei. Auch Augustinus war der Meinung, dass die Bewegungen des menschlichen Körpers dessen natürliche Sprache darstellen und somit alle Menschen dieselben Bewegungen zum gleichen Zwecke einsetzen und auch gleich interpretieren. Heute wird Körpersprache eher als Ergebnis von Lernprozessen betrachtet, da

³⁷ Vgl. Heilmann (2004) S. 267.

³⁸ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1353.

³⁹ Vgl. Kalverkämper, Hartwig: Die Rhetorik des Körpers. Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern. In: Dyck, Joachim; Walter Jens und Gert Ueding (Hg.): Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Tübingen: Niemeyer 1994. (Band 13 Körper und Sprache), S. 133-134.

sich durch den Vergleich von Gruppen und Kulturgemeinschaften Unterschiede feststellen lassen.⁴⁰

Es gibt jedoch einige Ausdrücke, die als universal anzusehen sind, wie zum Beispiel das Lachen als Indikator für das Komische. Universal sind laut Verhaltensforschern auch unter anderem ein Wutgesicht sowie das Angstverhalten.⁴¹

In der Antike wurde bereits versucht, Körpersprache qualitativ zu beschreiben, jedoch scheiterte es an der Systematik und ebenso am fehlenden terminologischen Instrumentarium. Dieses Fehlen des Instrumentariums deutet bereits auf die Schwierigkeit hin, die Komplexität der Körpersprache durch analytische Methoden in ihren einzelnen Konstituenten zu untersuchen. Für qualitative Aussagen über körpersprachliches Verhalten ist neben einer Mikroanalyse auch eine Makroanalyse notwendig. Es ist also einerseits erforderlich, die einzelnen Elemente unabhängig voneinander zu erkennen und isoliert beschreiben zu können, andererseits muss auch ein ganzheitlicher Blick gewährleistet werden, der es erlaubt, die sprachlichen Phänomene inklusive ihrer Wirkungsweise und Funktion zu beschreiben.⁴²

Für die Analyse von Körpersprache ist aber nicht nur die Teilung in eine Mikro- und Makroanalyse erforderlich, sondern es muss auch erläutert werden, wie die einzelnen Körperteile wie Augen, Hände, Mund, oder Haltung isoliert betrachtet werden können. Dafür muss beachtet werden, dass grundlegend für eine solche Analyse der Zeichencharakter des körperlichen Ausdrucks gegeben sein muss, worauf im vorigen Kapitel bereits eingegangen wurde. Wenn dieser bei einem körpersprachlichen Ausdruck gegeben ist, dann kann mit der Aufteilung in drei Komponenten gearbeitet werden.⁴³

Die drei Komponenten körperlicher Ausdrücke sind der Ausdruck, der Ausdrucksträger und die Ausdrucksbedeutung. Diese können nun in zwei möglichen Beziehungsrichtungen aufeinander bezogen werden. Die eine Richtung ist die onomasiologische. Sie verläuft vom Ausdrucksträger über den Ausdruck bis

⁴⁰ Vgl. Kalverkämper (1994), S. 133-134.

⁴¹ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1348 – 1349.

⁴² Vgl. Kalverkämper (1994), S. 134 – 135.

⁴³ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1349.

hin zur Ausdrucksbedeutung. Das wäre beispielsweise der Fall, wenn jemand die Augen (Ausdrucksträger) zusammenkneift (Ausdruck) und dadurch angriffsbereit (Ausdrucksbedeutung) wirkt. Die andere Richtung ist die semasiologische. Sie verläuft genau entgegengesetzt: Jemand hat das Ziel, freundlich (Ausdrucksbedeutung) zu wirken und zieht, um das zu erreichen, die Mundwinkel (Ausdrucksträger) nach oben (Ausdruck). Weil hier ein direkter Zugang von Zeichen zu Ausdruck besteht, spricht man von semiotischen analogen Zeichen. Digitale Zeichen wären hingegen lautsprachliche, die abstrakt sind. In einer funktionierenden kommunikativen Situation sind die drei oben genannten Komponenten immer eine Möglichkeit und ein Angebot zur Interpretation.⁴⁴

Die drei Komponenten sind eine Basis für eine Kategorisierung in verschiedene Arten nonverbalen Verhaltens. Von Ekman und Friesen stammt ein Schlüsselaufsatz, der es sich zum Ziel gemacht hat, das nonverbale Verhalten zu systematisieren. Da dieser Aufsatz englischsprachig ist, wird nun der Terminus „nonverbal“ verwendet, wobei er nun die gleiche inhaltliche Bedeutung wie „körpersprachlich“ hat. Dieser Aufsatz erhebt zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit und stammt von 1969, jedoch liefert er einen guten Vorschlag für eine Systematisierung. Die Autoren haben dabei als Minimalkriterium bestimmt, nur regelhaftes Verhalten in die Untersuchung miteinzubeziehen und nicht idiosynkratisches. So definieren sie fünf funktionale Klassen, in die sie das nonverbale Verhalten nach Verwendung, Ursprung und Code einteilen.⁴⁵

Diese fünf Kategorien sind:⁴⁶

- Embleme
- Illustratoren
- Emotionsausdrücke (Affekt Displays)
- Regulatoren und
- Adaptoren

⁴⁴ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1349.

⁴⁵ Ekman, Paul; Friesen, Wallace V.: The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, origins, usage, and coding. In: Semiotica 1 (1969), S. 63.

⁴⁶ Ekman/ Friesen (1969), S. 63 – 92.

Ekman und Friesen weisen darauf hin, dass ein und der gleiche Ausdruck zugleich verschiedenen Kategorien zugehören kann.⁴⁷

Unter Emblemen verstehen sie Ausdrücke, die in ihrer Bedeutung verbalen Definitionen gleichen und eindeutig sprachlich übersetzt werden können. Sie werden oft anstatt eines verbalen Ausdrucks verwendet und als intendierte Kommunikation geäußert. Mitglieder einer Gruppe oder einer Kultur kennen die Bedeutung eines Emblems. Im Grunde können Embleme von allen Körperteilen produziert werden, vor allem werden sie das aber von Händen und Gesicht. Ein Beispiel wäre das Zeigen des Mittelfingers, welches als Beleidigung aufgefasst werden soll. Ein Emblem ist ein Symbol, das erlernt wird.⁴⁸

Der Begriff „Illustratoren“ bezieht sich auf Bewegungen, die direkt an das Gesagte gebunden sind und das illustrieren sollen, was verbal zur gleichen Zeit ausgedrückt wird. Sie dienen dazu, das Gesagte zu wiederholen, zu ergänzen oder zu verstärken. Illustratoren gleichen, was die bewusste Verwendung und Intentionalität betrifft, den Emblemen. Die Person, die Illustratoren verwendet, tut dies jedoch nicht so bewusst und intentional wie eine Person, die Embleme verwendet. Gelernt wird die Verwendung von Illustratoren durch das soziale Umfeld ab dem Kindesalter und vor allem durch Nachahmung derjenigen Personen, mit denen man sich identifiziert. Beispiele für Illustratoren sind Handbewegungen, die Gedankengänge nachahmen. Auch Gesten des Zeigens oder Gesten, durch die Gegenstände nachgeformt werden, zählen zu den Illustratoren.⁴⁹

Die dritte Kategorie ist die der Affekt Displays, was so viel bedeutet wie Emotionsausdrücke. Der Ort, an dem Emotionsausdrücke vorrangig produziert werden, ist das Gesicht. Ekman und Friesen gehen davon aus, dass es Primäraffekte gibt. Zu diesen zählen: „Glück, Überraschung, Angst, Ärger, Ekel und Interesse“.⁵⁰ Jeder dieser Effekte kann von Personen, die in der gleichen Kultur leben, ohne Probleme erkannt werden, die meisten auch von Personen anderer Kulturzugehörigkeit. Die Verwendung von Emotionsausdrücken geschieht meist im Bereich des Bewussten, jedoch nicht unbedingt in dem der Intention.

⁴⁷ Vgl. Ekman/ Friesen, (1969), S.92.

⁴⁸ Vgl. Ekman /Friesen (1969), S. 63-68.

⁴⁹ Vgl. Ekman / Friesen (1969), S. 68 – 70.

⁵⁰ Ekman / Friesen (1969), S. 71.

Emotionsausdrücke können verbale emotionale Äußerungen wiederholen oder ihnen widersprechen. Sie können sie auch ausdifferenzieren oder gänzlich unabhängig von ihnen geäußert werden.⁵¹

Regulatoren sind dazu da, ein Gespräch zu regulieren. Das bedeutet, dass sie im kommunikativen Wechselspiel zwischen zwei Personen die Rolle haben, dem Gegenüber mitzuteilen, etwas zu wiederholen, etwas ausführlicher zu erklären, sich zu beeilen, interessanter zu werten etc. Sie können unter anderem die Zuhörer und Zuhörerinnen auffordern, einen Moment zu warten, oder einem Inhalt besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Ein häufig verwendeter Regulator ist das Kopfnicken während eines Gesprächs, aber auch der Augenkontakt und das Ändern der Körperposition sowie das Bewegen der Augenbrauen zählen zu den am häufigsten eingesetzten Regulatoren. Regulatoren sind Teil von internalisierten Verhaltensweisen, somit werden sie nicht immer intentional eingesetzt.⁵²

Die letzte Kategorie nonverbalen Verhaltens bezeichnen Ekman und Friesen als Adaptoren. Durch diese kann körperlichen und emotionalen Bedürfnissen nachgegangen werden. Gelernt wurden sie meist schon im Kindesalter. Die Adaptoren werden von Ekman und Friesen in drei Arten unterteilt, nämlich in Selbst-, Fremd- und Objektadaptoren. Zu den Selbstadaptoren gehören jene Bewegungen, die am eigenen Körper ausgeführt werden; Fremdadaptoren sind Bewegungen, die andere Personen betreffen, wie zum Beispiel das Berühren des Arms des Gesprächspartners und Objektadaptoren involvieren, wie der Name schon sagt, Gegenstände, wie zum Beispiel Zigaretten.⁵³

Die Klassifizierung von Ekman und Friesen gibt Aufschluss über die Unterschiede zwischen den verschiedenen Formen von Gestik. Geht man jedoch davon aus, dass Intentionalität das einzige Kriterium nonverbalen Verhaltens ist, um als Geste qualifiziert zu werden, dann wären Affect Displays und Adaptoren keine Gesten. Der Begriff der Intention ist aber nicht nur in Zusammenhang mit dem Sprecher zu sehen, sondern wird oft erst dann erfüllt, wenn der Adressat ein Verhalten als intendiert wahrnimmt. Solange man Intention als etwas definiert, das nur im Verhalten der sprechenden Person entstehen kann und diese Person selbst vom

⁵¹ Vgl. Ekman / Friesen (1969), S. 70 – 79.

⁵² Vgl. Ekman/ Friesen (1969), S. 82.

⁵³ Vgl. Ekman/ Friesen (1969), S. 84 – 92.

Verhalten behaupten muss, dass es intentional ist, gibt es keine Unklarheiten darüber, ab wann eine Geste eine Geste ist. Geht man aber davon aus, dass es auch der Fall sein kann, dass eine Person ihre eigene Intention nicht bewusst erkennt oder sich davon täuschen lässt, so wird schnell klar, dass Intention nicht eng gefasst werden darf und man bei der Bestimmung der Intention von Gesten einen weiteren Begriff von Intention braucht.⁵⁴

Körpersprachliche Elemente sollen außerdem, wie bereits erwähnt, nie isoliert interpretiert werden. Es muss, um die einzelnen Elemente der Körpersprache zu analysieren, die Kombination der Ausdruckszeichen und deren Beziehung zueinander untersucht werden. Dieser Vorgang ist vergleichbar mit der Syntaxanalyse eines Textes. So wie ein Text ein Gewebe darstellt, durch das Bedeutung entsteht, verhält sich dies auch bei der Körpersprache. Einzelne Elemente werden in ihrer Verbindung mit anderen gemeinsam untersucht, um ein ganzheitliches Bild zu erzeugen. Dieses Repertoire an Körperausdrücken existiert somit neben dem Sprachsystem (langue) und beide sind im Sinne eines komplexen Kommunikationssystems auch ineinander verschlungen.⁵⁵

2.4 Die Wirkung des Körpers in der Rhetorik aus der Sicht der römisch-antiken Redekunst

Dass die Art der sprachlichen Gestaltung eines Vortrags und damit verbunden die Haltung des Körpers neben dem Inhalt eine wichtige Rolle spielt, ist nichts Neues. Auch, dass man sich Gedanken darüber macht, wie das passieren soll, hat eine lange Tradition. Überlegungen zu rhetorischen Körperkonzepten lassen sich schon in der Literatur der Antike finden, denn die Rhetorik hat bereits damals den Zusammenhang zwischen Sprache und Körpersprache erkannt und diesen auch zu vermitteln gewusst. Bis heute ist das antike rhetorische Wissen von Interesse, da es anthropologische, semiotische, psychologische sowie soziologische und linguistische Aspekte miteinbezieht.⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Hübler, Axel: Das Konzept >Körper< in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften. Tübingen und Basel: A. Francke 2001, S. 26.

⁵⁵ Vgl. Kalverkämper (1994), 133f.

⁵⁶ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1344.

Die Rhetorik besteht in ihrer kanonischen Anordnung aus fünf Teilen. Diese sind die „inventio“, die „dispositio“, die „elocutio“, die „memoria“ und die „actio“. Die „actio“ ist jener Teil, in dem es um die stimmliche Qualität des Vortrags geht, der die Körperhaltungen und Bewegungen sowie die Gesten und das Mienenspiel miteinschließt. Das griechische Äquivalent „hypókris“ schließt jegliche Art von Schauspiel im Vortrag aus. Das Schauspiel ist nämlich dadurch gekennzeichnet, die Realität nachzuahmen, während der Redner in seinem Vortrag die Realität zur Geltung bringt. In späteren Konzeptionen gilt der Vortrag immer mehr als Instrument zum Erzeugen von Eindruck.⁵⁷

Zu antiken Rednern gibt es, betreffend deren Vorstellungen von der Vortragskunst, zahlreiche überlieferte Anekdoten. So gibt es eine pointierte Geschichte um Demosthenes (284-322 v. Chr.). Laut Erzählungen soll dieser zur Durchführung von Sprechübungen Kieselsteine in den Mund genommen haben, um seine artikulatorischen Fähigkeiten zu optimieren. Außerdem soll er eine Lanze zur Hilfe genommen haben, um die schlechte Haltung seiner Schultern und Fehler in der Gestik zu korrigieren und an einer Meeresbrandung das laute Vortragen geübt haben, um so sein Stimmvolumen zu erweitern.⁵⁸

2.4.1 Die Herennius-Rhetorik

Abgesehen von solchen anekdotischen Erzählungen stammt die erste systematische Darlegung des Vortrags aus der römischen Zeit. Es handelt sich um die Herennius-Rhetorik. Diese Prosaschrift ist zwischen 86 und 82 vor Christus entstanden, ihr Verfasser ist nicht mit Sicherheit feststellbar. Lange wurde Cicero als Autor vermutet, jedoch konnte dies widerlegt werden. Das Ziel dieser Rhetorik ist es, Vorschriften für das Halten einer Rede zu formulieren. Die Aufgabe eines Redners wird darin festgelegt, über die Verhältnisse des bürgerlichen Lebens sprechen zu können und dabei die Zustimmung der Zuhörer und Zuhörerinnen zu erlangen. Der Autor bezeichnet die Rhetorik als Mittel, um in strittigen Angelegenheiten durch die Redekunst zu Entscheidungen zu verhelfen.⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Hübler (2001), S. 121.

⁵⁸ Vgl. Hübler (2001), S. 122.

⁵⁹ Vgl. Ueding, Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 31 – 32.

Der Autor beschäftigt sich zuerst mit der Stimme. Er schreibt in Bezug auf Pausen und Ton: „Den Hörer erfreut natürlich die Abwechslung am meisten, wenn sie durch den Gesprächston die Aufmerksamkeit erhält oder durch den vollen Ton erregt“⁶⁰. Anschließend unterscheidet er drei verschiedene Sprechweisen. Die erste ist die ruhige, die am ehesten mit der Alltagssprache gleichzusetzen ist. Mit dieser Stimme schildert man Inhalte bei einem Vortrag. Sie ist deswegen ruhig und bedient sich vieler Pausen, weil die Zuhörerinnen und Zuhörer dadurch die Inhalte besser aufnehmen können.

Nach der ruhigen Stimme in der Aufzählung kommt die mittelintensive Sprechweise, die bei Gesprächspartnern Zorn oder aber auch Mitleid bewirkt. Die Stimme kann hier heftig, sanft, traurig, aber auch heiter sei. Die dritte Art ist die leidenschaftliche Redeweise, zu der etwa eine Behauptung oder eine Widerlegung zählt; Ausrufe und Pausen sollen hier im gleichen Verhältnis eingesetzt werden.⁶¹

Zu den Teilen, in die die Stimme eingeteilt wurde, wird im Anschluss jeweils die dazugehörige Körperhaltung erläutert. Der ruhige und gelassene Gesprächston wird begleitet von einer Gestikulation, bei der der Sprecher oder die Sprecherin mit beiden Füßen fest und aufrecht auf dem Boden steht und mit der rechten Hand durch wenige Bewegungen gestikuliert; mit der linken wird die Toga festgehalten. Der Gesichtsausdruck soll je nach Stimmung dessen, was gesagt wird, angepasst werden und der Kopf ist nach vorne geneigt, um das gesprochene Wort dem Publikum möglichst eindrücklich nahe zu bringen.⁶²

Bei der zweiten Art der Rede, der leidenschaftlichen Rede, ist die Gestik anfänglich noch etwas langsam, jedoch wird sie immer heftiger und affektreicher. Das kann soweit führen, dass der Arm schnell nach vorne gestreckt wird, hin- und hergegangen wird und mit dem rechten Fuß aufgestampft wird. Die Miene kann durchaus verwirrt und traurig sein. Es kann auch starr in eine Richtung geblickt werden.⁶³

⁶⁰ Rhetorica ad Herennium (1994), S. 155; Buch III, XII.

⁶¹ Vgl. Rhetorica ad Herennium (1994), S. 159; Buch III, XIV.

⁶² Vgl. Rhetorica ad Herennium (1994), S. 161; Buch III, XV.

⁶³ Vgl. Rhetorica ad Herennium (1994), S. 163; Buch III, XV.

Die dritte Redeweise charakterisiert der Autor durch das Schlagen auf die Schenkel, das Schlagen gegen den Kopf und ein beständiges Gebärdenspiel bei trauriger oder verstörter Miene.⁶⁴

Der Autor der Herennius-Rhetorik kann in die „rhodische Schule“ eingeordnet werden. Der nächste Autor, der nun behandelt wird, ist Cicero. Seine Überlegungen sind denen der rhodischen Schule nahe.⁶⁵

2.4.2 Cicero

So beschäftigte sich Cicero in „De oratore“, wo er die oben erwähnte Anekdote über Demosthenes einbaute, mit der Ausdruckskraft des menschlichen Körpers und dabei neben der Stimme insbesondere mit dem Mienenspiel während eines Vortrages. Er war der Meinung, dass der Vortrag immer zugleich auch die Sprache unseres Körpers sei, da Sprache und Körperausdruck in sehr enger Verbindung zueinander stünden.⁶⁶

Laut Cicero dürfe ein Redner seine Rede nicht unnötig schmücken und sich auch nicht auf eine bestimmte Art zu sprechen festlegen. Er müsse sich den Umständen anpassen und je nach Inhalt und Intention entscheiden, ob er schmuckhaft zu sprechen habe. Für ihn sind Schönheit und Nutzen der Rede sehr eng miteinander verbunden. Er vergleicht die Rede mit einem Schiff, das, obwohl es nur mit den notwendigsten Bestandteilen ausgestattet ist, nicht nur dem Zwecke diene, sondern gleichzeitig auch schön sein kann. Cicero stellt jedoch klar, dass, Redner, auch wenn die Redekunst eine wichtige Bedeutung hat, die Grenze zum Schauspieler nicht übertreten dürfen.⁶⁷

Cicero schätzte neben dem Mienenspiel und der Stimme auch die Augen als besonders wichtig ein. Durch diese werde eine größere Ausdrucksvarianz ermöglicht.⁶⁸ Er schreibt:

Doch vom Gesicht hängt alles ab. In ihm selbst herrschen aber ganz die Augen vor. [...] Der ganze Vortrag ist ja ein Ausdruck des Geistes und sein

⁶⁴ Vgl. Rhetorica ad Herennium (1994), S. 163; Buch III, XV.

⁶⁵ Vgl. Hübler (2001), S.126.

⁶⁶ Vgl. Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam³ 1997, S. 587; Buch III, 223.

⁶⁷ Vgl. Cicero (1997), S. 559; Buch III, 18.

⁶⁸ Vgl. Cicero (1997), S. 587; Buch III, 221.

Abbild das Gesicht, die Augen seine Zeichen. Denn als einziger Teil des Körpers ist das Gesicht imstande, so viele Varianten des Ausdrucks hervorzubringen, wie es Regungen des Gemüts gibt.⁶⁹

Der Gestik schreibt er die Fähigkeit zur Unterstreichung der Regungen des Gemüts zu. Die Hände dürfen dabei nicht übertrieben gestikulieren und auch nicht zur Illustration eingesetzt werden, sondern sie dienen lediglich dem Unterstreichen von Worten.⁷⁰

2.4.3 Quintilian

Quintilian widmete sich dem rhetorischen Vortrag, um aufzuzeigen, dass das Hören eines solchen den Menschen höhere Genüsse liefere als das Lesen eines Buches. Er äußerte sich dazu folgendermaßen:

„[...] es kommt ja nicht so sehr darauf an, wie gut das ist, was wir selbst in unserem Inneren verfaßt haben, als darauf, wie es vorgetragen wird: denn es wird ein jeder so, wie er sie hört, von der Rede gepackt.“⁷¹

All jenen, die von der „lectio“, also von der Lektüre begeistern waren, entgegnete Quintilian, dass diese nie fähig wäre, das Leben so pulsierend wie es ist, darzustellen.⁷² Dort, wo ein Mensch in einer Rede das Leben vorführt, fessele es durch Dynamik, Lebendigkeit und Aktion. Es genüge aber nicht, nur auf die Art des Vortrags zu achten, sondern diese müsse immer im Gedanken an den Inhalt des Vorgetragenen gedacht werden. Der Redner bediene sich seiner Stimme und Haltung, die sich dem Inhalt des Vorgetragenen und dem Ziel der Rede anpassen. Nur dadurch entstehe dann die gewünschte Wirkung. Wirkung meint hierbei den Effekt beim Publikum. Ein guter Redner schaffe es demnach durch diese ganzheitliche körperliche Erfahrung, beim Publikum für Affekte zu sorgen. Das Publikum soll von der Rede gepackt werden.⁷³

⁶⁹ Cicero (1997), S. 587; Buch III, 221.

⁷⁰ Vgl. Cicero (1997), S. 585-587; Buch III, 220.

⁷¹ Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners/ Institutionis oratoriae. Zwölf Bücher. Lateinisch und Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 (Texte zur Forschung, Bd. 2.), S.609; XI, 3, 2.

⁷² Vgl. Kalverkämper (1994), S. 130

⁷³ Vgl. Kalverkämper (1994), S. 130.

Als Voraussetzungen für die Ausbildung eines Redners legt Quintilian neben den Anlagen der Natur des Menschen auch die Beherrschung der Rhetoriktheorie, den Fleiß, die Übung und die Fähigkeit der Nachahmung fest. Der Sinn der Nachahmung anderer rednerischer Vorbilder ist es aber nicht, das zu kopieren, was ohnehin schon gesagt wurde, sondern etwas Eignes zu produzieren, das besser ist als das, was jegliche Vorgänger hervorgebracht haben.⁷⁴

Die Rhetorik ist nach Quintilian, wie bereits angedeutet, um den sprechenden Körper bemüht und dieser tritt entweder jenseits des Lesens oder im Akt des Lesens auf. Sprache und Körper werden in Quintilians rhetorischer Konzeption des Körpers miteinander verschränkt artikuliert. Es kann in einem Text über Teile des Körpers geschrieben werden, wie zum Beispiel über den Mund und der Mund selbst kann auch im Sinne eines „körperlichen Zuges von Schrift“⁷⁵ mitschreiben oder mitsprechen. Einzelne Körperteile werden in eine Analyse des Vorlesens miteinbezogen, da der Körper beim Sprechen vor Publikum auch als performatives Moment von geschriebenen Texten wirkt. Es kann demnach der Einsatz der Augen, des Mundes, der Nase oder etwa auch der Hände während des Lesens beobachtet werden. Damit wird Lesen als ein körperlicher Akt definiert.⁷⁶

Quintilian konzentrierte sich in seinen Darlegungen auch auf den Zusammenhang von Stimme und Bewegung während einer Rede. So stellt bei ihm neben dem sprachlichen Text eines Vortrages den zweiten zentralen Teil das Verhalten des Redenden vor dem Publikum dar, das von Gebärden begleitet wird. Er sieht es als Ziel, dass der „lebendige Hauch des Vortrags“ eine „erregende Wirkung erzielt“⁷⁷. Stimme und eine schöne Haltung sollten sich dementsprechend anpassen und schlussendlich soll den Gefühlen durch Stimme und Mienenspiel Ausdruck verliehen werden. Er stellt den Körper als ein sich mit der Sprache auf gleicher Ebene befindliches Kommunikationsmittel dar.⁷⁸

Die Hände spielen bei Quintilian eine wichtige Rolle als Sprachorgan, da sie verbale Äußerungen nicht nur begleiten, sondern sogar vollziehen. Sie sind fähig zur Durchführung von körperlichen Sprechakten, wie zum Beispiel dem Abmachen

⁷⁴ Vgl. Ueding, Steinbrink (2011), S. 47.

⁷⁵ Strohwick (2009), S. 79.

⁷⁶ Vgl. Strohwick (2009), S. 79.

⁷⁷ Quintilianus (1988), S. 437; XI, 16.

⁷⁸ Vgl. Kalverkämper (1998), S. 1344.

von Versprechen. Dieser Handlungsaspekt der Körpersprache ist sehr wichtig. Es können durch körperliche Bewegungen jene Akte vollzogen werden, die Austin als performativ bezeichnet.⁷⁹

⁷⁹ Vgl. Strohwick (2009), S. 80.

3. Körper und Komik

3.1 Allgemeines

Als Komik [frz. *Comique*, lat. *Comicus*, gr. *Komikos* = zum Lustspiel gehörig, scherzhaft]⁸⁰ bezeichnet man die Eigenschaft eines Gegenstandes oder einer Person, die Lachen erregt. „Das Komische“ hingegen bezeichnet das dazugehörige Phänomen, das der Lebenswelt entstammt.⁸¹

Das Komische in der Sprache wird zurecht als ein Phänomen bezeichnet, das wissenschaftlich sehr schwer zu erforschen ist, denn es ist so vielfältig wie die Theorie des Komischen im Allgemeinen.⁸² Es gibt unzählige Versuche von Definitionen oder Charakterisierungen des Komischen. So haben beispielsweise Platon, Aristoteles, Cicero, Hobbes, Schiller, Kant, Nietzsche, Freud, Jean Paul oder auch Bergson das Komische untersucht, um nur einige Autoren zu nennen.⁸³ Es wird nun eine Auswahl an Literatur zum Komischen dargestellt, die dazu beitragen soll, ein Verständnis für Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ hinsichtlich der Methoden zur Erzeugung von Komik aufzubringen. Diese Auswahl wird manch nennenswerte Autoren ausschließen, weil das Auswahlkriterium die Möglichkeit zur Erkenntnis für Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ ist und dies sowohl hinsichtlich des Körpers im Text als auch hinsichtlich des Körpers des Vortragenden.

In der Geschichte der Theorie des Komischen können zwei Fragen, die immer wieder aufgegriffen wurden, als wesentlich betrachtet werden. Das ist zum einen die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem, was als komisch bezeichnet wird, und der Reaktion, die dadurch hervorgerufen wird, und zum anderen wird nach den spezifischen Eigenschaften der Objekte gefragt, die komisch sein sollen.⁸⁴ Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, nach den Charakteristika der

⁸⁰ Deupmann, Christoph: Komik. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Burgdorf, Dieter / Fasbender, Christoph und Moeninghoff, Burkhard (Hg.). 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 389–390, S. 389.

⁸¹ Vgl. Deupmann (2007), S. 389.

⁸² Vgl. Uhrmacher, Anne: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S.22.

⁸³ Vgl. Winkler, Markus: Komik. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 12 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. (Bd.4 Hu – K), S. 1167 – 1173.

⁸⁴ Vgl. Kablitz, Andreas: Komik, Komisch. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bände. Berlin: Walter de Gruyter³ 2000. (Bd. 2 H – O), S. 289-290.

komischen Objekte zu fragen. Die Frage nach dem Zusammenhang von Ernst Jandls Vortrag und der Reaktion des Publikums bleibt allerdings unberücksichtigt, weil sie aufgrund ihrer Komplexität den Rahmen sprengen würde. Der Zusammenhang zwischen dem Komischen und der Reaktion basiert unter anderem auf soziokulturellen und historischen Gegebenheiten. Im Falle der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ müsste also zuerst eine detaillierte Analyse des Publikums erfolgen.

3.2 Komiktheorie

3.2.1 Der Rahmenbruch

Eine einfache und zugleich viele Arten des Komischen umfassende Definition der Komik stammt aus der Antike. Seit dem Beginn des Nachdenkens über die Komik in der griechischen Antike gilt dasjenige als komisch, das der Erwartung entweder widerspricht oder als von der allgemeinen Norm abweichend zu konstatieren ist.⁸⁵ Sobald etwas von der Norm abweicht, widerspricht es dem, was man innerhalb dieser erwartet. Mit der Norm wird also auch immer eine entsprechende Erwartung gebrochen. Kant schreibt in seiner Kritik der Urteilkraft:

Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Ebendiese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft.⁸⁶

Für Kant besteht der Erwartungsbruch in einer anfänglichen Anspannung, die sich dann auflöst und plötzlich übergeht in eine Entspannung.⁸⁷ Er bezieht sich nicht explizit auf Normen, die verletzt werden müssen, um einen komischen Effekt zu erzielen, jedoch suggeriert eine Erwartung immer eine bestimmte Vorstellung, die erfüllt werden soll. Eine Norm ist genauso eine Idee von einem Sollzustand, an den die Erwartung des Erfüllens gestellt wird. Am Rande sei auch erwähnt, dass Kant das Verhältnis von Lachen und Freude behandelt. Der Verstand werde durch das

⁸⁵ Vgl. Kablitz (2000), S. 289

⁸⁶ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft. Werkausgabe Band X. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S.273; § 54.

⁸⁷ Vgl. Kablitz (2000), S. 292.

Lachen nicht erfreut. Jedoch erfreut das Lachen den Menschen und das auf eine lebhafte Art und Weise.⁸⁸

Das Brechen von Normen und Rahmen ist also, wie soeben dargestellt, ein möglicher Auslöser für einen komischen Effekt. Beim Normbruch darf nicht von einer objektiv existierenden Norm ausgegangen werden. Warner schreibt:

Der komische Konflikt ist nicht komisch aus sich selbst, sondern nur im Reflex einer verletzten Erwartungsnorm. Zur komischen Situation gehört daher neben dem Träger des komischen Konfliktes selbst wesentlich auch der Betrachter, für den dieser Konflikt komisch ist und der ihn lachend beantwortet.⁸⁹

Jandl selbst weist auf den durch die Kunst veranlassten lusterzeugenden Effekt von Normbrüchen hin, indem er schreibt:

Größere Liberalität, für manche ein Dorn, ist nur durch den Abbau von Normen, Verbindlichkeiten erreichbar. An sie, die Verteidiger jeglicher Norm, ist zweifellos auch gedacht, wenn mit den Mitteln der Kunst die Vorstellung von Normalität vorsätzlich und lustvoll gestört wird.⁹⁰

Die Behauptung, dass das Verletzen von Normen, das Durchbrechen von Erwartungen oder das Missachten von Tabus Komik erzeugen, ist aber noch nicht hinreichend, um die genannten Formen von jenen anderen dieser Art zu unterscheiden, die nicht komisch sind. Somit lautet die immer wieder aufgeworfene Frage, wodurch sich das Komische im Brechen von Normen und dergleichen im Gegensatz zu anderen Formen des Normbruchs unterscheidet.⁹¹

Der Normbruch, der Komik erzeugt, soll nicht explizit erfolgen. Die anerkannten Normen müssen möglichst implizit und unauffällig gebrochen werden, um Komik zu erzeugen. So kommt Wirth in seiner Untersuchung „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen“ nach einer Auseinandersetzung mit Umberto Eco's „The Comic and the Rule“ zu folgendem Schluss: „Der komische

⁸⁸ Vgl. Kant (1797), S.273; § 54.

⁸⁹ Warning, Rainer: Elemente einer Parasemiotik der Komödie. In: Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S. 303.

⁹⁰ Jandl (1984), S.80.

⁹¹ Vgl. Kablitz (2000), S. 290.

Effekt lässt die Regelverletzung erkennen, ohne sie jedoch im Diskurs explizit zu machen“.⁹²

Helga Kotthoff⁹³ wirft in ihrer Arbeit „Spaß verstehen“ die Frage nach der semantischen Beschaffenheit von Witzpointen auf. Im Fokus ihrer Überlegungen steht die Funktion von semantischen Rahmen hinsichtlich des Erzeugens von komischen Effekten. Sie kam zu dem Schluss, dass ein komischer Effekt „auf der Herstellung einer spezifischen, überraschenden Bisoziation von aufgerufenen Rahmen basiert“⁹⁴. Das bedeutet, dass Vorstellungen, die aus voneinander abweichenden semantischen Rahmen stammen, miteinander verbunden werden und so einen neuen Rahmen schaffen. Durch diese Bisoziation könne nämlich ein neuer Rahmen entstehen, „der mittels eines Triggers überraschend gewechselt werden kann“.⁹⁵ Aus Kotthoffs Überlegungen lässt sich somit ableiten, dass es, um eine komische Pointe zu erzeugen, zum einen einer Überlagerung von verschiedenen semantischen Rahmen und zum anderen eines plötzlichen unerwarteten Rahmenwechsels bedarf.

Ein Beispielswitz für den plötzlichen und unerwarteten Rahmenbruch wäre folgender:

„Herr Ober, haben Sie Zucker?“ „Nein, Gicht.“⁹⁶

Mit der Frage „Herr Ober, haben Sie Zucker?“ wird ein semantisches Feld eröffnet, das die Vorstellung einer Sprechsituation in einem Restaurant hervorruft. Ein Gast vollzieht mit der Frage einen Sprechakt. Er bittet den Ober damit, ihm Zucker zukommen zu lassen. Konkret fragt er zwar nur, ob er Zucker habe und nicht, ob er ihm Zucker bringen könne, doch nach Austins Sprechakttheorie ist es eine Bitte, die hier vollzogen wird. Eine mögliche erwartete Antwort wäre „Ja, natürlich. Ich bringe ihn sofort.“ Doch im Witz wird nach der Frage des Gastes plötzlich umgeschwenkt auf einen völlig anderen semantischen Rahmen. Dies geschieht durch den Trigger „Gicht“. Als Zucker bezeichnet man nicht nur das

⁹² Wirth, Uwe: *Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen*. In: Kertscher, Jens / Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 163.

⁹³ Kotthoff, Helga: *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Habilitationsschrift. Universität Wien 1996, S. 231.

⁹⁴ Kotthoff (1996), S. 231.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ <https://witze.at/kategorie/4/herr-ober/586>. [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Nahrungsmittel, sondern Zucker ist auch die umgangssprachliche Abkürzung für die Zuckerkrankheit und wird synonym für die Krankheit Diabetes verwendet. Die Pointe des Witzes wird hier also erzeugt, indem durch die Antwort auf die gestellte Frage mittels des Triggers ein unerwarteter semantischer Rahmenwechsel vollzogen wird.

Inwiefern beim Rahmenwechsel die Inkongruenz der semantischen Beschaffenheit der beiden Rahmen eine Rolle spielt, wird später noch erläutert.

3.2.2 Das Absurde und das Obszöne

Nachdem im vorigen Kapitel (3.2.1.) das Prinzip des Normbruchs beschrieben wurde, kann anhand des Absurden und Obszönen gezeigt werden, dass der Normbruch in dieser Arbeit als ein übergeordnetes Prinzip des Komischen anzusehen ist. Etwas Absurdes kann vom Menschen nämlich nur dann als solches anerkannt beziehungsweise klassifiziert werden, wenn es von einer Norm abweicht. Das Absurde sowie das Obszöne werden aber, obwohl sie Formen des Normbruchs darstellen, im weiteren Verlauf nun eigenständig erklärt, da in ihrer jeweiligen Funktionsweise wichtige Faktoren hinzukommen, die sie voneinander unterscheiden lassen und die einen relevanten Beitrag zur Erkenntnis für Jandls Werk leisten.

Als absurd (lat. „absurdus“ = misstönend, ungereimt, sinnlos)⁹⁷ gilt das, was „dem gesunden Menschenverstand völlig fern ist“⁹⁸. Absurd ist jenes, das mit dem Verstand nicht erfasst werden kann; ein Sachverhalt, der keinen Sinn für den menschlichen Verstand ergibt. Das Absurde an sich besitzt keine Eigenschaften, die komisch sind oder Lachen hervorrufen würden. Es ist im Gegenteil emotional negativ konnotiert und ruft Unverständnis hervor. Trotzdem ist das Absurde ein wesentliches Element des komischen Diskurses.

⁹⁷ Schlösser, Christian: Absurde Dichtung. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Burgdorf, Dieter / Fasbender, Christoph und Moeninghoff, Burkhard (Hg.). 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 4.

⁹⁸ Duden. Absurd. URL: <http://www.duden.de/node/644838/revisions/1340668/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Nietzsche versuchte, einen Zusammenhang zwischen dem Absurden und dem Komischen herzustellen, indem er das Komische als „die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden“⁹⁹ bestimmt. Er setzt also voraus, dass der Mensch am Absurden keinen Gefallen findet. Aber nicht nur das, er spricht sogar vom Ekel des Absurden. Wenn etwas in uns Ekel erregt, so ist das eine weitaus stärkere Empfindung als das Nichtgefallen von einem Objekt. Das Absurde ist dem Verstande so fremd, dass man es abstoßend findet, sich von ihm entfernen will. Allein die Kunst ermöglicht es, im Angesicht des Absurden diesen Ekel zu ertragen, zu „entladen“, wie Nietzsche es bezeichnet. Und zwar gelingt das der Kunst – Nietzsche nennt hier keine konkrete Kunstform – durch das Hervorbringen des Komischen. Das bedeutet, es kommt auf den Rahmen an, in dem das Absurde in Erscheinung tritt. Begegnet man im Alltag etwas Absurdem, so erzeugt es in den seltensten Fällen Komik, passiert diese Begegnung aber im Rahmen von Kunst, so kann durch die Entladung des Empfindens von Ekel Lachen hervorgerufen werden.

Fasst man nun die Informationen über das Absurde zusammen, so lässt sich sagen, dass das Komische die Funktion erfüllt, das unangenehme Gefühl, das durch die Konfrontation mit verstandesfernen Sachverhalten entsteht, auf künstlerische Art und Weise zu kompensieren.

Durch die bereits angesprochene Entladung oder Kompensation liegt es nahe, nun auch Freuds Überlegungen dazu in Betracht zu ziehen. Er bezieht sich nicht auf das Absurde, sondern auf das Obszöne. Bei Jandl spielt das Obszöne eine wichtige Rolle, da er sich in seinen Texten oftmals auf obszöne körperliche Funktionen und Handlungen bezieht, was im Analyseteil anhand von Beispielen genauer erläutert werden wird.

Als obszön gilt, was das Schamgefühl verletzt und unanständig ist.¹⁰⁰ Es stammt vom lateinischen Begriff „obscēnus, obscaenus“, was so viel bedeutet wie „anstößig, unanständig, abscheulich, unsittlich“¹⁰¹. Das Obszöne bezieht sich auf

⁹⁹ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1955, S. 82.

¹⁰⁰ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: <http://www.dwds.de/?qu=obsz%C3%B6n> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁰¹ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: <http://www.dwds.de/?qu=obsz%C3%B6n> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

den Sexual- und Fäkalbereich und das auf eine Art, die das Schamgefühl verletzt.¹⁰² Durch eine Verletzung des Schamgefühls, die eine Form der Bloßstellung ist, entsteht immer Verlegenheit. Es wird in die Intimsphäre eingebrochen. Eine Norm wird überschritten.

Was obszön ist, entspricht nicht den vorhandenen moralischen Vorstellungen. Im Gegensatz zum Absurden widerspricht es aber nicht den Regeln der Logik oder des Verstandes. Es ist auch nicht ekelerregend, sondern es erregt Scham. Inwiefern das Obszöne mehr in Verbindung mit dem Körper steht als das Absurde und inwiefern das Obszöne komisch ist, lässt sich nun durch Freuds Überlegungen erschließen.

Freud sieht den Ausgangspunkt der Komik des Sexuellen und Obszönen in der Entblößung. Er meint, dass eine zufällige Entblößung auf den Menschen komisch wirke, weil in diesem Moment mit Leichtigkeit jene Gegebenheit beobachtet wird, die sonst nur durch großen Aufwand erreicht werden könne. Wird eine Entblößung jedoch heimlich belauscht, zum Beispiel von außen durch eine Zimmertüre, so entstehe nicht Komik, sondern sexuelle Lust im Beobachter. Berichtet die beobachtende Person jedoch im Anschluss einer anderen Person von der gesehenen Entblößung, so wirke sie wieder komisch, da über den zu niedrigen Aufwand des Verhüllens gelacht wird.¹⁰³ Ferner sagt Freud, dass sich „aus dem Bereiche des Sexuellen und Obszönen die reichlichsten Gelegenheiten zum Gewinne komischer Lust neben der lustvollen sexuellen Erregtheit“¹⁰⁴ ergeben.

Obwohl das Absurde und das Obszöne nur bedingt ähnliche Eigenschaften aufweisen, haben sie eine Gemeinsamkeit, die sehr zentral ist: Sowohl das Obszöne, als auch das Absurde haben im alltäglichen Leben keinen Platz. Sie stellen Ausnahmezustände dar. Das Obszöne ist dasjenige, das außerhalb des Bereiches des Verstandes liegt, und das Absurde ist dasjenige, das außerhalb des Bereiches der Scham liegt.

An sich haben beide Formen keine inhärenten komischen Elemente, sondern durch ihre Verortung außerhalb von Verstand und Intimsphäre stellen sie

¹⁰² <http://www.duden.de/rechtschreibung/obszoen> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁰³ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1992, S. 234.

¹⁰⁴ Freud (1992), S. 235.

Ausnahmezustände dar, die Lachen auslösen. Während sich das Absurde, das außerhalb des Verstandes lokalisiert ist, auf den kognitiven Bereich bezieht, bezieht sich das Obszöne auf den körperlichen Bereich.

Sowohl das Absurde als auch das Obszöne dienen in ihrer sprachlichen Darstellung also als Auslöser für Lachreaktionen, sie sind Arten des Komischen.

3.2.3 Die Inkongruenz und der Widerspruch

„Es muß [sic] in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann).“¹⁰⁵

Diese Worte schreibt Kant in seiner Kritik der Urteilskraft.

Der Widerspruch und das Widersinnige haben in Theorien über das Komische einen wichtigen Platz. Kant geht sogar so weit zu sagen, dass sich in allem, was komisch sein soll, etwas Widersinniges befinden müsse. Ein Widerspruch ist ein Gegensatz von Aussagen oder Sachverhalten. Es gibt auch den Widerspruch im gerichtlichen Bereich, doch dieser ist hier nicht gemeint.

Die neuzeitlichen Komiktheorien seit Hobbes bestimmen Komik als eine „überraschend wahrgenommene Inkongruenz, die auf unterschiedliche Strukturformeln gebracht wird: Gemeint ist der Kontrast zwischen Elementen einer widersinnigen Ideenverbindung“¹⁰⁶.

In Kapitel (3.2.1) wurde beschrieben, dass das Überschneiden zweier semantischer Skripte Ursache für den komischen Effekt einer Äußerung sein kann. Es wurde auch erwähnt, dass es einen sogenannten „Trigger“ braucht, um den Skript- beziehungsweise Rahmenwechsel möglichst rasch zu vollziehen. Die zwei Skripte sollen einander aber nicht ähnlich sein, sondern sie müssen in einem möglichst widersprüchlichen und doppeldeutigen Verhältnis zueinander stehen.¹⁰⁷ Dabei lösen „die im komischen Widerspruch zueinander stehenden Skripte eine komische Überlappung der Deutungsrahmen“, aus, was bedeutet, dass sich

¹⁰⁵ Kant (1957), S.273; § 54.

¹⁰⁶ Deupmann (2007), S. 389.

¹⁰⁷ Vgl. Wirth (2003), S. 162.

„alternative, gleichermaßen kohärente und plausible Interpretationshypothesen aufstellen lassen, die sich gegenseitig ausschließen“.¹⁰⁸

Im gesamten Zeitalter der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts basiert der komische Diskurs primär auf dem Phänomen des Kontrasts sowie der Inkongruenz. Die Inkongruenz gilt als zentraler Gegenstand des Komischen. Auch eine überraschende Verschränkung von Beziehung und Widerstand in Objekten ist charakteristisch für das Komische. Als Ursache des Lachens wird die gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen widersprüchlichen und nichtzusammengehörigen Teilen angesehen, die entweder in der Form einer Einheit oder eines komplexen Objektes zusammengeführt werden. Eine Technik, mithilfe derer man bei Argumentationen Komik erzeugen kann, ist zum Beispiel das Vermischen von Plausibilität und Absurdität, wie es zum Beispiel in der Parodie passiert.¹⁰⁹

Es gibt auch rhetorische Figuren, die den komischen Kontrast auszudrücken vermögen. Dazu zählen sowohl Hyperbel als auch Litotes. Auch Analogien, die mit der Inkongruenz ähnlicher Objekte spielen, sind eine Darstellungsform des Komischen.¹¹⁰ Ein Beispiel dafür wäre: „Was ist weiß und stört beim Essen? Eine Lawine.“¹¹¹ Die Fragestellung lässt erwarten, dass es sich bei der Antwort um ein Objekt handelt, das dem semantischen Rahmen des Essens entspricht. Die Antwort ist überraschend, aber richtig. Eine Lawine ist dem gefragten, unbekannten Objekt ähnlich, weil sie ebenfalls weiß ist und auch die Eigenschaft besitzt, beim Essen zu stören. Natürlich stammt die Lawine aus einem völlig unerwarteten semantischen Skript.

Die beiden eröffneten Skripte sind semantisch sehr weit voneinander entfernt. Diese Inkongruenz der beiden Rahmen löst das Lachen aus. „Inkongruenz und Unvorhersagbarkeit treffen in den meisten Witzen zusammen und lösen den Lacheffekt aus“¹¹², so Kotthoff. Bei diesem Witz wird außerdem in eine andere Logik übergeleitet. Die Inkongruenz, die diesen Witz komisch macht, bezieht sich auf ein nebensächliches Element, nämlich die Farbe Weiß. Der

¹⁰⁸ Wirth (2003), S. 162.

¹⁰⁹ Winkler (1998), S. 1168.

¹¹⁰ Winkler (1998), S. 1169.

¹¹¹ http://witze.old.wikia.com/wiki/Wei%C3%9Fer_Essensst%C3%B6rer [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹¹² Kotthoff (1996), S. 285.

Überraschungseffekt besteht darin, dass in der Rezeption des Witzes das Kriterium „stört beim Essen“ zentraler ist, als das Kriterium der weißen Farbe. Somit wird die Erwartung des Skripts gebrochen.

3.3 Performative Theorie des Komischen

3.3.1 Einleitung

In den bestehenden Theorien des Komischen, sei es in philosophischen oder linguistischen, spielt die Komik des Körpers eine untergeordnete Rolle. Der komische Effekt bezieht sich meist auf kognitive Voraussetzungen, oft in Form eines Stimulus-Response Schemas und dementsprechend werden sowohl der Witz als auch der Humor meist als linguistische Phänomene dargestellt.¹¹³ Mit linguistischen Modellen lässt sich Komik dann hinsichtlich der Syntax und Semantik analysieren. Wie bereits erläutert, gibt es semantische Skripttheorien, die davon ausgehen, dass sich semantisch inkongruente Skripten überlappen oder mittels Trigger gewechselt werden, was zum Lachen anregt. Diese genannten Kontrast- und Inkongruenztheorien sind aber unbrauchbar, um die Komik des Körpers im performativen Rahmen zu erfassen. Sie geben keine Aufklärung darüber, wie Komik durch Grimassen, Gestik, Stimmmodulation, Bewegung oder anderen Formen des körperlichen Einsatzes entstehen kann. Performative und körpersprachliche Äußerungen, in denen die Körperlichkeit einen zentralen Teil zur Kommunikation und somit auch zur Komik beiträgt, können durch Theorien wie die Skripttheorie nicht beschrieben werden.¹¹⁴

Dieses Kapitel setzt sich deswegen mit den körperlichen Komponenten der Erzeugung von Komik auseinander. Dazu werden verschiedene Ansätze herangezogen, die in der traditionellen Komiktheorie unerwähnt bleiben.

¹¹³ Vgl. Velten (2009), S. 353-354.

¹¹⁴ Vgl. Velten (2009), S. 353-354.

3.3.2 Performativer Widerspruch

3.3.2.1 Performanztheorie

Im zweiten Kapitel erfolgte eine Darstellung der Körpersprache aus rhetorischer Sicht. Es wurde aufgezeigt, dass körpersprachliche Äußerungen Zeichencharakter besitzen können; Möglichkeiten zur Systematisierung von körpersprachlichen Zeichen, sowie die Voraussetzung für diese wurden diskutiert. Von Bedeutung für den rhetorischen Blick auf die Körpersprache waren dabei auch die Ansichten der Redner der Antike. Bei dem zuletzt angeführten Redner handelt es sich um Quintilian. Zentral bei Quintilian ist die Feststellung, dass durch Körpersprache Handlungen vollzogen werden können. Wie bereits angedeutet, stellte dies auch Austin in seiner Sprechakttheorie dar. Diese Performanztheorie von Austin soll nun genauer erläutert werden, um später ihre Rolle bei der Erzeugung von Komik darzustellen.

In John Austins Sprechakttheorie¹¹⁵ wird die Frage nach dem Gebrauch einer Äußerung behandelt. Austin unterscheidet zwischen lokutionären, illokutionären und perlokutionären Akten.¹¹⁶

Ihm geht es unter anderem darum, dass Äußerungen oberflächlich zwar oft wie Prognosen aussehen, dies aber nicht sind. So handelt es sich bei einem Satz wie „Ich besuche dich morgen“ nicht bloß um eine Prognose, sondern um ein Versprechen, das eine Person einer zweiten gibt. Prognosen haben die Eigenschaft, dass sie sich hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts im Nachhinein überprüfen lassen, sodass man, je nachdem, ob das prognostizierte Ergebnis eingetroffen ist oder nicht, bestimmen kann, ob die Prognose wahr oder falsch war. Bei einem Versprechen hingegen spielt der Wahrheitsgehalt der Äußerung keine Rolle, sondern es geht darum, ob das Versprechen gehalten wird oder nicht.¹¹⁷ Denn ein Versprechen kann „vielleicht irreführend, wahrscheinlich und ohne Zweifel unrecht“¹¹⁸ sein, jedoch keine Lüge.

¹¹⁵ Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 2014.

¹¹⁶ Vgl. Austin (2014), S. 8.

¹¹⁷ Vgl. Austin (2014), S. 33.

¹¹⁸ Austin (2014), S. 33.

Austin geht es um das Funktionieren von Äußerungen. Für ihn liegt der Charakter einer Äußerung nicht darin, Sachverhalte, wie sie in der Welt existieren, darzustellen, sondern selbst Sachverhalte herzustellen. Durch ein Versprechen handelt man und somit wird ein neuer Sachverhalt in der Welt erschaffen. Aufgrund dieser Eigenschaft bezeichnet Austin Handlungen wie Versprechen, Taufen oder das Aussprechen eines Fluches als performative Äußerungen.¹¹⁹ Performative Äußerungen können aufgrund ihrer Fähigkeit, Sachverhalte in der Welt zu verändern, nur gelingen oder misslingen. Sie besitzen jedoch keinen Wahrheitswert.¹²⁰ „An der Oberfläche haben sie das Aussehen [...] von »Aussagen«; nichtsdestoweniger zeigt genaueres Hinsehen, daß sie keine *Äußerungen* darstellen, die »wahr« oder »falsch« sein könnten.“¹²¹

Später kommt Austin zur Einsicht, dass konstative Aussagen auch performativen Charakter besitzen können. Umgekehrt können aber auch performative Aussagen konstative Elemente beinhalten. Eine klare Unterscheidung zwischen den beiden Formen ist kaum möglich, da oft der gleiche Satz sowohl performativ als auch konstativ verwendet werden kann.¹²² Deswegen legt sich Austin auf den Begriff des Sprechaktes fest. Alle Äußerungen, die getätigt werden, sind als Sprechakte aufzufassen, die sowohl performative als auch konstative Eigenschaften besitzen.¹²³

Der Fokus dieser pragmatischen Sprachphilosophie Austins liegt in der Untersuchung des Typs der Äußerung sowie dessen Eigenschaften. Bei theaterwissenschaftlichen Ansätzen, die das Performative behandeln, sind hingegen die Inszenierungs- sowie die Verkörperungsbedingungen zentral. Sie fassen als Performativität alles auf, was durch Körper und Stimme vor einem Publikum dargestellt wird. Bei ihnen steht der Körper im Rahmen einer Auffassung von Performanz viel mehr im Zentrum als bei der Sprechakttheorie. Die Konzentration auf die Gelingensbedingungen von Sprechakten stellt die rhetorischen sowie die materialen Aspekte von Äußerungen hingegen in den Hintergrund.¹²⁴

¹¹⁹ Vgl. Austin (2014), S. 32 – 35.

¹²⁰ Vgl. Austin (2014), S. 35.

¹²¹ Austin (2014), S. 35.

¹²² Vgl. Austin (2014), S. 88.

¹²³ Vgl. Bertram 2011, S. 122.

¹²⁴ Vgl. Wirth (2003), S. 154- 155.

Wirth kritisiert an Austin oder auch an Searle, dass sie dem Körper im Sprechakt nicht die entsprechend bedeutsame Rolle zuschreiben, die dieser im Beitrag zum Gelingen des Sprechaktes spiele. Um diese wesentliche Rolle des Körpers bei Sprechakten zu verdeutlichen, führt er ein Exempel an. Er bezieht sich auf ein bereits vorhandenes veranschaulichendes Beispiel des Sprechakts, das von Searle stammt.¹²⁵

In diesem Beispiel von Searle geht es darum, dass ein amerikanischer Soldat vor einem italienischen Soldaten vortäuschen will, dass er ein deutscher Soldat sei, um von ihm nicht umgebracht zu werden. Um möglichst glaubhaft vorzutäuschen, Deutscher zu sein, spricht er Deutsch, jedoch kann er lediglich einen Satz sagen und dieser ist die Gedichtzeile „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?“¹²⁶. Searle will mit diesem Beispiel, bei dem der verbale Inhalt der sprachlichen Äußerung mit der eigentlichen Intention nicht übereinstimmt, die Gelingensbedingungen des Sprechakts untersuchen. Eine genauere Erklärung des gesamten Beispiels würde in diesem Kontext zu weit greifen.¹²⁷

Wichtig ist nun aber der körperliche Aspekt. Diesen lässt Searle hier bei der Veranschaulichung des Sprechaktes außer Acht, jedoch trägt er wesentlich zum Gelingen oder Misslingen des Sprechaktes bei. Wenn der amerikanische Offizier nämlich eine amerikanische Uniform tragen würde, so würde der Sprechakt mit großer Sicherheit misslingen, denn diese stünde im propositionalen Gegensatz zu der deutschsprachigen Äußerung und würde dem Eindruck, den er übermitteln will, widersprechen.¹²⁸ Der Körper spielt hier also eine sehr wesentliche Rolle, die die gesamte Wirkung des Sprechaktes verändern kann. Auf welche Art dieses Beispiel Komik erzeugen kann, stellt das nächste Kapitel dar.

3.3.2.2 Widerspruch von Körper und Sprache

Es wurde soeben im Zuge eines Erklärungsversuches der Relevanz des Körpers für den Sprechakt ein Beispiel von einem amerikanischen Soldaten genannt, der versucht, sich mit sprachlichen Mitteln als deutscher Soldat auszugeben. Wirth

¹²⁵ Vgl. Wirth (2003), S. 154- 155.

¹²⁶ Wirth (2003), S. 154- 155.

¹²⁷ Vgl. Wirth (2003), S. 154- 155.

¹²⁸ Vgl. Wirth (2003), S. 155-156.

greift dieses Beispiel von Searle auf, um das Gelingen des Sprechaktes hinsichtlich des Körpers zu untersuchen. Er zieht die Schlussfolgerung, dass der amerikanische Soldat, falls dieser Sprechakt gelungen sein sollte, bei seiner Äußerung keine Uniform getragen haben kann und somit die Gedichtzeile nackt rezitiert haben muss.¹²⁹ Hätte er nämlich eine amerikanische Uniform getragen, so hätte der Sprechakt nie gelingen können, da die Sprecherintention im Widerspruch zu seinem äußeren Erscheinungsbild steht. Der mitgedachte Körper lässt den ganzen Sprechakt in dem Beispiel laut Wirth also misslingen. Wirth argumentiert hier mit der Nacktheit des Soldaten. Dieses Beispiel ist insofern kritisch zu betrachten, als der Soldat auch andere Kleidung hätte tragen können. Die Aussage, die Wirth damit tätigt, ist aber dennoch wichtig.

Wirth stellt nämlich fest, dass bei dem angeführten Beispiel ein performativer Widerspruch entsteht, indem die Verkörperungsbedingungen die Gelingensbedingungen außer Kraft setzen. Der Zustand des Körpers besitzt die Macht, die gesamte Intention des Sprechaktes zu entkräften. Genau durch dieses Misslingen des Sprechaktes aufgrund des Körpers entstehe Komik.¹³⁰ „Denn“, so Wirth „fast alle Formen der Komik verdanken sich der Tatsache, dass jedes Sagen immer auch ein Machen ist und dass diese beiden Ebenen in Widerspruch zueinander geraten können.“¹³¹ Für das Gelingen ist es notwendig, dass Körper und Sprache die gleiche Aussage vollziehen.

In der antiken Rhetorik können bereits Ansätze gefunden werden, in denen behandelt wird, wann der sprechende Körper Komik erzeugt. Dazu soll nun nochmals auf Quintilian Bezug genommen werden. Wie weiter oben bereits erwähnt, sprach dieser dem Körper die Fähigkeit zum Vollzug von Handlungen zu.

Genaue Ausführungen darüber, wie die Körpersprache der antiken Redner ausgesehen hat, gibt es nicht, so auch nicht von Quintilian.¹³² Quintilian schreibt in seinem Lehrgang, mit dem er sich an alle Redner richtet, im elften Buch über die „actio“, die Lehre des Vortrages, jedoch folgendes:

¹²⁹ Vgl. Wirth (2003), S. 155f.

¹³⁰ Vgl. Wirth (2003), S. 156.

¹³¹ Wirth (2003), S. 157.

¹³² Vgl. Winkler (1998), S. 1345.

Zorn kommt nämlich durch gerunzelte, Trauer durch gesenkte, Heiterkeit durch entspannte Augenbrauen zum Ausdruck. [...] Mit der Nase und den Lippen drücken wir schicklicherweise kaum etwas aus, obwohl sie gern benützt werden, Hohn, Verachtung und Abscheu zu kennzeichnen. [...] Schlecht macht es sich auch, die Lippen vorzustülpen, sie zu spalten, hochzuziehen, zu kläffen und die Zähne zu entblößen, sie zur Seite und fast bis zum Ohr zu ziehen, sie gleichsam im Abscheu aufzuwerfen, sie hängen zu lassen und die Stimme nur aus einer Mundecke von sich zu geben.¹³³

Quintilian legt hier nicht nur Bedeutungen fest, sondern wertet diese auch, indem er zum Beispiel schreibt, dass es sich schlechtmacht, die Lippen vorzustülpen. Er unterscheidet zwischen passenden und nicht passenden Gesten. Was Quintilian hier als passend oder unpassend bezeichnet, kann gleichgesetzt werden mit Austins Gelingensbedingungen. Körpersprache im Sinne der Auffassung Austins als performativer Akt kann hier, wenn sie passend umgesetzt wird, gelingen oder, wenn das nicht der Fall ist, misslingen. Sie kann hinsichtlich des Zweckes, den sie erfüllen soll also passend sein oder unpassend. Davon ausgehend, dass Quintilian diese Wertungen zur richtigen Körpersprache vornimmt und zugleich die Körperrhetorik und den Sprachkörper miteinander verschränkt, weist er auch auf konkrete Fehlhaltungen während des Redens hin und spitzt dies zu, indem er meint, er wünsche sich beim Halten einer Rede keinen Komödianten, sondern einen Redner.¹³⁴ Strowick merkt an:

Über die Kennzeichnung des fehlerhaften Körpers gerät Quintilians Text in Bewegung, ja regelrecht in Begeisterung, und das Moment des Komischen lässt sich nicht von der Hand weisen [...] Die Körperlichkeit des Textes tritt am Ort der Grenzziehung zwischen passend/unpassend als Komik hervor [...], die insofern sie zum Lachen bringt, mit dem Lachen ihrerseits einen körperlichen Exzess produziert.¹³⁵

Quintilian orientiert sich in seiner Beschreibung des sprechenden Körpers an der Dichotomie konventional vs. nicht konventional, wodurch sich ein Ort eröffnet, an

¹³³ Vgl. Quintilian (1995), S. 639; XI 3, 75 – 81.

¹³⁴ Vgl. Strowick, Elisabeth: Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performative in der Literatur und Rhetorik. München: Wilhelm Fink 2009, S. 83.

¹³⁵ Strowick (2009), S. 83.

dem sich die Komik durch den Fehler artikulieren kann.¹³⁶ Da er das optimale Verhältnis zwischen Körper und Sprache als ein harmonisches beschreibt, ist dieses dann unpassend, wenn ein Widerspruch zwischen Körper und Sprache besteht. Dies ist laut ihm die Entstehungsbedingung für die Komik durch den Körper, wenn der Körper etwas Anderes aussagt, als es der Text tut.¹³⁷

Es wurde nun also sowohl mit Beispielen und Aussagen von Wirth und Quintilian gezeigt, wie durch den Widerspruch zwischen dem Körper und der Sprache im Zuge einer Äußerung Komik erzeugt werden kann. Zusammenfassend lässt sich Folgendes über den Zusammenhang von performativem Widerspruch und Komik sagen:

Wirth versteht unter „performativem Widerspruch“: „Hier überlappen sich die semantische Ebene des propositional Gesagten und die pragmatische Ebene des performativ Vollzogenen“.¹³⁸ So könne zum Beispiel im Zuge einer Aussage behaupten werden: „Ich denke, es hat keinen Sinn zu argumentieren, weil...“.¹³⁹ Der propositionale Inhalt dieser Aussage steht eben genau im Gegensatz zu dem, was hier performativ vollzogen wird. Das „weil“ leitet ein Argument ein, während propositional die Sinnhaftigkeit der Argumentation negiert wird. Es entsteht ein Widerspruch. Es ist auch möglich, mit der Körpersprache, die - wie im ersten Kapitel dieser Arbeit erklärt - semantischen Zeichencharakter besitzen kann, dem verbalen Inhalt einer Äußerung zu widersprechen.¹⁴⁰ Das kann im Bereich des Bewussten geschehen, in etwa, wenn eine Äußerung ironisch unterstrichen werden soll, oder aber auch unbewusst. Geschieht es unbewusst, kann die Äußerung durch den Widerspruch komisch wirken und zum Lachen anregen.

Unter Ironie versteht man das vorausgeplante Inszenieren von performativen Widersprüchen. Sie durchbricht einen Rahmen und bewirkt somit einen semantischen Rahmenwechsel. Für Freud liegt die Ironie einer Aussage darin,

das Gegenteil von dem, was man dem anderen mitzuteilen beabsichtigt, auszusagen, diesem aber den Widerspruch dadurch zu ersparen, daß man im Tonfall, in den begleitenden Geste, in den begleitenden Gesten, in

¹³⁶ Vgl. Strowick (2009), S. 84.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Wirth (2003), S. 164.

¹³⁹ Wirth (2003), S. 164.

¹⁴⁰ Vgl. Wirth (2003), S. 165.

kleinen stilistischen Anzeichen – wenn es sich um schriftliche Darstellungen handelt – zu verstehen gibt, man meine selbst das Gegenteil der Aussage.¹⁴¹

Es gibt keine a priori bestimmbaren Signale, nach denen Ausdrücke als ironisch zu klassifizieren wären, denn Ironie muss immer aufgrund des gegebenen Kontextes erschlossen werden. Grundlegend für das Erkennen von Ironie ist es, dass die Äußerung als „inszenierter performativer Widerspruch“¹⁴² erkannt wird und nicht als „genuin performativer Widerspruch“¹⁴³, da dieser nur das Symptom von Dummheit ist.¹⁴⁴

3.3.3 Freud: Die Aufwandsdifferenz

Freud bezieht sich, um Bedingungen für die Komik zu beschreiben, auf die Komik der Bewegungen und zwar auf körpersprachliche Bewegungen. Im Zuge der Erklärung des Obszönen wurde bereits der zu geringe Aufwand für die Entblößung als Darstellungsform des Komischen erwähnt. Die Ursache für das Lachen über einen Clown sieht Freud hingegen darin, dass dessen körperliche Bewegungen einem übertriebenen Aufwand entsprechen. Man lacht über ihn, weil er sich für das, was er darstellen will, zu viel bewegt. Natürlich ist die Komik im Falle des Clowns im Rahmen einer Bühnenperformance bewusst inszeniert, doch auch außerhalb dieses Rahmens kann das Übermaß an Aufwand Ursache für das komische Erscheinen sein. Freud beschreibt alle Gemütsausdrücke als komisch, die den normalen Aufwand von Ausdrücken übertreiben.¹⁴⁵ Dazu nennt er sehr konkret, was es als komisch anzusehen gilt: „Es ist ohne Zweifel komisch, wenn jemand mit den Ohren wackeln kann, und es wäre ganz gewiß noch komischer, wenn er die Nase heben oder senken könnte.“¹⁴⁶

Verfahren wie „die Versetzung in komische Situationen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie“¹⁴⁷ können laut Freud auf bewusste Weise Komik schaffen, indem sie sich des Phänomens des

¹⁴¹ Freud (1992), S. 187.

¹⁴² Wirth (2003), S. 165.

¹⁴³ Wirth (2003), S. 165.

¹⁴⁴ Vgl. Wirth (2003), S. 165.

¹⁴⁵ Vgl. Freud (1992), S. 202.

¹⁴⁶ Freud (1992), S. 203.

¹⁴⁷ Freud (1992), S. 202.

übertriebenen Aufwands bedienen. Es bleibt die Frage offen, wie man eine Bewegung als zu aufwändig klassifizieren kann. Nach Freud gilt eine Bewegung dann als übertrieben und damit als komisch, wenn man sie mit dem eigenen Bewegungsaufwand vergleicht und eine Differenz feststellt. Diesen Bewegungsaufwand muss man nicht selber ausführen, um ihn als übertrieben einstufen zu können, sondern es reicht alleine dessen Vorstellung. Ist der Aufwand des Gegenübers größer als der des eigenen (wenn auch nur vorgestellten), so empfindet man den ersteren Aufwand als komisch.¹⁴⁸

Das Phänomen des Aufwandes als Quelle für die Entstehung des Komischen kann auch auf kognitive Leistungen bezogen werden. Während jedoch körperliche Komik durch übertriebenen Aufwand entsteht, ist es im geistigen Bereich umgekehrt, denn „[...] im Falle der seelischen Leistung wird es hingegen komisch, wenn der andere sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte, denn Unsinn und Dummheit sind ja Minderleistungen. Im ersteren Fall lache ich, weil ers [sic] sich zu schwer, im letzteren, weil ers [sic] sich zu leicht gemacht hat.“¹⁴⁹

Der Grund, warum man lacht, wenn jemand zu viel körperlichen beziehungsweise zu wenig geistigen Aufwand betreibt, liegt in der eigenen Überlegenheit, die Lust bereitet.¹⁵⁰ Es ist also die Schadenfreude über die mindere Leistung von anderen Personen, die Freude bereitet. Hinsichtlich der Frage nach Bewegungen konnte nun also festgestellt werden, dass eine Übertreibung des körperlichen Aufwandes lächerlich wirkt.

Am Rande sei erwähnt, dass der übertriebene Aufwand, der seinen Ursprung nicht in der körperlichen Bewegung hat, im Sinne des Grotesken als ein Mittel zur Erzeugung von Komik dienen kann. Grotesk bedeutet so viel wie „durch eine starke Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich übertrieben, lächerlich wirkend“¹⁵¹. Etwas, das eine groteske Wirkung erzeugt, ist genauso auch mit übertriebenem Aufwand dargestellt.

¹⁴⁸ Vgl. Freud (1992), 203.

¹⁴⁹ Freud (1992), S. 207.

¹⁵⁰ Vgl. Freud (1992), S. 207 – 208.

¹⁵¹ Duden. Grotesk. URL: <http://www.duden.de/node/650897/revisions/1605351/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016]

3.3.4 Bergson: Der mechanische Körper

Einer der wichtigsten theoretischen Texte über das Lachen stammt von Henri Bergson und trägt den Titel „Le rire“. Er wurde 1900 geschrieben und beschäftigt sich mit der Frage, wann ein Körper eine komische Wirkung erzielt. Seine Strukturformel für das Komische lautet, dass Mechanisches an Lebendigem haftet.¹⁵² Bewegungen und die Gestik des Menschen seien komisch, wenn sie an Maschinen erinnern. Bergson geht auch der Frage nach, warum bestimmte körperliche Fehlhaltungen, wie zum Beispiel der Buckel, einen komischen Effekt erzielen können. Er beantwortet diese Frage, indem er sagt, dass eine Fehlhaltung dann komisch wirke, wenn eine normal gebaute Person diese Haltung erfolgreich nachmachen könne.¹⁵³ Es wird also nicht an sich über das physische Defizit einer Person gelacht, sondern darüber, dass man es nachahmen kann.

Velten übt Kritik an Bergsons Theorie:

It does not work anyway, as inanimate things made animate can also appear comical [...] as objects that begin to perform human movements and actions.¹⁵⁴

Er merkt an, dass Bergsons Überlegung aus der Zeit der industriellen Revolution stammen, in der Maschinen und Automatismen im Zentrum der Aufmerksamkeit der Gesellschaft standen.¹⁵⁵

3.3.5 Plessner: Die körperliche Desorganisation

Unter den Theorien des Lachens gilt die größte Aufmerksamkeit der von Helmut Plessner. Plessner verortet den Ursprung des Lachens nicht nur in einem Anlass, sondern auch in der Beziehung einer Person zu ihrem eigenen Körper.¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Winkler (1998), S. 1172.

¹⁵³ Vgl. Velten, Hans Rudolph: Laughing at the Body: Approaches to a Performative Theory of Humor. In: JLTonline 2/3 (2009), S. 356.

¹⁵⁴ Velten (2009), S. 356.

¹⁵⁵ Vgl. ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Dux, Günter (Hg.): Ausdruck und menschliche Natur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. (Gesammelte Schriften 7), S. 228.

Lachen ist für Plessner eine Äußerung des Kontrollverlusts über den Körper. Während das Reden ein kontrollierter Akt ist, verliert die lachende Person Kontrolle über ihr Verhalten, denn Lachen sieht er als Prozess, der „sich häufig der Dämpfung und Steuerung bis zur völligen Erschöpfung entzieht, ein Verlust der Beherrschung, ein Zerschneiden der Ausgewogenheit zwischen Mensch und physischer Existenz“.¹⁵⁷

Die Desorganisation des eigenen Körpers beim Lachen ist die Reaktion auf den empfundenen Kontrollverlust von einem anderen Körper aufgrund externer Ursachen. Solche Formen des Kontrollverlusts, die der Grund für das Lachen der zusehenden Personen sind, wären beispielsweise das Stottern, Stammeln, Verändern von Wörtern und Sätzen, Ausrutscher der Zunge usw.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Plessner (2003), S. 273.

¹⁵⁸ Vgl. Plessner (2003), S. 333.

4. Analyse: Der Zusammenhang von Körper und Komik bei Jandl

Nicht allein der Text ist es, der Ernst Jandls Gedichte ausmacht und wirken lässt; der Einsatz des Körpers spielt eine genauso wichtige Rolle.

So sagt Jandls selbst eingangs in seinen „Frankfurter Poetikvorlesungen“ über das Gedicht „der mund“: „Es gibt dabei etwas zu hören, und es gibt dabei etwas zu sehen, ein kleines mimisches Element, das einfach dazugehört. Das Gedicht sagt etwas und es stellt es zugleich hörbar und sichtbar dar.“¹⁵⁹ Der Körper spielt, wie man am Titel des Gedichts erkennen kann, sowohl im Inhalt als auch beim Vortrag eine elementare Rolle. Dies gilt nicht nur für das eine Gedicht, sondern für die gesamte Vorlesungsreihe. Es wird etwas gesagt und gleichzeitig wird es mimisch dargestellt. Zwischen diesen zwei Faktoren - dem Gesagten und dem hörbar und sichtbar Dargestellten - wird sich die folgende Untersuchung von Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ bewegen.

Der Körper ist in den Vorlesungen ein zentrales Thema. Im ersten Teil der Arbeit Analyse wird der Körper im Text Fokus der Auseinandersetzung mit dem Komischen sein, im zweiten Teil der Körper des Vortragenden. Spannend ist es natürlich auch, diese beiden Ebenen, nämlich Text und Performanz, zu vergleichen und mögliche Widersprüche aufzudecken.

Die Werkauswahl für die Analyse des Komischen bei Ernst Jandl lässt sich folgendermaßen begründen: Auffällig an den Videoaufnahmen der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ von Ernst Jandl ist, dass das Publikum immer wieder in lautes Lachen verfällt. Die Zuhörer und Zuhörerinnen schmunzeln, lächeln, kichern, grinsen oder lachen laut. Daraus lässt sich schließen, dass Jandls Vortrag viele Elemente enthält, die für diese Lachreaktionen verantwortlich sind. Es ist deswegen sinnvoll, die Videoaufzeichnungen sowie die verschriftlichte Form der Vorlesungen für eine Analyse der Komik von Ernst Jandls Sprachgebrauch heranzuziehen.

¹⁵⁹ Jandl (1985), S. 6.

4.1 Analyse: Der Körper im Text als Komponente des Komischen

Dieses Unterkapitel klärt einleitend die Relevanz des Komischen sowie die des Körpers in Ernst Jandls Texten. Die Performanz wird vorerst nicht berücksichtigt. Es wird nach sinnvollen Fragestellungen gesucht, die zum Vollzug der Analyse des Textes dienen.

4.1.1 Körper und Komik bei Jandl

Viel Herausragendes wird über Ernst Jandl, den populären Wiener Dichter, berichtet. Jandl starb am 9. Juni 2000, woraufhin das Literaturhaus Wien über ihn in einem Nachruf verkündete: „Kein experimenteller Autor hat einen ähnlichen Bekanntheitsgrad erreicht wie er.“¹⁶⁰ Man bezeichnete ihn als „Rockstar“¹⁶¹ und googelt man seinen Namen, so stößt man auf 280 000 Einträge.¹⁶²

Schmidt-Dengler weist darauf hin, dass sowohl der Witz als auch die scharfen Pointen Jandl den Ruf eines lustigen Dichters und Entertainers verschafft haben.¹⁶³ Eine wichtige Komponente, die Jandl zu seinem Erfolg verhalf, war nämlich die Heiterkeit seiner Texte, die beim Publikum immer wieder für Lachreaktionen sorgte.¹⁶⁴

Jandl erklärte sein Verhältnis zum Lachen des Publikums in seiner Dankesrede zu dem ihm verliehenen Georg-Büchner-Preis im Jahre 1984 folgendermaßen:

Es dürfe gelacht werden, hieß es wiederholt in Einleitungsworten, von Veranstaltern an ein freundliches Publikum gerichtet, um es noch freundlicher zu stimmen, ehe ich mit meiner Lesung begann. Ich selbst kann dabei nicht lachen, sondern lese mit gleichbleibend ernstem Gesicht, aber gewiß gibt es darunter dann Texte, die ein Lachen verdienen und es von den Zuhörern bekommen; andere auch, die ein Lachen anfangs

¹⁶⁰ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8260> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁶¹ <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁶² https://www.google.at/?gws_rd=ssl#q=ernst+jandl [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁶³ Vgl. Schmidt-Dengler (2010), S.388.

¹⁶⁴ Vgl. Uhrmacher (2007), S. 1.

provozieren, um es dann binnen weniger Zeilen zum Erlöschen zu bringen; und schließlich viele, bei denen es zu lachen überhaupt nichts gibt.¹⁶⁵

Jandl betont hier selbst, dass es viele Texte gebe, bei denen ein Lachen als Reaktion angemessen sei, jedoch auch solche, bei denen ein Lachen nicht passend sei. Für diese Arbeit sind jene Texte von Bedeutung, die „ein Lachen verdienen“¹⁶⁶, wie Jandl es nennt.

Ernst Jandl hat durch seine Art mit der Sprache umzugehen viele Formen des Komischen neu verwirklicht. Er ging dabei so überraschend neue Wege, dass sich traditionelle Verfahren des Komischen nicht immer sofort erkennen lassen. Jandl wandte alte Methoden verändert an.¹⁶⁷ Schmidt-Dengler beschreibt Jandls Umgang mit der Sprache in seinen Gedichten wie folgt: „Diese Gedichte führen Sprachmaterial vor, sie demonstrieren es, indem sie es demontieren, indem sie es in neuen und unerwarteten Konstellationen vorführen“.¹⁶⁸ Wirft man einen genaueren Blick auf jene Stellen, die komisch sind oder auf jene, die beim Publikum für Lachreaktionen sorgen, so wird schnell sichtbar, dass die erzeugte Komik oftmals in Zusammenhang mit dem Körper steht, sei es, weil der Körper im Text behandelt wird oder weil Jandls Einsatz seines eigenen Körpers dafür verantwortlich ist.

Dass der Körper in den Poetikvorlesungen generell eine zentrale Rolle spielt, ist unübersehbar, denn bereits der Titel der Vorlesungsreihe „Das Öffnen und Schließen des Mundes“¹⁶⁹ weist einen starken Körperbezug auf. Jandl geht von den für das Sprechen grundlegendsten körperlichen Voraussetzungen aus, wenn er sein Thema erläutert.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Jandl, Ernst: Dichtung, bisweilen, ist ein blutiges Geschäft. Dankrede von Ernst Jandl zur Verleihung des Georg – Büchner – Preises. In: Deutsche Akademie für Sprache Dichtung. URL: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ernst-jandl/dankrede> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Uhrmacher (2007), S. 171.

¹⁶⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag³ 2010, S. 388.

¹⁶⁹ Jandl (1985)

¹⁷⁰ Vgl. Jandl (1985), S. 6.

Im diesem ersten Analyseteil soll der Körper im Text im Zentrum stehen. Jandl behandelt körperliche Vorgänge wie das Atmen, die Ausscheidung, die Sexualität und auch das Sterben poetisch. Mit der Thematisierung der Leiblichkeit vollzieht er Tabubrüche und überschreitet gesellschaftliche Normen. Er scheut sich nicht davor, Themen wie Inkontinenz oder Impotenz anzusprechen.¹⁷¹ So stellt Jandl in dem Gedicht „menschenfleiß“ beispielsweise das Dahinvegetieren des menschlichen Körpers dar¹⁷², wenn er schreibt: „ein faulsein / solange mund geht auf und zu / solange luft geht aus und ein“¹⁷³.

Im Genaueren untersucht die vorliegende Arbeit das Komische hinsichtlich des Aspekts des Körpers. Das geschieht anhand der verschriftlichten Form der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ mit dem Titel „Das Öffnen und Schließen des Mundes“. Die von Jandl erzeugte Komik soll jedoch nicht einseitig beschrieben werden, weil sie meist aus einem Zusammenwirken von mehreren Faktoren besteht. Das ist oft selbst dann der Fall, wenn bestimmte Aspekte dominieren.

Es werden ausgewählte Auszüge aus der Theorie des Komischen, die in Kapitel 3 erläutert wurden, Jandls Werk gegenübergestellt. Die jeweiligen Textstellen aus Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ werden so ausgesucht, dass sie einerseits das Spektrum an Möglichkeiten zur Erzeugung des Komischen zeigen und andererseits auch darstellen, wie die einzelnen Arten ineinandergreifen. Die Videoaufnahmen werden erst im zweiten Teil der Analyse relevant, da dieser die Performanz des Vortragenden behandelt. Im ersten Teil der Analyse, für den hauptsächlich die verschriftlichte Form der Vorlesungen relevant ist, werden die Videoaufnahmen aufgrund der Dokumentation der Publikumsreaktionen verwendet lediglich unterstützend. Diese Reaktionen sind in ihrer Aussagekraft nicht ausschlaggebend für das Ergebnis der Untersuchung, da sie wegen der vielen Faktoren, von denen sie abhängen, nicht als verlässlicher Indikator für das Komische herangezogen werden können. Trotzdem ist es interessant, immer

¹⁷¹ Vgl. Neundlinger, Helmut: Körper-Bilder und Sprech-Akte. In: Hammerschmid, Michael / Neundlinger, Helmut (Hg.): „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H. 2008, S. 129 – 130.

¹⁷² Vgl. Neundlinger (2008), S. 133.

¹⁷³ Jandl (1984), S. 5.

wieder auf sie einzugehen, jedoch nur ergänzend zum Text, der im Zentrum stehen wird und dessen Analyse beim Erkenntnisgewinn überwiegen wird.

Für den ersten Analyseteil ergibt sich folgende Vorgangsweise:

- Zunächst wird analysiert, wann durch die Thematisierung des Körpers Komik erzeugt wird.
- In einem weiteren Schritt wird untersucht, welche Methode dabei verwendet wird.
- Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern die im Theorieteil genannten Komiktheorien Aufschluss über Ernst Jandls Komik geben können.
- Außerdem wird beschrieben, welche besondere Rolle dabei dem Körper zukommt.

Gegliedert werden die untersuchten Textstellen nicht nach der originalen Reihenfolge der Poetikvorlesungen, sondern nach ausgewählten Arten des Komischen. Natürlich wirken oft mehrere Arten zusammen, jedoch werden die Textstellen zur besseren Übersicht nach der dominierenden Methode geordnet. Die Arten des Komischen, die aufgrund der Relevanz für neue Erkenntnisse über Jandls Texte ausgewählt wurden, und die dazugehörigen Fragestellungen für deren Analyse sind folgende:

- **Rahmenbruch:** Wann kommt es zu inhaltlichen und sprachlichen Rahmen- und Erwartungsbrüchen, in denen der Körper eine Rolle spielt? Wie werden dabei Skripte, die mit der Körpersemantik arbeiten, gewechselt?
- **Das Absurde und das Obszöne:** Inwiefern ist der Körper Teil des Absurden und Obszönen?

4.1.2 Verfahren zur Erzeugung von Komik im Text

In diesem Kapitel werden die Fragestellungen, die unter Punkt 4 aufgestellt wurden, anhand der verschriftlichten Version von Ernst Jandls „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“ mit dem Titel „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ analysiert.

4.1.2.1 Rahmen- und Erwartungsbruch

Mal franz mal anna (drama)

Das Gedicht *mal franz mal anna (drama)* liefert ein Beispiel für den Rahmenbruch:

mal franz mal anna (drama)

(akt)

anna an franz:

anbrannt

franz an anna:

fasttag

(akt)

anna an franz:

hals kalt

franz an anna:

schal

(akt)

anna an franz:

bald alt

franz an anna:

warts ab

(akt)

anna:

[kratzt ab]

franz:

schad¹⁷⁴

Bei „mal franz mal anna (drama)“ handelt es sich eigentlich um ein Gedicht, das wie ein Drama aufgebaut ist und im Titel auch als solches bezeichnet wird. Die Gattungen Gedicht und Drama sind grundsätzlich sehr unkompliziert voneinander zu unterscheiden, bei Jandl funktioniert diese klassische Abgrenzung aber nicht immer.¹⁷⁵ Orientiert man sich also an Jandls Beschreibung, so ist „mal franz mal

¹⁷⁴ Jandl (1985), S. 71.

¹⁷⁵ Vgl. Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. München: Luchterhand 2012, S. 141.

anna“ ein Drama. Bei der Gattungszuordnung werden Rahmen- beziehungsweise Gattungsgrenzen bereits in Frage gestellt.

Dieses Drama besteht aus vier „akten“, die sich wiederum aus Gesprächen zwischen Franz und Anna zusammensetzen. Der Ablauf der Akte erfolgt immer nach dem gleichen Schema: Auf eine Aussage von Anna folgt jeweils eine Antwort von Franz. Es sind keine Fragen oder keine ganzen Sätze, die hier geäußert werden, sondern lediglich Ein- oder Zweiwortantworten. Ein zyklischer Gesprächsverlauf kennzeichnet dieses Gedicht bis zum Ende des dritten Aktes. Die ersten drei Akte laufen nach dem erwähnten Muster ab, auf eine belanglose Aussage folgt eine genauso belanglose Antwort. Es lässt sich erwarten, dass diese Folge an Kommunikationsabläufen auch im vierten Akt fortgesetzt wird. Doch dann findet der Bruch statt. Die gesamte Gleichförmigkeit des Dialogs zwischen Anna und Franz wird plötzlich unterbrochen durch das „[kratzt ab]“ von Anna.

Hier wird nichts mehr gesagt, sondern es passiert etwas. Dabei handelt es sich aber nicht um etwas Beiläufiges, sondern es geht um Leben und Tod. Anna stirbt. Der Tod von Anna stellt im Vergleich zu den sonst alltagsbezogenen Gesprächsthemen zwischen Anna und Franz nun einen schwerwiegenden Eingriff in den Dialog dar, da dieser nun nicht mehr funktionieren kann. Sprachlich jedoch wird dieses gravierende Ereignis durch keinerlei auffallende Mittel dargestellt.

Im gesamten Gedicht kommt ausschließlich der Vokal „a“ vor, was dessen monotonen Charakter verstärkt und so wird auch das Sterben der Anna mit den Worten „kratzt ab“ dokumentiert. Obwohl hier inhaltlich viel passiert, wird sprachlich so weitergemacht, wie bisher. Ein Widerspruch zwischen Sprache und Inhalt ist erkennbar.

Der Tod wird eingegliedert in den monotonen Ablauf des Gedichts. Als schreckliches Ereignis lässt der Tod nun die Rezipienten und Rezipientinnen eine entsprechend emotionale Reaktion von Franz erwarten. Dieser hingegen führt den Dialog fort, indem er lediglich „schad“ antwortet. Die Erwartung wird nicht erfüllt.

Der Erwartungsbruch findet hier auf verschiedene Ebenen statt: Einmal indem die inhaltliche Regelmäßigkeit des Dialogs durch Annas Tod gebrochen wurde und einmal durch die gelassene Reaktion von Franz. Der Widerspruch zwischen Inhalt und Form an der Stelle des Todes ist sehr groß.

„Abkratzen“ ist laut Duden die derbe Bezeichnung für „Sterben“.¹⁷⁶ Diese Formulierung trägt nochmals dazu bei, dass ein Stil und somit eine Erwartung gebrochen werden, da das Gedicht sonst sprachlich sehr neutral und keineswegs derb formuliert ist. Zusammen tragen all diese Faktoren zur komischen Wirkung des Endes dieses Dramas bei.

Eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die Komik des Gedichtes ist, dass die reduzierten Gefühlsäußerungen hinsichtlich des Todes, die Knappheit von Inhalt und Form, sowie die Einfachheit des Textes dem widersprechen, was der Titel impliziert, nämlich einen dramatischen Text.¹⁷⁷ Auch hierbei handelt es sich um einen Rahmenbruch. Der Erwartungsrahmen wird durch den Titel vorgegeben, doch mit dem Fortschreiten des Gedichtes wird dieser immer mehr enttäuscht. „Auch die Vorstellung, wie dieses ‚Drama‘ auf der Bühne tatsächlich aussehen würde, reizt zum Lachen.“¹⁷⁸ bemerkt Römer.

In einem Gespräch mit Ernst Jandl spricht Peter Huemer Jandls Verhältnis zum Humor in seinen Gedichten an und meint, dass es Gedichte gäbe, bei denen nicht so sehr die Sprache, sondern die Pointe zum Schluss das Gedicht ausmache. Als Beispiel nennt er das Gedicht „fünfter sein“. Es gleicht „mal franz mal anna (drama)“, da auch hier die sprachlich aufgebaute Monotonie am Ende zerstört wird. Jandl präferiert als Bezeichnung für seine Gedichte grundsätzlich eher das Wort „grotesk“¹⁷⁹, was für ihn bedeutet, dass „sie in einer Art verschoben, verändert sind, dass es zwar zum Lachen reizt, dass die Sache aber ihre Spitzen enthält und vielleicht sogar noch geschärft wird.“¹⁸⁰ Er kategorisiert „fünfter sein“ jedoch nicht

¹⁷⁶ Vgl. Duden. Abkratzen. URL: <http://www.duden.de/node/792096/revisions/1364625/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁷⁷ Römer (2012), S. 134 – 135.

¹⁷⁸ Römer (2012), S. 134.

¹⁷⁹ Huemer, Peter: „ich sehr lieben den deutschen Sprach“ In: Wespennest 125 (2002), S. 27.

¹⁸⁰ Huemer (2002), S. 27.

als solches, sondern als Gedicht „wo die Leute zu Recht lachen und wo man keine polemische Absicht merkt“¹⁸¹.

Menschenfleiß

„Ich rieche, rieche - Menschenfleiß!“¹⁸² so Jandl zu Beginn seiner ersten „Frankfurter Poetikvorlesung“. Es folgt Gelächter des Publikums. Bei der Aussage handelt es sich um eine abgewandelte Form der Phrase „Ich rieche, rieche Menschenfleisch!“¹⁸³ Diese bekannte Phrase stammt aus dem Märchen „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“¹⁸⁴ und wird vom Teufel ausgesprochen, als dieser Menschen in seiner Nähe vermutet.¹⁸⁵

Jandl übernimmt die Phrase und ersetzt einen einzigen Laut durch einen anderen. Aus „Fleisch“ wird „Fleiß“. Der Beginn der Phrase lässt erwarten, dass Jandl die Originalstelle zitiert. Doch im letzten Laut offenbart sich die Veränderung. Zwei völlig verschiedene semantische Rahmen werden miteinander verbunden, um einen neuen gemeinsamen Rahmen zu schaffen. Das ist zum einen der originale Kontext des Märchens und zum anderen der semantische Rahmen des Fleißes. Im Kontext, in dem Jandl die Phrase nennt, geht es um die Faulheit und den Fleiß.

Im Kontext des Märchens geht es um das Fleisch des Menschen als wesentlichen Bestandteil des Körpers, um ein Alleinerkennungsmerkmal der menschlichen Existenz, das Teil einer Drohung ist. Der Teufel riecht Menschenfleisch mit dem feindlichen Hintergedanken, es zu vernichten.¹⁸⁶ Die Wiederholung des Verbs drückt den angespannten Verdacht aus, den der Teufel hegt.

Jandl übernimmt diese gesamte Konnotation des Verdachtes und kombiniert sie mit dem menschlichen Fleiß. Natürlich ist der neue Kontext, verglichen mit dem

¹⁸¹ Huemer (2002), S.27.

¹⁸² Jandl (1984), S.5.

¹⁸³ Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 146.

¹⁸⁴ Grimm (1985), S.142.

¹⁸⁵ Vgl. Grimm (1985), S. 146.

¹⁸⁶ Vgl. Grimm (1985), S. 146.

ursprünglichen, völlig harmlos. Der Aufwand der Äußerung wirkt übertrieben, weil es nun nicht mehr um Leben und Tod geht, sondern lediglich um den Fleiß.

Zusammengefasst lässt sich also sagen: Es wird eine Erwartung gebrochen, weil die ursprüngliche, dem Publikum höchstwahrscheinlich bekannte Phrase verändert wird, dadurch entsteht auch ein semantischer Rahmenwechsel. Dabei wird innerhalb einer Äußerung von einem Rahmen des Verdachts und Tötungsplans gewechselt auf einen Rahmen des Fleißes. Durch den harmlosen zweiten Rahmen, wirkt die durch die Phrase aufgebaute Erwartung, die dann enttäuscht wird, übertrieben und mit zu großem Aufwand gestaltet.

Das Röcheln der Mona Lisa

Ähnlich wie mit dem genannten Beispiel verhält es sich mit einem nächsten, dessen Komik auch vom Referieren auf eine bereits vorhandene, allseits bekannte Phrase profitiert. Die von Jandl abgewandelte Phrase spielt eine zentrale Rolle in den „Frankfurter Poetikvorlesungen“, da sie als Titel für die zweite Vorlesung fungiert. Genannt wird sie aber bereits in der ersten Vorlesung, wo sie für Gelächter seitens der Zuseher und Zuseherinnen sorgt. Die Phrase, um die es sich handelt, ist „Das Röcheln der Mona Lisa“¹⁸⁷.

Ursprünglich heißt es „Das Lächeln der Mona Lisa“¹⁸⁸. Mona Lisa, mit der Schönheit assoziiert wird, wirft mit ihren geheimnisvollen Gesichtszügen das bekannte Rätsel auf, ob es sich bei der Formung ihrer Lippen um ein Lächeln handle.¹⁸⁹ Das Bild der Mona Lisa ist weltberühmt und damit auch ihr Mund. Jandl bleibt semantisch beim Mund, wenn er das Lächeln durch ein Röcheln ersetzt. Röcheln bedeutet so viel wie „schwer atmen und dabei (mit dem Luftstrom) ein rasselndes Geräusch hervorbringen“¹⁹⁰, es ist die Atmung einer sterbenden Person und somit eine der schrecklichsten, wenn nicht die schrecklichste Äußerung des Mundes. Das Röcheln ist das Gegenteil vom Lächeln, das ein

¹⁸⁷ Jandl (1985), S. 30.

¹⁸⁸ Sailer, Cordula: Das Lächeln der Mona Lisa. In: Süddeutsche Zeitung (24. Juni 2010) URL: <http://www.sueddeutsche.de/wissen/das-laecheln-der-mona-lisa-geheimnisvolle-unschaerfe-1.959207> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Duden. Röcheln. URL: <http://www.duden.de/node/810908/revisions/1277107/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

durchwegs positiv konnotierter Ausdruck des Mundes ist. Sprachlich sind sich diese beiden Bezeichnungen ähnlich, beide enthalten die Buchstabenfolge „cheln“.

Das Röcheln und das Lächeln stehen semantisch zwar insofern miteinander in Zusammenhang, als sie beide Ausdrucksformen des Mundes und der Lippen sind, jedoch sind es die zwei widersprüchlichsten Äußerungsformen und nun werden sie durch Mona Lisa miteinander verbunden. Jandl beschreibt den Titel als „Zerstörung des Schönen“¹⁹¹ und schreibt, dass sich der Titel zugleich auf das, was allgemein für schön gehalten wird, und das Sterben beziehe.¹⁹² Es findet also eine Zusammenführung von Widersprüchen statt. Es handelt sich hier wieder um Vorstellungen, die völlig verschiedenen semantischen Rahmen entstammen, und dann durch ihre Kombination miteinander einen neuen Rahmen kreieren, welcher von diesem Widerspruch geprägt ist.

Das Publikum bemerkt diese Substitution innerhalb der Phrase und den damit einhergehenden Rahmenwechsel und es entsteht hier eine große Inkongruenz zwischen dem Original und dem, was Ernst Jandl aus ihm macht. Es widerspricht gängigen Vorstellungen und Assoziationen mit Mona Lisa, dass sie anstatt zu lächeln röchelt. Der Körper ist hier wieder Zentrum des Entstehens der Komik, da es sich sowohl beim Röcheln als auch beim Lächeln um körperliche Vorgänge handelt.

Zweierlei Handzeichen

In der fünften Vorlesung kommt das Gedicht „zweierlei handzeichen“¹⁹³ vor. Dieses beginnt folgendermaßen:

ich bekreuzige mich
vor jeder kirche
ich bezwetschkige mich
vor jedem obstgarten¹⁹⁴

¹⁹¹ Jandl (1985), S. 30.

¹⁹² Vgl. Jandl (1985), S.30.

¹⁹³ Jandl (1985), S. 125.

¹⁹⁴ Jandl (1985), S. 125.

Das Kreuzzeichen, das auf die Dreifaltigkeit des katholischen Gottes hinweist, ist ein Emblem. Wie in Kapitel 2.3 erklärt, wird ein Emblem oftmals anstelle eines entsprechenden verbalen Ausdrucks benutzt. Die Kommunikationsintention kann dadurch, ähnlich dem verbalen Ausdruck, sehr konkret erfüllt werden. „Sich bekreuzigen“ heißt, sich mit den Fingern auf Stirn, Kinn und Brust ein Kreuz zu zeichnen und entspricht dem verbalen Pendant „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Amen.“¹⁹⁵

Jandl jedoch setzt diese Geste in Bezug zu einer zweiten, nämlich der des „Bezwetschkigens“. Beim „Bezwetschkigen“ handelt es sich um einen Neologismus. Es wird damit vermutlich eine Geste bezeichnet, da der Titel „zweierlei handzeichen“ heißt. Die zweite Geste wird aber nicht wie die erste in einer Kirche, sondern in einem Obstgarten ausgeführt. So wie das Kreuz einen Teil der Kirche darstellt, stellt die Zwetschke einen Teil des Obstgartens dar und dient zur Bildung eines neuen Verbs. Jandl bildet also willkürlich den Neologismus „bezwetschkigen“ und überträgt damit die Bedeutung der katholischen Geste auf eine Gartenszene.

Durch den Titel entsteht die Erwartung auf zwei Handzeichen. Als erstes wird das „Bekreuzigen“ genannt. Dann erfolgt aber der Bruch. Der Skriptwechsel von der Kirche zum Obstgarten arbeitet mit der Analogie der sprachlichen Formen. Diese bleiben nämlich gleich: Einem lyrischen Ich folgt ein reflexives Verb und anschließend ein Präpositionalobjekt. Mit Neologismen werden grundsätzlich Normen gebrochen, beziehungsweise neu geschaffen, da diese Wörter noch nie an anderer Stelle verwendet worden sind und durch ihre Neuheit außerhalb bestehender Normen anzusiedeln sind. Neologismen können aufgrund ihrer Infragestellung der Norm komisch wirken. Zusätzlich kombinieren Inhalte aus sehr verschiedenen semantischen Rahmen.

¹⁹⁵ Nußbaum, Magret: Das Kreuzzeichen. (21.12.2015) URL: <http://www.katholisch.de/glaube/unsere-gebete/das-kreuzzeichen> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Beim „Bezwetschkigen“ handelt es sich um einen körperlichen Ausdruck, wie er auch immer aussehen mag. Der Körper ist wieder der Produktionsort für das Komische.

Der Nase sei Dank¹⁹⁶

Eine ähnliche Abwandlung einer katholischen Phrase findet sich auf Seite 11. Dort heißt es „Der Nase sei Dank“¹⁹⁷. Gott wird ersetzt durch die Nase. In Jandls Kontext, in dem diese Äußerung vorkommt, geht es darum, dass auch bei geschlossenem Mund ein Laut erzeugt werden kann. In der bestehenden Phrase wurde wiederum ein Wort ausgetauscht, das einem völlig anderen semantischen Bereich, nämlich dem des Körpers, entstammt. Eine Erwartung wird durch die sprachliche Phrasenform aufgebaut, um im gleichen Moment gebrochen zu werden.

küss die handke¹⁹⁸

Fast der gleichen Methode wie bei „Der Nase sei Dank“¹⁹⁹ bedient sich Jandl bei „Küss die handke“. Eine im Alltag oft vorkommende Phrase wandelt er ab. Statt der Hand wird nun aber Handke geküsst. Der Rahmen wird gebrochen und der Körperbezug ist vorhanden. Außerdem verwendet Jandl hier den weiblichen Artikel, obwohl Peter Handke gemeint ist. Dies ergibt eine erneute Abweichung der Sprachnorm sowie einen komischen Effekt.

Zusammenfassung Rahmenbruch:

Abschließend macht es nun Sinn, einen Vergleich zwischen den genannten Beispielen anzustellen. Zunächst fällt auf, dass es in jedem Beispiel ein verbindendes Element gibt. Damit ist gemeint, dass entweder durch das Verwenden von bekannten Phrasen, durch Analogien oder auch durch die Herstellung von Monotonie auf etwas verwiesen wurde, das bekannt ist. Ein

¹⁹⁶ Jandl (1985), S.11.

¹⁹⁷ Jandl (1985), S.11.

¹⁹⁸ Jandl (1985), S. 98.

¹⁹⁹ Jandl (1985), S. 98.

Kontext wurde durch die verbindenden Elemente hergestellt. Bei „küß die handke“, „Der Nase sei Dank“, „Das Röcheln der Mona Lisa“ und „Ich rieche, rieche Menschenfleiß“ wird eine Verbindung zu bekannten sprachlichen Ausdrücken hergestellt. Bei „franz an anna“ werden die Akte so miteinander verbunden, dass sie als Ganzes einen regelmäßigen Ablauf erzeugen und bei „zweierlei handzeichen“ wird der Neologismus sprachlich durch die gleiche Struktur mit der ersten verbunden.

So wie es in allen Beispielen verbindende Elemente gibt, gibt es auch solche, die diese Verbindung anschließend oder noch während ihrer Entstehung zerstören. Sie passen nicht zu dem semantischen Skript der restlichen Textstelle und brechen Erwartungen, da sie überraschend auftreten und teilweise einen Widerspruch zu ihrer Umgeben darstellen. Diese Elemente können als Trigger²⁰⁰ bezeichnet werden. Im Falle der genannten Beispiele, wären als Trigger folgende Ausdrücke anzusehen: „Bezwetschkigen“, „Röcheln“, „Menschenfleiß“, „[kratzt ab]“, „Nase“ und „handke“.

Untersucht man nun diese Liste an Triggern, so wird deutlich, dass sie alle Körperteile oder körperliche Handlungen darstellen. Daraus folgt als Antwort auf die zuvor genannte Fragestellung, dass in Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ Skripte gewechselt werden, indem zuerst verbundene Elemente durch Trigger aus der Körpersemantik abrupt getrennt werden. Dadurch erfolgt ein Rahmenwechsel, welcher das Entstehen von Komik zur Folge hat.

4.1.2.2 Das Absurde und das Obszöne

Natürlich setzt die Frage nach dem Obszönen in Jandls Texten eine andere wesentliche Frage voraus, nämlich die Frage danach, was obszön ist. Welche Eigenschaften muss ein Gegenstand oder eine Tätigkeit haben, um vom Menschen als obszön zu bezeichnet zu werden. Wie in Kapitel 3.2.2 definiert, wird im Folgenden von einer Definition des Obszönen ausgegangen, die behauptet,

²⁰⁰ Vgl. Kotthoff (1996), S. 231. Kotthoff erklärt, dass durch den Trigger der semantische Rahmen sehr plötzlich gewechselt werden kann.

dass dasjenige als absurd anzusehen sei, das dem Menschenverstand widerspricht.²⁰¹

„Vater, erzähl, wiest gfalln bist“

Ein Gedicht von Ernst Jandl aus dem Jahre 1966 ist ein Beispiel dafür, wie das Absurde Teil seiner Poetik ist. Das Gedicht ist lautet:

vater komm erzähl vom krieg
vater komm erzähl wiest eingrückt bist
vater komm erzähl wiest geschossen hast
vater komm erzähl wiest verwundt wordn bist
vater komm erzähl wiest gfallen bist
vater komm erzähl vom krieg²⁰²

Dieses Gedicht besteht aus sechs Zeilen, wobei die ersten drei Wörter jeder Zeile exakt die gleichen sind, nämlich „vater komm erzähl“²⁰³. Jandl verwendet hier die Stellungsfigur der Anapher. Die Wortfolge wiederholt sich immer wieder, die Gedankenfigur ist also ein Parallelismus.

Offensichtlich spricht im Gedicht ein Sohn oder eine Tochter zu ihrem Vater mit der Bitte, etwas zu erzählen. Bereits in der ersten Zeile wird klar, dass es sich bei den Erzählungen um den Krieg handeln soll und in der zweiten, dass der Vater als Soldat einrückte. Die erste und die letzte Zeile sind identisch. Im Gedicht wird Vieles wiederholt, eine Monotonie der Wortfolge entsteht. Während sich die Zeilen zwei bis vier auf Handlungen im Krieg beziehen, folgt in der fünften Zeile ein Bruch. Diese Zeile lautet: „vater komm erzähl wiest gfallen bist“²⁰⁴. Die Aussage ist absurd. Sie widerspricht den Regeln der Logik und lässt das restliche Gedicht ebenso absurd wirken, da nun feststeht, dass der Vater bereits tot ist.

²⁰¹ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/absurd> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²⁰² Jandl (1985), S. 85.

²⁰³ Jandl (1985), S. 85.

²⁰⁴ Jandl (1985), S. 85.

Das Gedicht wirkt grotesk durch den Bruch, der durch das Absurde entsteht. Da die Thematik sehr ernst und mit dem Bruch die Stimmung sehr traurig ist, regt es inhaltlich nicht zum Lachen an.

im delikatessenladen

Das folgende Gedicht „im delikatessenladen“ enthält viele absurde Inhalte.

im delikatessenladen²⁰⁵

Bitte geben sie mir eine maiwiesenkonserve
Etwas höher gelegen aber nicht zu abschüssig
So, daß man darauf noch sitzen kann.

Nun, dann vielleicht eine schneehalde, tiefgekühlt
Ohne wintersportler, eine fichte schön beschneit
Kann dabei sein.

Auch nicht. Bliebe noch – hasen sehe ich haben sie da hängen.
Zwei drei werden genügen. Und natürlich einen jäger.
Wo hängen denn die jäger?

Im Gedicht wird ein Gespräch in einem Geschäft zwischen Kunde oder Kundin und Verkäufer oder Verkäuferin nachgestellt, wobei ausschließlich der Kunde oder die Kundin spricht. Die Antworten des Verkäufers oder der Verkäuferin sind ausgespart, jedoch bilden sie Leerstellen, die sich durch die Aufforderungen des Kunden oder der Kundin gedanklich rückwirkend erschließen lassen. Das Publikum der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ hört diesem Gedicht gespannt zu, bis kurz nach Ende lautes Lachen zu vernehmen ist.

Absurd sind die Inhalte des Gedichts insofern, als Objekte beschrieben werden, die in der Realität nicht existieren, wie zum Beispiel eine Maiwiesenkonserve oder eine tiefgekühlte Schneehalde. Die falsche Analogie am Ende widerspricht ebenso den üblichen Vorstellungen eines Geschäfts: Der Kunde oder die Kundin fragt zuerst, wo die Hasen hängen, und dann, wo die Jäger hängen.

²⁰⁵ Jandl (1984), S. 94.

Jandl spricht hier ein Phänomen an, das durchaus Teil der Realität ist, nämlich die Verkäuflichkeit von Naturphänomenen. Kunstschneepisten existieren zwar, jedoch übertreibt Jandl, wenn er von einem Laden spricht, in dem es eine „tiefgekühlte Schneehalde ohne Wintersportler“²⁰⁶ gibt. Die Übertreibung lässt die angeführten Beispiele komisch wirken, jedoch hat dieses Gedicht einen auf der Realität basierenden Hintergrund.

Nachdem soeben einige Beispiele zum Absurden genannt wurden, wird nun das Obszöne behandelt. Natürlich setzt die Frage nach dem Obszönen in Jandls Texten eine andere, sehr wesentliche Frage voraus, nämlich die Frage danach, was denn als obszön anzusehen sei. Welche Eigenschaften muss ein Gegenstand oder eine Tätigkeit haben, um vom Menschen als obszön zu bezeichnet zu werden? Wie bereits besprochen, gilt dasjenige als obszön, das „anstößig, unanständig, abscheulich und unsittlich“²⁰⁷ ist und das Schamgefühl verletzt. Was es im Konkreten ist, das das menschliche Schamgefühl verletzt, wird jeder Mensch individuell abweichend empfinden, jedoch wird im Folgenden von einer möglichst allgemeingültigen Schamgrenze ausgegangen, die auch mit den Lachreaktionen des Publikums in Zusammenhang steht.

Es werden also Stellen aus Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ herausgesucht, die Obszönes beinhalten. Das Publikum zeigt bei jedem einzelnen dieser Beispiele eine Lachreaktion. Die Beispiele werden nun zur besseren Übersicht aufgezählt, da sie alle ähnlich sind.

- „pfui gack“²⁰⁸
- „Saufenkotz und Scheißen“²⁰⁹
- „fressen, saufen, rülpsen, scheißen [...]“²¹⁰

²⁰⁶ Jandl (1984), S. 94.

²⁰⁷ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <http://www.dwds.de/?qu=obsz%C3%B6n> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²⁰⁸ Jandl (1985), S. 103.

²⁰⁹ Jandl (1985), S. 46.

²¹⁰ Jandl (1985), S. 64.

Bei diesen drei Beispielen handelt es sich jeweils um obszöne Äußerungen. Sie überschreiten Normen hinsichtlich der gesellschaftlichen Rede über den Körper und erzeugen beim Publikum ein Schamgefühl, durch das ein Lachen hervorgerufen wird. Jandl überschreitet beim Vortragen dieser Textstellen Tabus, er liest die genannten Stellen aber mit gleichbleibender Mimik und verfällt dabei nicht in Lachen. Da es sich bei den ausgewählten Stellen ausschließlich um körperliche Vorgänge handelt, muss nicht weiter erklärt werden, wie der Körper hier wieder notwendiger Teil des Entstehens von Komik ist.

Wie in Kapitel (3.2.2) anhand von Freud erklärt, kann durch das Obszöne Lust entstehen. Zwei Stellen der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ zeigen, wie Jandl mit obszönen Skriptüberlagerungen Komik erzeugt. Die Doppeldeutigkeit der folgenden Äußerungen bietet die Möglichkeit zu einer Interpretation im sexuellen Bereich an. Die Rede ist von diesen beiden Stellen:

- „Sie werden es zu Hause vielleicht tun, who knows?“²¹¹
- „immer hart davor und lang“²¹²

Das erste der beiden Beispiele deutet auf einen sexuellen Akt hin. Jandl bezieht sich im originalen Kontext zwar nicht auf einen sexuellen Akt, sondern lediglich auf das Nachdenken über ein Gedicht, die Wortwahl, die er verwendet, ist aber eindeutig zwei verschiedenen Skripten zuzuordnen.

Die zweite Stelle entstammt dem Gedicht „wie das erzählen geschieht“²¹³:

wie das erzählen geschieht
hart vor tatendrang
hart vor tatendrang
hart davor
immer hart davor
und lang

und dann lang nichts

²¹¹ Jandl (1985), S. 35.

²¹² Jandl (1985), S. 62.

²¹³ Jandl (1985), S. 62.

und dann lang davon erzählt²¹⁴

Obwohl die Überschrift es zwar nicht vermuten lässt, entsteht bei diesem Gedicht bis zu den letzten beiden Worten der Eindruck, dass es sich bei dem beschriebenen Objekt um ein erigiertes Glied handelt. Die Adjektive „hart“ und „lang“ sind vor allem in Kombination miteinander sexuell konnotiert, was das ganze Gedicht in das Licht eines sexuellen Kontextes rückt. Der Trigger, der den Skriptwechsel in ein semantisches Skript fernab des sexuellen Kontextes vollzieht, steht am Ende überraschend. Jandl verführt die Leser und Leserinnen durch den Beginn des Gedichts gedanklich zum sexuellen Skript, um dieses ganz am Ende plötzlich erlöschen zu lassen. Die Inkongruenz der beiden semantischen Rahmen, zwischen denen das Gedicht switcht, ist offensichtlich gegeben. Der Gedanke, fälschlicherweise sexuelle Gedanken gehabt zu haben, versetzt die Leser und Leserinnen in ein Schamgefühl. Nun ist es nicht Jandl, der sie mit obszönen Gedanken konfrontiert, sondern es sind sie selbst als Interpreten und Interpretinnen des Gedichtes. Das Schamgefühl entsteht nun also auf einer anderen Ebene, die Leser und Leserinnen oder die Zuhörer und Zuhörerinnen sind selbst am Prozess des Erzeugens von obszönen Gedanken mitbeteiligt, sie werden ihnen nicht serviert. Durch diesen Erwartungsbruch und Rahmenwechsel, verbunden mit obszönen Inhalten, offenbart sich an dieser Stelle ganz besonders die Vielschichtigkeit des Komischen.

4.2 Analyse: Der Körper des Vortragenden als Komponente des Komischen

Das folgende Kapitel entwirft nun einen Ansatz zur Analyse des Körpers des Vortragenden hinsichtlich der Erzeugung von Komik. Ziel ist es, mithilfe der performativen Komiktheorie an Jandls Vortragsweise heranzugehen und Aufschlüsse über seine Methoden, durch die Komik entsteht, zu erhalten. Zuerst wird die Bedeutung von Jandls Vortragskunst erwähnt. Dadurch werden bereits Aspekte des Vortrags sichtbar, die charakteristisch für Ernst Jandl sind. Aus ihnen

²¹⁴ Jandl (1985), S. 62.

werden sich im Hinblick auf die performativen Komiktheorien die Forschungsfragen für dieses Kapitel ergeben.

4.2.1 Jandls Vortragskunst

Es wurde bereits dargestellt, welche zentrale Rolle zur Erklärung der Komik dem Körper im Text der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ zukommt, doch ein mindestens genauso wichtiges Thema in Bezug auf das Erzeugens von Komik ist für diese Arbeit der Körper als Teil der Performanz Ernst Jandls. Die bedeutsame Rolle des Körpers und des Vortrags ist allein schon am Titel der Vorlesungsreihe zu erkennen: „Vom Öffnen und Schließen des Mundes“²¹⁵.

Jandls Aussage „solange mund geht auf und zu / solange luft geht aus und ein“²¹⁶ erinnert an Quintilian, der der Überzeugung war, durch den „lebendigen Hauch des Vortrags erreiche man die erregende Wirkung“²¹⁷ und mit dieser Aussage darauf hinwies, wie wichtig die Beherrschung des Körpers bei Vorträgen sei. Jandl erklärt zu Beginn der ersten Poetikvorlesung, er könnte, um dem Thema der Vorlesungen nachzukommen, einfach 45 Minuten lang schnappen.²¹⁸ Ferner erklärt er dem Publikum, was es sich von ihm zu erwarten habe:

Was Sie sehen, sind meine Lippen, ein bißchen Zähne, ein bißchen Zunge vielleicht – ich sehe nicht einmal das; aber sehr viel in meinem Inneren wird in Bewegung sein müssen, damit mein Atem etwas von dort, wo es in mir denkt, durch die Luft, die uns verbindet und trennt, bis zu Ihnen befördern kann.²¹⁹

Bei kaum anderen Autoren stehen die Texte so stark mit der stimmlichen Performanz in Zusammenhang wie bei Jandl. Nicht nur der Mund ist es, der den Texten Ausdruck verleiht, sondern der ganze Körper des Vorlesenden. Die Texte werden dem Publikum durch Mimik, Gestik und stimmliche Gestaltung vorgeführt. Jandl trägt seine Gedichte so einzigartig vor, dass wohl niemand anderes in der

²¹⁵ Jandl (1985), S. 5.

²¹⁶ Jandl (1985), S. 5.

²¹⁷ Quintilianus (1988), S. 437; XI, 16.

²¹⁸ Vgl. Jandl (1985), S. 7.

²¹⁹ Jandl (1985), S. 6-7.

Lage wäre, es ihm gleich zu tun. Gedruckte Texte sind in der Darstellung dieser Laute verglichen mit dem Vortrag benachteiligt. Allein durch das Lesen des Textes haben Rezipientinnen und Rezipienten keine oder nur eine geringe Vorstellung davon, wie Jandl diese stimmlich umsetzt.

Für Jandl ist die Dimension Mündlichkeit nicht wegzudenken. Erst dadurch kommen seine Texte richtig zur Geltung. Wirft man einen Blick in die Geschichte, wird schnell klar, dass das nicht immer so war. Wenngleich seit dem Beginn der Moderne immer wieder Klagen darüber aufkamen, dass die Mündlichkeit der Dichtung verloren gehe, lässt sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine Trendwende feststellen und die Mündlichkeit findet immer mehr Einzug in das literarische Geschehen. Grund dafür war mitunter die technische Entwicklung von Aufnahme- und Abspielgeräten, die es ermöglichte, Tonaufnahmen für die breite Masse zugänglich zu machen.²²⁰

Während des Zweiten Weltkriegs wurde die Tradition der Vortragskunst durch die Zäsur der Nationalsozialisten unterbrochen. Ernst Jandl trug zum Zurückgewinn der Mündlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen wichtigen Teil bei.²²¹ Er setzte die Praxis des Vortrags von Poesie fort, die nach dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unterbrochen wurde.²²²

Das Halten von Lesungen war für Jandl ein einzigartiger Weg, seine Gedichte an die Öffentlichkeit zu bringen. Früh schon erlebte Jandl, dass sein Publikum bei Lesungen deutlich positiver reagierte, als es andere Stimmen der Öffentlichkeit bislang hinsichtlich seiner gedruckten Texte taten.²²³ Während im Normalfall Lesungen als Folge von Bucherfolgen gehalten werden, verhielt es sich bei Jandl umgekehrt: Seine Gedichtbände sind wegen seiner Vortragskunst so erfolgreich; vielen Menschen wurde er erst durch die Art seines Vortrags bekannt.²²⁴ Durch die Lesungen gelang es ihm auch, seine Bücher zu verkaufen und bald schon hatte Jandl den Einfall, einige seiner Gedichte aufzunehmen, um diese auf Schallplatte

²²⁰ Ammon, Frieder von: "Das Gedicht geht gesprochen eher ein". Ernst Jandl als Vortragskünstler. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Die Ernst Jandl Show. Wien: Residenzverlag 2010, S. 28 – 31.

²²¹ Vgl. Ammon (2010), S. 31- 33.

²²² Vgl. Ammon (2010), S. 35.

²²³ Vgl. <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²²⁴ Vgl. Römer (2012), S. 126.

veröffentlichen zu können. Dieses Medium verhalf Jandl dann zu schnellerer Berühmtheit, als es seine Bücher taten.²²⁵ Mehr Menschen konnten ihn nun live beobachten, seine Gedichte konnten so wirken, wie es vorhergesehen war.

Jandl verhalf generell der Konkreten Poesie zu Popularität, so schreibt Schmidt-Dengler über Jandls Vortrag seiner Gedichte: „Mit diesen Auftritten gelang es ihm in kurzer Zeit, die Konkrete Poesie beliebt und populär zu machen“²²⁶.

Der Grund, warum es dazu kam, dass Jandl seine Gedichte auf Schallplatte veröffentlichen konnte, liegt in der Eigenheit seiner Lyrik. Viele Gedichte verlangen es, laut vorgelesen zu werden, damit sie erst wirksam werden.²²⁷ Die Inszenierung ist also ein sehr bedeutsamer Teil von Jandls Poetik. Römer (2012) betont: „Ernst Jandl ‚liest nicht einfach vor‘, sein Vortrag inszeniert die Texte gleichsam“²²⁸. Auch Jörg Drews hält das Verb „lesen“ für Jandls Vortragskunst nicht für angemessen und so schreibt dieser in einem Artikel für die Süddeutsche Zeitung über Jandl: „Er bellt die Worte, er lässt sie platzen und knacken, spricht sie mit martialischer Präzision aus.“²²⁹ Jandls Auftritte kämen sogar denen von Rockstars gleich und haben mit traditionellen Lyriklesungen kaum mehr etwas gemeinsam.²³⁰ All diese Stimmen über Jandls Vortrag beschreiben sehr gut, dass Jandl mit seiner gesamten körperlichen Energie vorträgt und damit ganze Massen begeistern kann. Langweilig wird es bei seinen Vorträgen nie, im Gegenteil sind sie sehr unterhaltsam.

Der Publikumserfolg Ernst Jandls gründe laut Ammon darin, dass „bei seinen Auftritten die lebendige Wirkung von Dichtung wieder zu spüren“ war, und das „direkter, elementarer, auch anarchischer als anderswo“²³¹. Insgesamt ist Jandl fast vierzig Jahre lang live vor Publikum aufgetreten. Dies tat er nicht nur alleine,

²²⁵ Vgl. <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²²⁶ Schmidt-Dengler (2010), S. 388

²²⁷ Vgl. <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²²⁸ Römer (2012), S. 128.

²²⁹ Drews (1971) zit.n. Estermann, Alfred: Sprachspieler, Sprechdichter, Lyriker, Lettrist. Aus Anmerkungen der Literaturkritik zu einigen Gedichtbänden Ernst Jandls. In: Estermann, Alfred (Hg.): Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1984, S. 37 – 65. Originalquelle: Drews, Jörg: Laut und Luise. In: Süddeutsche Zeitung. München. 13.10.1971, S. 38.

²³⁰ Vgl. <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

²³¹ Ammon (2010), S. 35.

sondern auch in Kooperation mit verschiedenen Musikern, vor allem aus der Jazzszene. Durch die Möglichkeit der Aufzeichnung von Jandls Vorträgen fanden noch zu seinen Lebzeiten viele Menschen Zugang zu seinen Produktionen.²³²

Ein Grund, warum die auf Video aufgezeichnete Performanz der Vorlesungen Teil der Analyse dieser Arbeit sein wird, ist, dass Jandl in der ersten Vorlesung selbst betont, dass die Dimensionen seines Vortrags, die auf Video aufgezeichnet werden können, notwendig für die Rezeption und damit für die Analyse sind:

„Es bedarf also eines hörbaren und sichtbaren Sprechers, und es bedarf eines Publikums. Auf Videoband bekommt jeder es ebenfalls komplett; auf Schallplatte nur noch einen Teil davon; noch viel weniger auf der Buchseite [...]“²³³

Wie dem soeben genannten Zitat entnommen werden kann, spielt für Jandl das Publikum eine wichtige Rolle. In einem Gespräch mit Alfred Estermann wurde Jandl gefragt, ob er bestimmte Vorstellungen von seinem Publikum habe, worauf hin er antwortete, dass er an keine bestimmte Zielgruppe denken würde, wenn er seine Texte schreibe und es für ihn am wichtigsten sei, die Gelegenheit zu haben, seine Arbeiten vor einem Publikum vortragen zu können und dies mit der Präsenz seines gesamten Körpers. Jedoch vermute Jandl, dass die Erfahrungen, die er mit dem Publikum macht, gewiss auch seine Textproduktion beeinflussen würden.²³⁴

Aus einem Gespräch mit Peter Huemer geht Jandls Verhältnis zum Lachen des Publikums hervor. So sagt Jandl über ein von ihm stammendes Gedicht, in dem es um Humor geht: „[...] es war mir klar, dass wenn man auf diese radikale Weise mit Sprache arbeitet und das Publikum eine so seltsame Verwendung von Sprache hört, dass, man es dadurch zum Lachen reizt.“²³⁵ Das Obszöne wird für die

²³² Vgl. Ammon (2010), S. 36.

²³³ Jandl (1984), S. 6.

²³⁴ Vgl. Estermann, Alfred (Hg.): Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1984.S. 26-28.

²³⁵ Huemer (2002), S.26.

nachfolgende Analyse des Körpers vor allem als Aspekt der Lautproduktion analysiert werden.

Jedoch behauptet Jandl im weiteren Verlauf dieses Gesprächs auch, dass es ihm „zʼwider“ sei, wenn das Publikum an der falschen Stelle lache, weil er das als Zeichen dafür sehe, dass entweder das Gedicht an sich oder dessen Vortrag nicht funktioniere.²³⁶ Wolfgang Maier weist auf den Zusammenhang zwischen Jandls Vortragskunst und den Arten des Komischen hin, wenn er schreibt „Spiel, Spaß, Humor sind Attribute, die die Dichtung Jandls auf ein Gegenüber, aufs Publikum hin konzipieren“²³⁷. Er bezieht sich mit dieser Aussage auf die lautliche Vielfalt von Jandls Texten und meint, dass durch die von Jandl veranlasste Befreiung der Sprache von Zwängen die Sprache selbst ihre „fast ans Obszöne grenzende Leiblichkeit entlädt“²³⁸.

Peter Huemer merkt an, dass es ein Charakteristikum von Jandls Vortrag ist, dass das Publikum zwischendurch immer wieder lacht und behauptet, dass diese Heiterkeit auch wesentlicher Grund für den Erfolg von Jandls Literaturabenden sei.²³⁹ Doch was genau macht Jandls Vortragskunst nun tatsächlich aus, wodurch erzeugt er die Komik, die ihn durch seine körperliche Performanz mitunter zum Publikumsliebbling und gefeierten „Rockstar“²⁴⁰ macht? Diese Fragen sollen nun durch die Analyse des Körpers des Vortragenden beantwortet werden. Unter anderem werden auch Screenshots aus den Videoaufnahmen der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ dazu dienen, darzustellen, auf welche besondere Weise Jandl seinen Körper zu bewegen pflegte.

Für diese Arbeit ist die Performanz Jandls nun also insofern relevant, als es herauszufinden gilt, welche Methoden, die eine komische Wirkung hervorrufen, er beim Vortragen seiner Texte anwendet und ob diese Methoden mit denen der performativen Komiktheorie kompatibel sind, beziehungsweise in wie weit

²³⁶ Huemer (2002), S. 26.

²³⁷ Maier, Wolfgang: Ernst Jandl. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): neue texte. Linz: Bäcker 1976, ohne Seitenzahlen.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Huemer (2002), S. 26.

²⁴⁰ <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

bestehende performative Komiktheorien Aufschluss über die Komik von Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“ geben können.

Es ergeben sich in Anlehnung an den Theorieteil dieser Arbeit folgende Forschungsfragen:

- **Performativer Spannung:** Wann treten der propositionale Inhalt von einer Äußerung und die performative Umsetzung Jandls in ein Spannungsverhältnis, das zur Folge das Entstehen von Komik hat?
- **Aufwandsdifferenz:** Erzeugt Ernst Jandl durch übertriebenen Aufwand seiner körperlichen Aktivität Komik?
- **Der mechanische Körper:** Inwiefern lässt sich Bergsons Theorie des mechanischen Körpers auf Jandls Vortrag anwenden?
- **Körperliche Desorganisation:** Wann und wie setzt Jandl Formen der körperlichen Desorganisation ein? Warum entsteht dadurch Komik?

Diese Fragen werden nicht isoliert voneinander beantwortet werden, sondern sie können sich teilweise überlagern. Die Einteilung dient der Gliederung der dominierenden Hauptaspekte der Beispiele.

4.2.2 Verfahren zur Erzeugung von Komik durch den Körper

Dieses Kapitel untersucht nun die oben genannten Fragestellungen anhand der Videoaufzeichnungen von Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“. Folgende Aufzeichnung dient dafür als Quelle:

Ernst Jandl. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. Deutschland: © Hessischer Rundfunk 1984. Filmedition Suhrkamp 2010. Fassung: 2 DVD- Videos. Ca. 263 Min.

4.2.2.1 Performative Spannung

Mit dem organisatorischen Rahmen einer Poetikvorlesungen wurde an das Publikum natürlich eine gewisse Vorstellung herangetragen. So ist der Aspekt des Lesens respektive Vorlesens bei einer Vorlesung im Normalfall zentraler als bei einer Rede. Erwartet man sich aber, dass Ernst Jandl bei einer Vorlesung ausgewählte Gedichte einfach vorliest, so wird man schnell enttäuscht werden. Jandls Vortrag ist selten monoton, ständig wird Spannung auf- und auch wieder abgebaut. Was nun im Konkreten unter der performativen Spannung bei Jandl zu verstehen ist, die unter anderem für das Erzeugen von Komik verantwortlich sein soll, wird in diesem Kapitel durch die Analyse von ausgewählten Beispielen erklärt.

Ein erster allgemeiner Aspekt die performative Spannung betreffend ist die körperliche Verfassung des Vortragenden. Ernst Jandl ist zum Zeitpunkt der „Frankfurter Poetikvorlesungen“ 60 Jahre alt. Ein 60-jähriger Mann betritt die Bühne, er liest vor, er reißt die Augen weit auf, staut die Luft in seinem Mund, lässt Laute explodieren, wird laut und ist jede einzelne Sekunde mit voller Konzentration und Energie dabei, zum Publikum zu sprechen. Aus der Vorlesung wird ein körperliches Spektakel. Dass ein Mann diesen Alters den eben genannten Aufwand betreibt, ist ungewöhnlich; ein performativer Ausnahmezustand.

In Bezug auf die Bedeutung seines Vornamens ist eine performative Spannung ebenso bereits gegeben. Jandls Vorname ist Ernst, doch nun steht die Komik im Zentrum der Untersuchungen.

Gleich zu Beginn der ersten Vorlesung spricht Jandl die Worte „Um eine Vorlesung zu halten / habe ich nichts“²⁴¹. Hier wird durch das Aussprechen dieser Worte ein performativer Widerspruch erzeugt, denn Jandl ist bereits dabei, eine Vorlesung zu halten; er spricht die ersten Worte seiner Vorlesung und verkündet auf der Inhaltsebene mit ihnen zugleich, dass er nichts habe, um eine Vorlesung zu halten. Das propositional Gesagte steht in einem Spannungsverhältnis zum gleichzeitig performativ Vollzogenen. Die beiden sprachlichen Komponenten desselben Ausdrucks gehen nicht miteinander einher, sie harmonieren nicht. In Kapitel

²⁴¹ Jandl (1985), S.5.

3.3.2.2. wurde erläutert, dass für Quintilian die Bedingung des Entstehens von Komik genau diese Diskrepanz zwischen Körper und Sprache ist.

Nach dem eben beschriebenen Spannungsaufbau folgen Aufzählungen: „eine ganze Sprache – mir fehlen die Worte [...] ein ganzes Erinnern – ausschließlich Lücken“²⁴². Hier wird inhaltlich eine körperliche Desorganisation ausgedrückt: Jandl hat eine ganze Sprache zur Verfügung für diese Vorlesung, doch gleichzeitig fehlen ihm die Worte. Gleich darauf kommt Jandl plötzlich zu dem Schluss: „Um eine Vorlesung zu halten / habe ich alles“²⁴³. Hier widerspricht er dem zuvor Gesagten, die anfänglich aufgebaute Spannung löst sich auf, das Resultat ist wiederum ein komisches Moment.

Performative Spannung wird auch beim Gedicht „restaurant“²⁴⁴ aufgebaut. Jandl bezeichnet es als „ein Lautgedicht mit einem Titel zur Steuerung der unvermeidlichen Assoziationen“²⁴⁵. Der assoziationslenkende Titel „restaurant“ lässt alltägliche Geräusche eines Restaurants erwarten. Jandl verwendet als Tätigkeiten, die er darin lautlich nachahmt, wie er selbst sagt, folgende: „fressen, saufen, rülpfen, scheißen (im Sinne von: eine Darmblähung entweichen lassen), spucken, kotzen [...]“.

Dieses Gedicht wirkt einerseits also dadurch komisch, dass aufgrund des Titels andere Inhalte erwartet werden. Jandl baut durch seine Performanz eine Spannung zwischen der Erwartung und dem Dargestellten auf. Die Geräusche widersprechen denen eines Restaurants nicht, jedoch sind sie, wie bereits betont, nicht jene, die man primär mit einem Restaurant assoziiert. Andererseits sind die Geräusche obszön konnotiert und ein dritter komischer Aspekt ist, dass Jandl hier einen sehr großen artikulatorischen Aufwand betreibt, um die Laute zu realisieren, wie die nun folgenden Abbildungen zeigen. All diese Faktoren wirken zusammen und machen die performative Spannung des Gedichtes aus.

²⁴² Jandl (1985), S. 5.

²⁴³ Jandl (1985), S. 5.

²⁴⁴ Jandl (1985), S. 65.

²⁴⁵ Jandl (1985), S. 65.

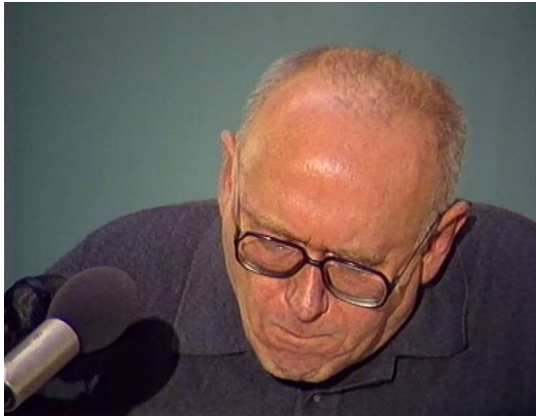


Abbildung 4: Artikulatorischer Aufwand ²⁴⁶



Abbildung 5: Artikulatorischer Aufwand ²⁴⁷

4.2.2.2 Aufwandsdifferenz

Bereits mehrmals wurde in dieser Arbeit angesprochen, dass Ernst Jandls Vortrag in vielerlei Hinsicht sehr speziell ist. Wenn er seine Gedichte vorliest, ist sein gesamter Körper im Einsatz. Ganz besonders ist das bei all jenen Gedichten der Fall, bei denen mit Lauten gearbeitet wird. Jandl zerlegt die Sprache in ihre kleinsten Bestandteile, um die Produktionsbewegungen des Mundes mit großer Genauigkeit auszuführen.

Durch sein Anglistikstudium lernte Jandl die theoretischen Grundlagen der Bildung der einzelnen Laute durch die Artikulationsorgane kennen. In den „Frankfurter Poetikvorlesungen“ erzählt er davon, dass er im Zuge seines Studiums mit Daniel Jones *Phonetik Lehrbuch* ²⁴⁸ in Berührung kam, der darin die exakte Lippenstellung zur Bildung jedes Lautes beschrieb. Dazu verwendete Jones Photographien seines eigenen Mundes, auf denen mitunter sein Schnurrbart abgebildet war. Jandl vergleicht seine Lippengedichte mit Jones Lehrbuch und macht den einzigen Unterschied zwischen den Gedichten und dem Lehrbuch an

²⁴⁶ Ernst Jandl. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. Dtl.: Hessischer Rundfunk 1984 / Filmedition Suhrkamp 2010. Fassung: 2 DVD-Videos. Ca. 263 Min, TC: 02:09:22.

²⁴⁷ Ernst Jandl. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. (1984), TC: 02:09:58.

²⁴⁸ Jones, Daniel: *Outline of English Phonetics*. With appendices on types of phonetic transcription and American pronunciation. Cambridge: University Press 1976.

Jones Schnurrbart fest, dem Jandl daraufhin seine drei visuellen Lippengedichte widmete.²⁴⁹

Eine grundlegende Frage, die sich für Rezipientinnen oder Rezipienten der Lautgedichte möglicherweise stellt, ist die nach dem Verhältnis des Dichters zu den kleinsten sprachlichen Einheiten. Dass Laute Bedeutung besitzen können, steht für Ernst Jandl außer Frage. Er nennt als Beispiel dafür den Laut „n“. Dieser sei Bestandteil vieler Negationen. Bei geschlossenen Zähnen wirke der Laut „n“ bedrohlich, ähnlich Drohgebärden von Tieren.²⁵⁰ Welche Bedeutungen durch das unterschiedliche Realisieren von Lauten entstehen kann, zeigt Jandl wiederholt beim Vortragen seiner Lautgedichte, beispielsweise beim Gedicht „innerlich“²⁵¹. Die Laute, die Jandl im Gedicht „innerlich“ verwendet, zählen in der Form nicht zum Lautrepertoire der deutschen Sprache. Es ist unüblich, ein „m“ mit aufgeblasenen Wangen oder ein „n“ mit geöffneten Lippen zu produzieren.²⁵² Der Aufwand, den Jandl hier beim Vortrag des Gedichtes betreibt, übertrifft den, der für die gewöhnliche Lautproduktion der jeweiligen Laute notwendig ist. Er öffnet den Mund beim Vortrag von „innerlich“, so wie er es nach der Nennung des Titels des Gedichtes bekanntgibt, kein einziges Mal. Die Lautsymbolik spielt hier eine bedeutende Rolle.²⁵³ Jandl verwendet bei „innerlich“ zwar nur zwei Konsonanten, nämlich „n“ und „m“, jedoch zeigt er anhand von diesem Material, das auf den ersten Blick wenig wirkt, wie viele Aussprachevariationen sich dadurch ergeben.

Inhaltliche Komik wird dem Gedicht im Nachhinein erteilt, als Jandl im Anschluss an das Gedicht erklärt: „Der die Wangen aufblähende Laut (notiert „on“; *Vorführung*) involviert Mimik und ist als Versuch bekannt, Erbrochenes nicht freizugeben.“²⁵⁴ Inhalt und Ausdruck greifen hier sehr stark ineinander. Jandl produziert den Laut in seinem Mund und sein Körper erweckt den Eindruck, als würde sich Jandl während der Vorlesung übergeben müssen. Was hier Komik erzeugt, ist der inhaltliche Tabubruch. Der Versuch, das Erbrochene nicht aus dem

²⁴⁹ Vgl. Jandl (1985), S. 11.

²⁵⁰ Vgl. Jandl (1985), S. 13.

²⁵¹ Jandl (1985), S. 12.

²⁵² Vgl. Jandl (1985), S. 13.

²⁵³ Vgl. Jandl (1985), S. 13

²⁵⁴ Jandl (1985), S. 13

Mund entweichen zu lassen, wirkt eher obszön, wenn auch Jandl an anderen Stellen obszönere Inhalte verwendet.

Die Lautproduktion des Gedichtes „innerlich“ wird mir einer eindeutigen Aufwandsdifferenz durchgeführt. Jandls Körper bebt. Zieht man den von Jones beschriebenen Aufwand als Norm für die Lautproduktion heran, so überschreitet Jandl diese ganz klar. So wie Freud die Komik eines Clowns durch den übertriebenen Aufwand beschrieb²⁵⁵, so kann auch nun Jandls übersteigerter Aufwand Erklärung für die Komik des Vortrags liefern. Was hinzukommt ist die sprachliche Norm, die davor von ihm extra noch angesprochen wurde, um dann überschritten zu werden.

Zu übertriebenem Aufwand kommt es die ganzen Vorlesungen hinweg immer wieder zwischendurch an vereinzelt Stellen des Vortrags, mitunter als essentieller Teil von Gedichten. Es geschieht auch nicht selten, dass Jandl über einen Laut oder ein Körpergeräusch spricht und dieses im Anschluss vorzeigt. Diese Ausführung dessen, was er zuvor gedanklich dargestellt hat, kommt unerwartet. Der theoretische Vortrag wird unterbrochen durch ein kurzes darstellendes „Showelement“. Dies ist beispielsweise an folgenden Stellen der Fall:

- Schnappen²⁵⁶
- Morgenkuss²⁵⁷

Das Publikum lacht, Jandl spricht nach der Ausführung der Laute in gleichbleibendem Ton weiter. Hier wird der Aufwand übertrieben, der zur Erklärung der Sachverhalte nötig wäre. Es würde genügen, wenn er vom Morgenkuss spricht. Ernst Jandl inszeniert das Gesagte jedoch. Anstatt Weiteres zu erklären, lässt er die Lautproduktion für sich sprechen. Am Rande sei erwähnt, dass hier der Zeichencharakter von Einzellauten wieder demonstriert wird - eine Eigenart von Jandls Vortrag, die Erwartungen bricht. Der Kuss hat natürlich lautliche Qualität, aber auch visuelle. Laut Ekman und Friesen (1969) handelt es sich bei Ausdrücken

²⁵⁵ Vgl. Freud (1992), S. 202.

²⁵⁶ Jandl (1985), S.7.

²⁵⁷ Jandl (1985), S. 107.

wie einem Kuss um ein Emblem, denn zu dem körpersprachlichen Ausdruck gibt es auch ein verbales Äquivalent.²⁵⁸ Diese Kategorisierung der körpersprachlichen Ausdrücke ließe sich auch für Laute unternehmen. Den Laut, den Jandl nämlich auf der nun folgenden Abbildung erzeugt, entspricht dem verbal ausgedrückten „Kuss“.

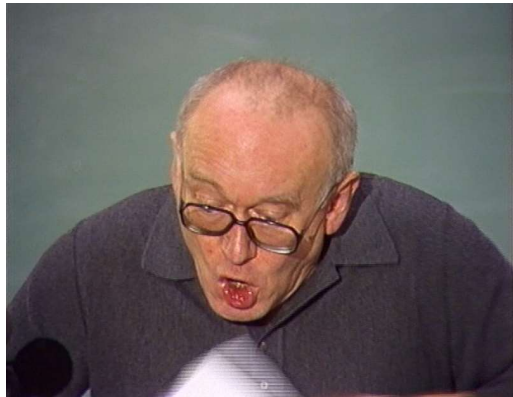


Abbildung 6: morgenkuss²⁵⁹

Ähnlich wie in den beiden oben genannten Beispielen arbeitet Jandl mit der Mimik und besonders mit seinen Lippen auch im Gedicht „die lippen“. In diesem spielt das Verhältnis von Schrift und Performanz eine noch wichtigere Rolle als bei anderen. Es genügt nicht, dieses Gedicht still vorzulesen; lautes Vorlesen reicht nur für den ersten Teil aus. Der zweite Teil jedoch muss sich Fußnoten bedienen, um dem Leser oder der Leserin anzuweisen, wie er vorgetragen werden muss. Jandl führt beim Vortrag dann seine eigens in den Fußnoten notierten Regieanweisungen aus, wodurch das Gedicht an seinem Körper lesbar wird.²⁶⁰ Er weist auf die große Ähnlichkeit des Gedichtes „die lippen“ mit dem visuellen Gedicht hin, jedoch nennt er als Unterscheidungsmerkmal der beiden den Körperbezug von „die lippen“:

Es ist ein Gedicht ohne Stimme, es ist ein Gedicht fürs Auge. Nur wird es hier vom Papier weg auf den Körper transponiert.²⁶¹

²⁵⁸ Vgl. Ekman/Friesen (1969), S. 63-68.

²⁵⁹ Ernst Jandl. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. (1984), TC: 01:04:55.

²⁶⁰ Vgl. Römer (2012), S. 123.

²⁶¹ Jandl (1985), S. 9

Sein Körper wird in „die lippen“ für Jandl zum Instrument. Er merkt an: „[...] ja man könnte auch sagen, ein Gedicht für die Lippen, so wie man sagt: ein Stück für die Flöte.“²⁶² Im der ersten Hälfte des Gedichtes, die wiederum aus zwei mal zwei Teilen besteht, werden zu Beginn nur die Teile der Lippe genannt. Auf

„1. teil
die
oberlippe“²⁶³
folgt

„2. teil
die unterlippe“²⁶⁴

In der zweiten Hälfte des Gedichts, die genauso wie die erste in Teile unterteilt ist, kommen keine Wörter mehr vor, sondern lediglich Fußnoten mit den Gestikulationsanweisungen. Die zu „oberlippe“ aus der ersten Hälfte äquivalente Fußnote der zweiten Hälfte lautet „die oberlippe wird so über die unterlippe gestülpt, daß diese nicht, jene hingegen auffällig, sichtbar ist“²⁶⁵. Es ist hier also wirklich nur die lautlose Körpersprache Jandls, die Bedeutung erzeugt. Die performative Spannung liegt in Jandls Körperausdruck, der den Text der ersten Hälfte des Gedichtes gänzlich ersetzt. Alles was Jandl macht, ist seinen Mund schweigend zu öffnen und zu schließen. Da Jandls Inszenierung in dieser Arbeit mit einer bloßen Beschreibung der Mimik nicht hinreichend dargestellt werden kann, folgen nun 4 Screenshots der Videoaufnahmen von „die lippen“²⁶⁶. Während Abbildung 7 „die oberlippe“²⁶⁷ und Abbildung 8 „die unterlippe“²⁶⁸ darstellen, zeigen die letzten beiden Abbildungen die „überlagerung“²⁶⁹.

²⁶² Jandl (1985), S. 8.

²⁶³ Jandl (1985), S. 8.

²⁶⁴ Jandl (1985), S. 8.

²⁶⁵ Jandl (1985), S. 9.

²⁶⁶ Jandl (1985), S. 8.

²⁶⁷ Jandl (1985), S. 8.

²⁶⁸ Jandl (1985), S. 8.

²⁶⁹ Jandl (1985), S. 9.



Abbildung 7: Die Oberlippe ²⁷⁰

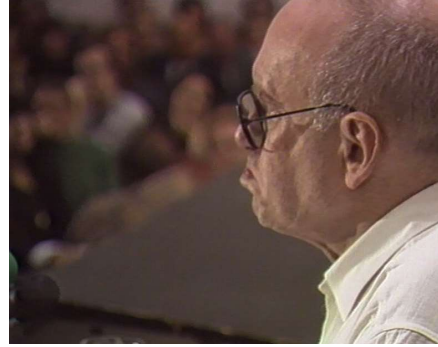


Abbildung 8: Die Unterlippe ²⁷¹



Abbildung 9: Überlagerung ²⁷²



Abbildung 10: Überlagerung ²⁷³

An den Aufnahmen von Jandl während des Vortrags von „die lippen“²⁷⁴ kann man sehr gut sehen, wie übertrieben Jandl seine Lippen zum Einsatz bringt. Dies tat er in der Form nicht nur in diesem einen Gedicht, sondern auch in den „drei visuellen lippengedichten“²⁷⁵.

4.2.2.3 Körperliche Desorganisation

Jörg Drews schreibt 1983 in einem Artikel in der Süddeutschen Zeitung über seinen Eindruck von Jandl, demnach Jandl sich „geradezu selbstdestruktiv zum

²⁷⁰ Ernst Jandl. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. (1984), TC: 00:10:57.

²⁷¹ Ebd. TC: 00:11:00.

²⁷² Ebd. TC: 00:11:07.

²⁷³ Ebd. TC: 00:11:10.

²⁷⁴ Jandl (1985), S. 8.

²⁷⁵ Jandl (1985), S.10.

Instrument der Erzeugung von Komik²⁷⁶ mache und dies „in Texten, im Vortrag, in Gesten“²⁷⁷.

An anderer Stelle behauptet Drews über die Rolle der Komik in Jandls Texten, dass sich der tiefere Sinn von Jandls Gedichten auf dem „Umweg über den Kalauer, das Wortspiel, den systematischen Aussprachefehler“²⁷⁸ herausbilde, wodurch dann ein „Sprachgebilde von einer vertrackten Komik“²⁷⁹ entstehe.

In Kapitel 3.3.5 wurde dargestellt, dass laut Plessner das Lachen die Reaktion auf den empfundenen Kontrollverlust einer anderen Person sei. Jandl setzt den inszenierten sprachlichen Kontrollverlust beziehungsweise das sprachliche Fehlverhalten in seinen Texten bewusst ein. So zum Beispiel im Gedicht „16 Jahr“. Der Titel verrät die sprachliche Besonderheit dieses Gedichtes noch nicht. Ab Beginn der ersten Zeile aber wird jeder „s“-Laut in diesem Gedicht durch ein „th“ ersetzt, welches Jandl gemäß der englischen Aussprache realisiert. Statt „sechzehn Jahr Südostbahnhof“ heißt es im Gedicht „thechdthen jahr thüdothdbahnhof“²⁸⁰. Inhaltlich geschieht in diesem Gedicht nicht viel. Immer wieder werden Zeilen wiederholt. Es entsteht der Eindruck, die sprechende Person könne nicht richtig artikulieren, was sie sagen möchte. Die Person fragt ständig danach, was der Südostbahnhof, dieser Bursch, im Alter von 16 Jahren machen solle.²⁸¹ Zu diesem Gedicht wurde Jandl während einer Straßenbahnfahrt inspiriert, bei der er einem Gespräch zweier Frauen lauschte. Eine der beiden Frauen lispelte. Dieses Lispeln hat Jandl dann in seinem Gedicht festgehalten.²⁸² Als Jandl dieses Gedicht bei den Poetikvorlesungen laut vorlas, tat er das mit dem gleichen Lispeln. Die Nachahmung der Frau aus der Straßenbahn wirkt - wie in Kapitel 3.3.3 erklärt - dann komisch, wenn für sie ein übertriebener Aufwand

²⁷⁶ Estermann, Alfred: Sprachspieler, Sprechdichter, Lyriker, Lettrist. Aus Anmerkungen der Literaturkritik zu einigen Gedichtbänden Ernst Jandls. In: Estermann, Alfred (Hg.): Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1984, S. 63. Originalquelle: Drews, Jörg: Unerhörte Redeweisen für Schmerz und Verzweiflung. In: Süddeutsche Zeitung. München. 29.10.1983.

²⁷⁷ Drews (1983) zit.n. Estermann (1984). S. 63.

²⁷⁸ Drews (1983) zit.n. Estermann (1984). S. 63.

²⁷⁹ Drews (1983) zit.n. Estermann (1984). S. 63.

²⁸⁰ Jandl (1985), S. 68.

²⁸¹ Vgl. Jandl (1985), 68.

²⁸² Vgl. Jandl (1985), S. 67.

gemacht wird. Jandl erzeugt den Eindruck als würde er das tun, da er selbst offensichtlich keinem Sprachfehler unterliegt.

Nicht nur eigene Texte verwendet Jandl für seine Vorlesungen, so nahm er beispielsweise Kurt Schwitters Gedicht „Kleines Gedicht für große Stotterer“²⁸³ in seine dritte Poetikvorlesung auf. Dieses Gedicht arbeitet, wie sein Titel schon verrät, ebenso wie „16 Jahr“ mit einem Sprachfehler. In diesem Gedicht wird gestottert. Die erste Zeile lautet: „Ein Fischge, Fisch, ein Fefefefischgerippe“²⁸⁴. Der Sprachfehler kommt besonders dann zur Geltung, wenn Jandl das Gedicht vorträgt. Er stellt durch die Art seines Vortrags einen körperlichen Kontrollverlust dar, wofür er selbst seinen Körper aber sehr kontrolliert einsetzen muss. Neundlinger (2008) schreibt über Jandl: „Neben aller Heiterkeit und Anarchie, die seine Gedichte verbreiten, verfolgt er ein strenges Konzept der exakten Performance seiner Texte, deren Schriftbild er als Partitur begreift“.²⁸⁵ Was Jandl also mit großem Ernst und Exaktheit ausführt, ist das Nachahmen eines Sprachfehlers, der für das Entstehen der Komik im Gedicht verantwortlich ist.

Bergson beschäftigte sich, wie in Kapitel 3.3.4 angeführt, mit körperlichen Defiziten. Er sah in der Möglichkeit zur Nachahmung eines Defizites die Ursache für Lachreaktionen. So wäre es im Falle des Gedichtes „16 Jahr“ nicht die Frau mit dem Sprachfehler, über die gelacht wird, oder der Sprachfehler an sich, sondern das Komische am Gedicht wäre laut Bergsons Theorie Jandls Fähigkeit zur Nachahmung des Sprachdefizites. Vermutlich war für Jandl die Situation in der Straßenbahn selbst noch nicht komisch und er hat die Frau höchstwahrscheinlich auch nicht für ihren Sprachfehler ausgelacht. Doch das nachahmende Thematisieren des Defizites in Form von Poesie macht das Phänomen des Fehlers komisch.

Auf die Frage hin, ob Jandl Beziehungen zwischen seiner Sprache und der Sprache von Schizophrenen sehe, antwortet er in einem Interview mit Peter Weibel Folgendes:

²⁸³ Vgl. Jandl (1985), S. 75.

²⁸⁴ Jandl (1985), S. 75.

²⁸⁵ Neundlinger, Helmut: Körper-Bilder und Sprech-Akte. In: Hammerschmid, Michael / Neundlinger, Helmut (Hg.): „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H. 2008, S. 134.

zur sprache der schizophrenen kenne ich einige bände von navaratil. das hat mich sehr interessiert. In meinem hörspiel „das röcheln der mona lisa“ ist ja auch [...] ein hinweis, in dem es heißt, daß die ideale voraussetzung für das sprechen zumindest verschiedener passagen in diesem stück eine störung des sprachzentrums im gehirn wäre. oder eine kehlkopferkrankung, die ein normales sprechen nicht möglich macht. das sind natürlich auch bezirke, in die man sich hineinwagen kann. denn wenn es meine these ist, daß ich mit sprache anfangen kann, was ich will, - alles, was die sprache mit sich anfangen läßt, dann gilt das genauso für die stimme.²⁸⁶

Des Weiteren erklärte Jandl in diesem Interview, dass er es interessant fände, wenn jemand die Syntax seiner Texte mit der von Sprache von Schizophrenen vergleichen würde, um hier mögliche Gesetzmäßigkeiten aufzudecken.²⁸⁷

4.2.2.4 Die heruntergekommene Sprache

In den 70er Jahren stand Ernst Jandl vor der Herausforderung, neue Ausdrucksformen für sein Schreiben zu finden. Römer (2012) nennt es eine Krise, die Jandl durchmachte, die ihm schlussendlich dazu verhalf, sich neuer Methoden bedienen zu können, mit denen er sprachlich radikaler vorgehen konnte, als er es je zuvor tat.²⁸⁸ Dabei fand Jandl eine besondere, neue Ausdrucksart, nämlich die „heruntergekommene Sprache“²⁸⁹.

Mit der heruntergekommenen Sprache meint Jandl eine Sprache, die unter dem Niveau liegt, das in Bildungsinstitutionen gelehrt wird und als korrekt bezeichnet wird.²⁹⁰ In seiner zweiten „Frankfurter Poetikvorlesung“ wendet sich Jandl der heruntergekommenen Sprache zu. Der Titel dieser zweiten Vorlesung lautet: „Das Röcheln der Mona Lisa“²⁹¹. In einem Presstext zu seinem gleichnamigen Hörspiel empfahl Jandl als ideale Bedingung zum Vortrag dieses Hörspiels „die Erkrankung der Sprech- und Atemorgane beziehungsweise die Störung des

²⁸⁶ Jandl, Ernst und Peter Weibl: Gespräch. In: neue texte. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): neue texte. Linz: Bäcker 1976, ohne Seitenzahlen.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. Römer (2012), S. 94.

²⁸⁹ Römer (2012), S.94.

²⁹⁰ Huemer (2002), S. 27.

²⁹¹ Jandl (1985), S.30.

Sprachzentrums“²⁹². Ferner kündigte Jandl in diesem Presstext das Hörspiel als „Dichtung der Sprachfetzen“²⁹³ an. „Das Röcheln der Mona Lisa“ ist anzusehen als Beginn der Dichtung in der heruntergekommenen Sprache.²⁹⁴

Jandl nennt drei Zwecke, die durch die heruntergekommene Sprache erfüllt werden:

- Es findet ein Tabubruch statt, weil diese Sprache auch im Alltag Verwendung findet, auch wenn sie bis dato nicht Teil der Dichtung war. Jandl weist auf die enge Beziehung der heruntergekommenen Sprache zum Gastarbeiterdeutsch hin.²⁹⁵
- Die heruntergekommene Sprache ist „poetisch unverbraucht“²⁹⁶, wie Jandl es nennt, wodurch die Beschäftigung mit Sachverhalten möglich gemacht wird, die in der Poesie der traditionellen Sprache nicht machbar ist.²⁹⁷
- Zuletzt nennt Jandl als Absicht dieser neuen Sprachvariation, dass er in seiner Tätigkeit als Poet ständig auf der Suche nach neuen Formen seiner Tätigkeit ist, wofür sich die heruntergekommene Sprache sehr gut eigne.²⁹⁸

Jandl begibt sich mit der heruntergekommenen Sprache also bewusst unter das Niveau der Alltagssprache und konfrontiert die Rezipienten mit dem „Unvollkommenen, dem Mangelbehafteten, dem Beschädigten, bis hin zum Schmutzigen und Obszönen“²⁹⁹. Er überschreitet Sprachnormen und arbeitet mit einer Beschädigung und Veränderung der Wörter, die nicht mehr dem konventionellen Sprachgebrauch entspricht. Mit dem Titel seiner zweiten Vorlesung „Das Röcheln der Mona Lisa“ steht die heruntergekommene Sprache nun insofern in Zusammenhang, als hier eine semantische Zerstörung des Schönen stattfindet.

²⁹² Jandl (1985), S. 32.

²⁹³ Jandl (1985), S.32.

²⁹⁴ Vgl. Römer (2012), S. 95.

²⁹⁵ Vgl. Jandl (1985), S. 33.

²⁹⁶ Jandl (1985), S. 34.

²⁹⁷ Vgl. Jandl (1985), S. 34.

²⁹⁸ Vgl. Jandl (1985), S. 34.

²⁹⁹ Vgl. Römer (2012), S. 97.

Die Frage, die sich nun für diese Arbeit stellt, ist, in welchem Verhältnis Jandls heruntergekommene Sprache in Beziehung zum Komischen steht. Auffällig ist, dass in der Charakterisierung der heruntergekommenen Sprache, so wie sie Jandl darlegt, einige Schnittpunkte mit traditionellen Methoden zur Erzeugung von Komik feststellen lassen. Eine Technik, mit der die heruntergekommene Sprache arbeitet, die zugleich eine der klassischen Methoden (siehe Kapitel 2.3) des Komischen darstellt, ist der Tabu- oder der Normbruch. Außerdem können mit der heruntergekommenen Sprache, wie zuvor erwähnt, neue, noch nie angesprochene Themen behandelt werden. Die thematischen Erwartungen des Publikums an gewohnte Inhalte werden also gebrochen.

Der Grund, warum die heruntergekommene Sprache nun im Zuge des Kapitels der performativen Komiktheorie, respektive des desorganisierten Körpers erwähnt wird, ist, weil für die Performanz des Vortragenden eines Textes in der heruntergekommenen Sprache von Jandl selbst eine „Störung des Sprachzentrums“³⁰⁰ sowie „die Erkrankung der Sprech- und Atemorgane“³⁰¹ empfohlen wird. Durch die heruntergekommene Sprache wird, wie bereits erwähnt, unter anderem das Mangelbehaftete thematisiert. Fehlleistungen des Körpers wie die Erkrankung der Atem- und Sprechorgane sind für Plessner Auslöser für das Lachen. Konkret nennt Plessner, wie in Kapitel 3.3.5 angeführt, Äußerungen wie Stottern, Stammeln oder Fehlleistungen der Zunge.³⁰² Es wäre nun natürlich voreilig, aus diesen dem Vergleich der „heruntergekommenen Sprache“ mit Plessners Theorie der „Körperlichen Desorganisation“ entstammenden Gemeinsamkeiten den Schluss zu ziehen, dass die heruntergekommene Sprache immer gleich einen komischen Effekt bewirkt. Jedoch hat sie hinsichtlich der durch den Körper erzeugten Komik das Potential dies aufgrund der genannten Methoden zu tun. Helmut Neundlinger bezeichnet die heruntergekommene Sprache als „komisch und subversiv“³⁰³.

³⁰⁰ Jandl (1985), S. 32.

³⁰¹ Jandl (1985), S. 32.

³⁰² Vgl. Plessner (2009), S. 359 – 360.

³⁰³ Neundlinger, Helmut: Verwilderung der Sprache. Befreiung des Ausdrucks. Zum Projekt einer „heruntergekommenen Sprache“ bei Ernst Jandl. URL: <http://eipcp.net/transversal/0307/neundlinger/de> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Immer wieder trägt Jandl im Laufe der Poetikvorlesungen Texte in heruntergekommener Sprache vor, beispielsweise „von leuchten“³⁰⁴:

wenn du haben verloren den worten überhaupt, sämtlichen worten, du
haben nicht einen einzigen worten mehr: dann du vielleicht werden
anfangen leuchten, zeigen in nachten den pfa den den hyänenen, du
fosforeszierenen aasen!³⁰⁵

Dieser Textausschnitt stellt die sprachlichen Besonderheiten der heruntergekommenen Sprache gut dar. Die Verben werden in der heruntergekommenen Sprache nicht konjugiert; sie kommen ausschließlich im Infinitiv vor. „En“ wird oft als Suffix verwendet, wo es laut Sprachnorm nicht hingehört. Die heruntergekommene Sprache klingt nicht wie die einer Person mit deutscher Erstsprache.

Ein weiteres Beispiel zur heruntergekommenen Sprache ist der Text „fortschreitende räude“³⁰⁶. In „fortschreitende räude“ wird ein Auszug aus dem Johannes Evangelium durch die heruntergekommene Sprache zerstört. Kontinuierlich wird die Sprachveränderung des Originaltextes extremer, sodass am Ende nur noch ein „flottsch“³⁰⁷ überbleibt. Auch hier ist es die sprachliche Desorganisation, die den Text komisch wirken lässt, doch es kommt noch eine Komponente hinzu: Der Text, der zerstört wird, ist für Katholiken ein wichtiger. Ihn so zu verunstalten ist für die katholische Kirche ein Tabu. Eine religiöse Norm wird überschritten. Das Überschreiten der Norm kombiniert mit der körperlichen Desorganisation sorgt hier für die Entstehung der Komik.

Es wurde im letzten Kapitel gezeigt, wie vor allem drei Komponenten am Entstehen von Komik bei Jandls Vortrag beteiligt sind, nämlich die performative Spannung, die Aufwandsdifferenz sowie die körperliche Desorganisation. Selten treten sie nur alleine auf, meist stehen sie in Verbindung zu anderen Methoden der Erzeugung von Komik, wie es zum Beispiel im Text „fortschreitende räude“³⁰⁸ gezeigt wurde.

³⁰⁴ Jandl (1985), S.124.

³⁰⁵ Jandl (1985), S. 124.

³⁰⁶ Jandl (1985), S. 22.

³⁰⁷ Jandl (1985), S. 22.

³⁰⁸ Jandl (1985), S. 22.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt: Luchterhand 1985.

Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. Deutschland: Hessischer Rundfunk 1984 / Filmedition Suhrkamp 2010. Fassung: 2 DVD- Videos. Ca. 263 Min.

Sekundärliteratur

Ammon, Frieder von: "Das Gedicht geht gesprochen eher ein". Ernst Jandl als Vortragskünstler. In: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hg.): Die Ernst Jandl Show. Wien: Residenzverlag 2010, S.27 – 37.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Reclam: Stuttgart 2014.

Bertram, Georg: Sprachphilosophie. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2011.

Burgoon, Judee K.; Buller, David B.; Woodall W. Gill: Nonverbal Communication. The unspoken dialogue. New York etc.: McGraw-Hill² 1996.

Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam³ 1997.

Deupmann, Christoph: Komik. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Burgdorf, Dieter / Fasbender, Christoph und Moenninghoff, Burkhard (Hg.) 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 389–390, S. 389.

Ekman, Paul; Friesen, Wallace V.: The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, origins, usage, and coding. In: Semiotica 1 (1969), S. 49 – 98.

Estermann, Alfred: Sprachspieler, Sprechdichter, Lyriker, Lettrist. Aus Anmerkungen der Literaturkritik zu einigen Gedichtbänden Ernst Jandls. In: Estermann, Alfred (Hg.): Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt-

- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1984, S. 37 – 65. Originalquelle: Drews, Jörg: Laut und Luise. In: Süddeutsche Zeitung. München. 13.10.1971.
- Estermann, Alfred (Hg.): Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1984.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1992.
- Fetzer, Susanne Sofie: Das kommunikative Potential der gesticolazione. Ein Versuch zur Entschlüsselung nonverbaler und paraverbaler Botschaften in der interkulturellen Kommunikation. Norderstedt: Books on Demand GmbH 2007.
- Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Groddeck, Wolfgang: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Stroemfeld: Frankfurt am Main 1995.
- Heilmann, Christa M.: Das Konzept Körper. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S.267 – 282.
- Huemer, Peter: „ich sehr lieben den deutschen Sprach“ In: Wespennest 125 (2002), S. 22 – 30.
- Hübler, Axel: Das Konzept >Körper< in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften. Tübingen und Basel: A. Francke 2001.
- Jandl, Ernst und Peter Weibl: Gespräch. In: neue texte. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): neue texte. Linz: Bäcker 1976, ohne Seitenzahlen.

- Jones, Daniel: Outline of English Phonetics. With appendices on types of phonetic transcription and American pronunciation. Cambridge: University Press 1976.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957.
- Kablitz, Andreas: Komik, Komisch. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bände. Berlin: Walter de Gruyter 2000. (Bd. 2 H – O), S. 289 – 294.
- Kalverkämper, Hartwig: Körpersprache. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 12 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. (Bd. 4 Hu – K), S. 1339-1371.
- Kalverkämper, Hartwig: Die Rhetorik des Körpers. Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern. In: Dyck, Joachim; Walter Jens und Gert Ueding (Hg.): Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Tübingen: Niemeyer 1994. (Band 13 Körper und Sprache), S. 131 – 169.
- Kotthoff, Helga: Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Habilitationsschrift. Universität Wien 1996.
- Kuester, Martin: Zeichen und Zeichensystem. In: Nünig, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2013. S. 817 – 818.
- Molcho, Samy: Körpersprache. Mit Fotografien von Thomas Klinger und Hans Albrecht Luszkat. München: Mosaik Verlag 1994.
- Maier, Wolfgang: Ernst Jandl. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): neue texte. Linz: Bäcker 1976, ohne Seitenzahlen.
- Müller, Wolfgang G: Rhetorik. In: Nünig, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur – und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 656 – 657.

- Neundlinger, Helmut: Körper-Bilder und Sprech-Akte. In: Hammerschmid, Michael / Neundlinger, Helmut (Hg.): „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H. 2008. S. 129 – 140.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1955.
- Nüßlein, Theodor (Hg.): Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüßlein. Zürich: Artemis Verlags-AG 1994.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Dux, Günter (Hg.): Ausdruck und menschliche Natur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. (Gesammelte Schriften 7), S. 201 – 388.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Erster Teil. Buch I – VI; Zweiter Teil. Buch VII – XII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. München: Luchterhand 2012.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag³ 2010.
- Strowick, Elisabeth: Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performative in der Literatur und Rhetorik. München: Wilhelm Fink 2009.
- Ueding, Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart: J.B. Metzler 2011.
- Uhrmacher, Anne: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007
- Velten, Hans Rudolph: Laughing at the Body: Approaches to a Performative Theory of Humor In: JLTonline 2/3 (2019), 353–374. URL: <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/243/733>

Wirth, Uwe: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen. In: Kertscher, Jens und Dieter Mersch (Hg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 153 – 174.

Winkler, Markus: Komik. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 12 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. (Bd.4 Hu – K), S.1166- 1176.

Warning, Rainer: Elemente einer Parasemiotik der Komödie. In: Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S. 279- 333.

Internetquellen

Ausstellung zu Ernst Jandl im Literaturhaus Wien 2000. "ernst jandl. a komma punkt". URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8260> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Die offizielle deutschsprachige Website des Autors Ernst Jandl. Verlagsgruppe Random House GmbH. URL: <http://www.ernstjandl.com/lesungen.php> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Eintrag „obszön“. URL: <http://www.dwds.de/?qu=obsz%C3%B6n> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Duden. Abkratzen. URL: <http://www.duden.de/node/792096/revisions/1364625/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Duden. Absurd. URL: <http://www.duden.de/node/644838/revisions/1340668/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Duden. Grotesk. URL: <http://www.duden.de/node/650897/revisions/1605351/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Duden. Obszön. URL: <http://www.duden.de/node/852777/revisions/1604619/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Duden. Röcheln. URL: <http://www.duden.de/node/810908/revisions/1277107/view> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Google Suchergebnisse zu „Ernst Jandl“. URL: https://www.google.at/?gws_rd=ssl#q=ernst+jandl [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Jandl, Ernst: Dichtung, bisweilen, ist ein blutiges Geschäft. Dankrede von Ernst Jandl zur Verleihung des Georg – Büchner – Preises. In: Deutsche Akademie für Sprache Dichtung. URL: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ernst-jandl/dankrede> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Neundlinger, Helmut: Verwilderung der Sprache. Befreiung des Ausdrucks. Zum Projekt einer „heruntergekommenen Sprache“ bei Ernst Jandl. URL: <http://eipcp.net/transversal/0307/neundlinger/de> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Nußbaum, Magret: Das Kreuzzeichen. (21.12.2015) URL: <http://www.katholisch.de/glaube/unsere-gebete/das-kreuzzeichen> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Sailer, Cordula: Das Lächeln der Mona Lisa. In: Süddeutsche Zeitung (24. Juni 2010) URL: <http://www.sueddeutsche.de/wissen/das-laecheln-der-mona-lisa-geheimnisvolle-unschaerfe-1.959207> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Watzlawick, Paul. Die fünf Axiome der menschlichen Kommunikation. URL: <http://www.paulwatzlawick.de/axiome.html> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Witz. Lawine. URL: http://witze.old.wikia.com/wiki/Wei%C3%9Fer_Essensst%C3%B6rer [letzter Zugriff: 23.08.2016].

Witz. Zucker. URL: <https://witze.at/kategorie/4/herr-ober/586> [letzter Zugriff: 23.08.2016].

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Beziehung zwischen Information, Verhalten und Kommunikation	6
Abbildung 2: Eine hochgezogene Augenbraue	10
Abbildung 3: Zwei hochgezogene Augenbrauen	10
Abbildung 4: Artikulatorischer Aufwand	69
Abbildung 5: Artikulatorischer Aufwand	69
Abbildung 6: morgenkuss	72
Abbildung 7: Die Oberlippe	74
Abbildung 8: Die Unterlippe	74
Abbildung 9: Überlagerung	74
Abbildung 10: Überlagerung	74

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt anfangs die Rolle des Körpers in der Rhetorik und verweist dabei auf Texte von Cicero und Quintilian sowie die Herennius-Rhetorik. Ausgewählte Positionen der Theorie des Komischen werden anschließend aufgegriffen, um sprachliche Methoden der Komikerzeugung darzustellen. Auch die performativen Theorien des Komischen, die für diese Diplomarbeit ein wichtiges Analyseinstrument sind, werden aufgezeigt. Die Bedeutung des Körpers in der Komik allgemein, sowie spezifisch in Ernst Jandls Werk, sind ein zentraler Aspekt des Theorieteils dieser Arbeit.

Zur Analyse von Ernst Jandls „Frankfurter Poetikvorlesungen“, die sowohl in gedruckter als auch in gefilmter Version untersucht werden, dienen die im Theorieteil dargestellten Methoden der Erzeugung von Komik. Dabei wird zuerst die Komik im Text und anschließend der Körper des Vortragenden analysiert.

Durch die Analyse wurden folgende Ergebnisse erbracht:

Eine oft verwendete Methode zur Erzeugung von Komik in Ernst Jandls Text ist der Rahmenbruch. In den untersuchten Beispielen findet sich je ein verbindendes Element, das einen Zusammenhang zwischen zwei Sachverhalten herstellt. Dieses verbindende Element kann eine Analogie, eine bestehende Phrase sowie eine Metapher sein. Die in der Analyse angeführten Beispiele enthalten neben verbindenden Elementen jeweils auch zerstörende. Das bedeutet, dass die entstandene Verbindung unerwartet getrennt wird. Diese zerstörenden Elemente werden als „Trigger“ bezeichnet. Auffällig ist, dass diese „Trigger“ immer dem semantischen Feld des Körpers entstammen. Je widersprüchlicher die zwei verbundenen Elemente, die getrennt werden, sind, desto komischer ist der dadurch entstandene Effekt.

Auch durch das Verwenden von obszönen und absurden Äußerungen lässt Jandl seine Texte oftmals komisch wirken. Kaum eine obszöne Funktion des Körpers spart er aus.

Durch das Ineinandergreifen der Komik des Textes und der Komik des Körpers entsteht an einigen Stellen eine performative Spannung. Während im Theorieteil auf die Notwendigkeit der Harmonie von Körper und Text für das Gelingen von Sprache hingewiesen wird, ist in der Analyse erkennbar, dass an jenen Stellen, an denen diese Harmonie nicht vorhanden ist, und Körper und Text etwas Anderes aussagen, Komik entsteht.

Ein zentraler Aspekt der Entstehung von Komik durch den Körper ist außerdem die Aufwandsdifferenz. Die Art, auf die Jandl mit seinen Artikulationsorganen umgeht, übersteigt immer wieder den dafür nötigen artikulatorischen Aufwand.

Als letzter Aspekt der durch den Körper des Vortragenden erzeugten Komik sei die körperliche Desorganisation genannt. Das Publikum lacht über bewusst inszenierte körperliche Fehlartikulation durch eine vorgetäuschte Erkrankung der Sprechorgane. Auch die heruntergekommene Sprache ist Teil der körperlichen Desorganisation.

Komik steht immer in einem nahen Zusammenhang zu den Normen der Gesellschaft. Die Grenze zum Tabu und zum Geschehen wider die Erwartung ist der Schauplatz der Komik. Es braucht Erfahrung und Vorstellungen von einer Norm, um Komik überhaupt zu empfinden. Dies macht die Analyse schwierig, weil sie oft nicht frei von zu einem bestimmten Zeitpunkt existierenden gesellschaftlichen Vorstellungen durchgeführt werden kann. Jedoch zeigt diese Arbeit, wie es möglich ist, mithilfe der Erläuterung von den Methoden des Komischen einen Weg zu finden, Ernst Jandls Texte sowie seine Performanz hinsichtlich des Phänomens des Komischen zu untersuchen.