



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Potential der komischen Katharsis für das
Gegenwartstheater
am Beispiel des Stücks *Grillenparz* von Thomas Arzt“

verfasst von / submitted by

Christina Piegger, BA

angestrebter akademischer Grad /

in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 066 581

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

Masterstudium Theater-, Film-
und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Zur Idee der komischen Katharsis	8
2.1. Tragische Katharsis	8
2.2. Komische Katharsis	11
3. Die dreifache Reinigungswirkung des Lachens.....	15
3.1. Die medizinisch-therapeutische Katharsis	16
3.2. Die moralisch-pädagogische Katharsis	23
3.3. Die intellektuelle Katharsis	34
4. Komik am Abgrund der Katastrophe – Eine Frage der Distanz	39
4.1. Komik als Zwillingsbrüder der Katastrophe	40
4.2. Distanz als Zünglein an der Waage.....	45
4.3. Reflexion: Von der theoretischen Erkenntnis zur praktischen Analyse	52
5. Analyse des Theatertextes <i>Grillenparz</i> von Thomas Arzt.....	54
5.1. Themen des Stücks.....	54
5.2. Komik der hohlen Traditionen	65
5.3. Distanz durch Figurenzeichnung.....	67
5.4. Distanz durch Brüche in der Ästhetik	78
6. Fazit und Ausblick	92
7. Quellenverzeichnis.....	94
8. Anhang:.....	97
8.1. Zusammenfassung.....	97
8.2. Abstract	97

1. Einleitung

Der aristotelische Katharsisbegriff¹ begegnet Studenten der Theaterwissenschaft in einer der ersten Vorlesungseinheiten, Schülern an humanistischen Gymnasien mit großer Wahrscheinlichkeit schon in deutlich jüngerem Alter im Deutsch- oder Lateinunterricht. Das Konzept der Katharsis als angestrebtes Wirkungsprinzip der Tragödie kann mitunter als antiquiert und schwer nachvollziehbar wahrgenommen werden. Vor allem wenn man bedenkt, dass wir im Informationszeitalter und in einer sogenannten Netzwerkgesellschaft leben, in der Internet und Fernsehen als Leitmedien gelten. Die Formen sozialer Interaktion haben sich allein in den letzten zwanzig Jahren stark verändert.

"The multiplicity of Television channels and Internet and the access to information in all its formats from around the world has had a strong impact on traditional media and, at the same time, as Thompson (1997) points out, digital technologies have transformed the spatial and temporal organization of social life, creating new forms of action and interaction, new kinds of social relationship and new ways of relating to others and to oneself. The new forms of social interaction allowed by Internet oblige us to reconsider the meaning of concepts as community or identity."²

Wie passt nun also der Jahrtausende alte Begriff 'Katharsis' zu den aktuellen Entwicklungen unserer Gesellschaft?

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass eine Katharsis nicht nur in der Tragödie möglich ist, sondern auch durch Komik hervorgerufen werden kann. Das Theater bietet durch die Prämisse der leiblichen Kopräsenz seiner Teilnehmer die Möglichkeit, als Gemeinschaft zu lachen und gemeinschaftlich eine Katharsis zu erleben, was in dieser Form durch digital vermittelte Medieninhalte nicht möglich ist. In der Arbeit soll ermittelt werden, welches Potential in einer komischen Katharsis für das Gegenwartstheater steckt. Als Beispiel wird das Stück *Grillenparz* von Thomas Arzt herangezogen. Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen (Kapitel 2 bis 4) und einen analytischen Teil (Kapitel 5).

¹ Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Hg. u. übers. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982; (= Universal-Bibliothek 7828).

² Tubella, Imma, »Television and Internet in the Construction of identity«, in: *The Network Society. From Knowledge to Policy*, Hg. Manuel Castells/Gustavo Cardoso, Washington, DC: Center for Transatlantic Relations 2005, S. 257–268, hier S. 257

Die Leitfragen des theoretischen Teils lauten:

- Was ist eine komische Katharsis?
- Welche Auswirkungen hat eine komische Katharsis für das Individuum und für die Gesellschaft?
- Welche Art von Komik eignet sich, um eine komische Katharsis hervorzurufen?

Zuerst wird die Entwicklung des Begriffs der tragischen Katharsis im Laufe seiner bewegten Diskursgeschichte zusammengefasst und die weniger verbreitete Idee einer komischen Katharsis dargelegt. Im Anschluss wird die dreifache Reinigungswirkung des Lachens erörtert. Es soll gezeigt werden, dass das Lachen aus medizinisch-therapeutischer Sicht gesundheitsfördernd ist, dass es aus moralisch-pädagogischer Sicht gemeinschaftsfördernd und identitätsstiftend wirkt, und dass es die intellektuelle Auseinandersetzung anregt. Lachen zeugt von einer Distanzierung vom Gegenstand und ermöglicht eine sachlichere Reflexion als die Identifikation. Im Gegensatz zum ohnmächtigen Betroffen-sein über die Schrecklichkeit bzw. zum passiven Mitleiden, ist das Lachen über die Komik von Schrecklichem etwas (körperlich) Aktives und (geistig) Aktivierendes. Wer über etwas lacht, begibt sich dem Verlachten gegenüber in eine mächtigere Position. Aus dieser Ermächtigung entsteht Offenheit zur Reflexion über Handlungsmöglichkeiten. Darüber hinaus ist Lachen ein sozial positives, angenehmes Erlebnis, besonders wenn in einer Gruppe gemeinschaftlich gelacht wird. Da der Mensch dazu neigt, positive Erlebnisse besser im Gedächtnis zu behalten als Negatives, das eher verdrängt wird, liegt die Vermutung nahe, dass es auch im Theater zielführender ist, durch Komik positive Emotionen zu erzeugen, als durch Tragik negative. Kapitel 4 untersucht, welche Art von Komik sich am besten für eine umfassende komische Katharsis eignet. Essentiell dafür ist die Nähe zwischen Komik und der Katastrophe. Im Zuge dessen kommt auch die spezifische Komik des postdramatischen Theaters zur Sprache. Das Lachen im postdramatischen Theater ist meist ein intellektuell vereinzelndes Lachen, ein hilfloses, verlegenes Lachen des Nicht-Verstehens oder ein Lachen über zusammenhanglose Körperkomik ohne intellektuellen Hintergrund und eignet sich deshalb wenig für ein kathartisches Erlebnis.

Der theorielastige Teil der Arbeit versteht sich als eine Auswertung der umfangreich vorhandenen Fachliteratur zum Thema Komik in Bezug auf die oben genannten Leitfragen. Ziel ist es, die Plausibilität der aufgestellten These zu überprüfen. Eine Auseinandersetzung mit der gesamten Bandbreite der Komikforschung oder eine

vollständige Auflistung der verschiedenen Komiktheorien wird in der Arbeit nicht geleistet werden.

Der analytische Teil der Arbeit zieht das Stück *Grillenparz*³ von Thomas Arzt aus dem Jahr 2008 als Material zur Exemplifizierung der Ausgangsthese heran. Die Leitfrage lautet hier: Wie kann eine zeitgemäße, komische Auseinandersetzung mit problematischen Themen aussehen, die zu einer komischen Katharsis führen kann? Es wird gezeigt, wie in *Grillenparz* Themen wie Globalisierung, Verdrängung, Gewalt, Vergewaltigung und Mord mit Elementen der Komik verknüpft werden. So entsteht Komik beispielsweise aus der Art der Figurenzeichnung und in der Kombination verschiedener ästhetischer Stile.

Mithilfe der Auseinandersetzung mit einflussreichen Theoretikern wie Aristoteles, Bergson, Freud, Ahnen und vielen Weiteren und der exemplarischen Analyse eines zeitgenössischen Theatertextes soll gezeigt werden, dass das Konzept der Katharsis keineswegs antiquiert ist. Speziell eine komische Katharsis wirkt sich auf mehreren Ebenen positiv auf das Individuum (und im weiteren Sinne auch auf die Gesellschaft) aus und kann im vollen Ausmaß nur im Theater erlebt werden.

³ Arzt, Thomas, *Grillenparz*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theaterverlag 2008.

2. Zur Idee der komischen Katharsis

Die Idee einer komischen Katharsis ist im Grunde ein Oxymoron. Die Katharsis ist laut der *Poetik* des Aristoteles die Wirkungsweise der Tragödie und wird durch Eleos und Phobos, also Jammern und Schaudern erregt.⁴ Auf den ersten Blick wirkt diese Definition unvereinbar mit den Phänomenen des Lachens und der Komik. Befasst man sich jedoch näher mit den Bedeutungsdimensionen des Katharsisbegriffs, zeigt sich, dass auch komische Theaterformen eine reinigende Wirkung erzeugen können.

2.1. Tragische Katharsis

Aristoteles definiert in seiner *Poetik* die Tragödie als "Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...] die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."⁵ Aristoteles verwendet den Begriff der Reinigung (im Griechischen: κάθαρσις - *kátharsis*) ohne ihn näher zu definieren. Es bleibt daher viel Interpretationsspielraum, wie dieser Prozess der Reinigung von Erregungszuständen im Detail aussehen könnte.

Der griechische Begriff *Katharsis* für Reinigung wurde ursprünglich im materiellen Sinne angewendet. Einerseits bezeichnete die *Katharsis* im religiösen, kultischen Kontext die Reinigung der liturgischen Gefäße, andererseits wurde der Begriff im medizinischen Kontext für die Reinigung bzw. Ausscheidung von schädlichen Substanzen verwendet.⁶ Im Gegensatz zu diesen beiden recht greifbaren und damit gut vorstellbaren Bedeutungsebenen des *Katharsis*begriffs, entzieht sich der immaterielle Reinigungsprozess von Erregungszuständen durch die Tragödie einer eindeutigen Festlegung. Dementsprechend entwickelten sich über die Jahrhunderte verschiedenste Auslegungen dieses Phänomens. Helmut von Ahnen fasst in *Das Komische auf der Bühne* im Kapitel über die *Katharsis* die wichtigsten Positionen der komplexen Diskursgeschichte sehr übersichtlich zusammen und formuliert als Quintessenz:

"Diese Katharsislehre ist rätselhaft und umstritten. In der Diskussion um die Tragische Katharsis lassen sich drei Hauptrichtungen unterscheiden. Lessing

⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 19

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. ebd., S. 164f

interpretiert die Wirkung als ethisch-moralische Läuterung, Bernays und Schadewaldt legen den Vorgang als medizinisch-psychische Reinigung aus. Golden erkennt darin einen Klärungsprozess des Verstandes."⁷

Da der Begriff 'Katharsis' zur Zeit Aristoteles' als medizinischer Fachterminus etabliert war, ist die Interpretation der tragischen Katharsis als medizinisch-psychische Reinigung naheliegend. Die griechischen Worte 'Eleos' und 'Phobos', welche die Katharsis hervorrufen sollten, wurden nicht für abstrakte, innerliche Gefühlsregungen verwendet, sondern bezeichneten Affekte, die sich stark körperlich äußerten:

"Das Wort Eleos läßt sich am besten durch »Jammer« oder »Rührung« wiedergeben: es bezeichnete stets einen heftigen, physisch sich äußernden Affekt und wurde oft mit den Ausdrücken für Klagen, Zetern und Wehgeschrei verbunden."⁸

Die von Lessing Mitte des 18. Jhd. initiierte Neuübersetzung dieser Begriffe als 'Mitleid' und 'Furcht' entfernte sich weit von der ursprünglichen Wortbedeutung. Die Körperlichkeit tritt gegenüber einer Innerlichkeit und Vergeistigung der Gefühlsregungen zurück. Diese Kontextverschiebung wird besonders an der etymologischen Entwicklung von 'Phobos' deutlich:

"Das Wort Phobos bezeichnete ursprünglich - bei Homer - die »Flucht«, d.h. ein durch Erschrecken bewirktes physisches Tun. Die Entwicklung verlief offenbar so, daß man zunächst das äußere Anzeichen erfaßte, dann aber mehr und mehr auf dessen innere Ursache, auf den Affekt des Erschreckens, achten lernte."⁹

Werden Eleos und Phobos in ihrer ursprünglichen Körperbezogenheit begriffen, ist die Katharsis der Tragödie ein ekstatisches Erlebnis. Die Tragödie bewirkt bei den Teilnehmenden heftigste Erregungen, die sich physisch im Erschauern, in sich sträubenden Haaren, in Tränenflüssen, heftigerem Herzschlag etc. äußern.¹⁰ Nach der Rückkehr in den Normalzustand "fühlt sich der Zuschauer [ähnlich einer Kur] erschöpft, zufrieden, befreit, erleichtert und unendlich leer."¹¹ Für die Plausibilität dieser therapeutischen Interpretation der Katharsis spricht darüber hinaus, dass Aristoteles der orgiastischen Musik eine entspannende Wirkung zusprach, da sie dem Publikum

⁷ Ahnen, Helmut v., *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*, München: Utz 2006, S. 277

⁸ Aristoteles, *Poetik*, S. 162

⁹ Ebd., 162f

¹⁰ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 257 ff.

¹¹ Ebd., S. 259

ermöglicht, den Affekten freien Lauf zu lassen. Es ist anzunehmen, dass er dasselbe auch für die Tragödie gelten lässt.¹²

Einen grundlegend anderen Ansatz verfolgte Gotthold Ephraim Lessing. Er interpretierte die aristotelische Katharsis im Dienste der Aufklärung vor einem moralisch-pädagogischen Hintergrund. Die Tragödie bzw. zeitgemäß viel mehr das bürgerliche Trauerspiel solle Mitleid und Furcht¹³ erregen und das vorrangig bürgerliche Publikum in seiner Charakterbildung und moralischen Erziehung unterstützen.¹⁴ Dieser Idee folgend ist der Mensch in der Lage, sich im Theater so intensiv mit dem tragischen Helden zu identifizieren, dass er die außergewöhnlichen Situationen, die dieser durchlebt, selbst mitempfinden kann. Im Erproben von intensiven Gefühlslagen entwickelt sich der bürgerliche Charakter. Die Zuschauenden identifizieren sich mit dem moralisch vorbildlichen Helden und eifern diesem Idealbild in der eigenen Persönlichkeitsentwicklung nach. Das Hineinversetzen in die tragische Handlung führt die Rezipienten emotional in Extremsituationen, die im realen Leben schwerwiegende Folgen hätten. Im konsequenzverminderten Umfeld des Theaters können tragische Szenarien gefahrlos erprobt werden und dadurch einen Lernprozess in Gang setzen. "Der Zuschauer wird gereinigt, indem ihm Nachahmungen im Theater die Grenzen und Gefährdungen seiner Existenz zeigen und ihn dadurch zur Reflexion und Erkenntnis zwingen."¹⁵ In diesem Sinne wird laut Lessing die Reflexion durch das emotionale Mitempfinden ausgelöst.

Der dritte Zweig der Auseinandersetzung mit der tragischen Katharsis spricht auch von Reflexion und Lernprozessen. Im Unterschied zur moralischen Herangehensweise steht hier jedoch nicht die Emotion sondern der Verstand im Zentrum der Betrachtung. Ausgangsthese ist, dass Nachahmungen grundsätzlich Lernexperimente sind, die beim Publikum eine Vertiefung des Verständnisses für die menschliche Existenz bewirken. Da dem Menschen laut Aristoteles Lernen Vergnügen bereitet, erlebt er bei der Betrachtung einer Tragödie ein lustvolles Lernerlebnis aus dem er mit einem klareren Verstand hervorgeht. Die Nachahmung erzeugt eine Distanz, aus der das Publikum das

¹² Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 165

¹³ Lessing übersetzte 1768 in den Hamburgischen Dramaturgien 'Eleos' und 'Phobos' eben nicht mehr mit Jammer und Schrecken/Schaudern.

¹⁴ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 256

¹⁵ Ebd., S. 260

Geschehen auf der Bühne mitverfolgt. Da die Zusehenden nicht in die Situationen involviert sind, sondern diese aus ihrer distanzierten Position unbeschadet mitverfolgen können, ist eine intellektuelle Reflexion möglich, die ein lustvolles Lernerlebnis bereitet. Dieser Lerneffekt bewirkt folglich eine Klärung des Verstandes – die Katharsis.¹⁶ Leon Golden, der Hauptvertreter der intellektuellen Interpretation von Katharsis, schlägt daher eine andere Übersetzung des Katharsisbegriffs vor: "Nach seiner Überzeugung soll Katharsis deshalb nicht mit Entleerung oder Reinigung übersetzt werden, sondern mit Klärung des Verstandes – intellectual clarification."¹⁷

2.2. Komische Katharsis

Während für die Existenz einer Katharsis in der Tragödie die aristotelische *Poetik* eine weitestgehend unangefochtene Grundlage liefert, kann die Existenz einer vergleichbaren komischen Katharsis nur vermutet werden. Der Teil der *Poetik*, in dem sich Aristoteles mit der Komödie auseinandersetzen wollte, wird von ihm in den erhaltenen Textteilen mehrfach angekündigt, ist aber leider nicht erhalten. Die älteste Quelle, die sich zu einer komischen Katharsis äußert, ist somit eine anonyme Handschrift, bekannt als *Tractatus Coislinianus*. Eine detailliertere Auseinandersetzung mit der umfangreich vorhandenen Fachliteratur zu dieser Quelle kann im Zuge der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Deshalb sei erneut auf Helmut von Ahnen verwiesen. Er fasst den Diskurs über die Herkunft, Rezeption und Plausibilität des aristotelischen Ursprungs des *Tractatus Coislinianus* auf wenigen Seiten prägnant zusammen.¹⁸ Er kommt zum Schluss, dass der *Tractatus Coislinianus* sehr wahrscheinlich auf Aristoteles zurückzuführen ist. Doch selbst wenn diese Annahme falsch wäre, handle es sich dennoch "um den ältesten Text zur Literaturtheorie der Komödie [und kann] in unmittelbarer Nähe zu Aristoteles angesiedelt werden"¹⁹.

In Ermangelung einer allgemein akzeptierten textlichen Grundlage für eine komische Katharsis gehen die Definitionsversuche hierfür noch weiter auseinander als die Interpretationsansätze der tragischen Katharsis. Besonders umstritten sind die

¹⁶ Vgl. ebd., S. 260ff.

¹⁷ Ebd., S. 262

¹⁸ Vgl. ebd., S. 103–107

¹⁹ Ebd., S. 107

Gegenbegriffe zu "Eleos" und "Phobos". Als Katharsis auslösende Affekte in der Komödie kommen einerseits "Vergnügen" und "Gelächter" in Frage, die im *Tractatus Coislinianus* genannt werden, oder der Argumentation Leon Goldens folgend "gerechter Unwille / Entrüstung" und "Unbehagen".²⁰

Goldens bereits in Bezug auf die tragische Katharsis genannte Argumentation, dass die Katharsis als Klärung des Verstandes zu betrachten sei, lässt sich ebenso auf komische Theaterformen anwenden. Auch Komödien sind Nachahmungen und somit Lernexperimente. Die Komödie präsentiert dem Publikum Inkongruenzen, die es in einem intellektuellen Vorgang erkennen muss, um den komischen Effekt genießen zu können. Es vollzieht sich also auch bei der Komödie ein lustvoller Lernprozess²¹, wahrscheinlich sogar noch stärker als bei der Tragödie, die weniger den Verstand als das Gefühl anregt²². Helmut von Ahnen entwickelt diese intellektuelle Katharsistheorie für die Komödie noch ein Stück weiter. Er stellt fest, dass der lustvolle Lernprozess durch das Bilden von Abduktionen entsteht.

"Auf der Basis eines bestimmten Erwartungshorizontes werden Hypothesen gebildet, die eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben und auf Grund von überraschender und ungewöhnlicher Beobachtung zu blitzartiger Einsicht führen können. Abduktive Schlüsse sind prinzipiell fragwürdig da niemand sicher sein kann, dass unter der Vielzahl möglicher Hypothesen die für den Erklärungsversuch richtigen ausgewählt wurden."²³

Die Komödie regt demnach durch die Präsentation von Differenzen zur Alltagslogik die Zusehenden zur Interpretation und kreativen Hypothesenbildung an, wie die präsentierten Phänomene kontextualisiert werden könnten. Unabhängig vom Gelingen oder Scheitern der Abduktionen entsteht bei den Zusehenden Vergnügen.

"Diese eigenen Abduktionen der Zuschauer, ihre Interpretations- und Verstehensversuche können wie die Abduktionsentwürfe auf der Bühne sowohl gelingen wie auch scheitern. In beiden Fällen darf gelacht werden: Im ersten Fall über das Vergnügen an der detektivischen Lust, dem Hochgefühl bei der Annäherung an eine logische Wahrheit, der Freude am richtigen Raten oder der eigenen Klugheit; im zweiten Fall über den eigenen Absturz und den dazu

²⁰ Vgl. ebd., S. 263–268

²¹ Vgl. ebd., S. 266ff.

²² Auf den Zusammenhang zwischen Distanz oder Einfühlung und Reflexion wird später noch detailliert eingegangen.

²³ Ebd., S. 272

gehörenden Mut zur Bildung der falschen Hypothesenentwürfe. Beides enthält Veränderungspotenzial und in jedem Fall kann sich der Interpret über das Gefühl der Freiheit und Befreiung freuen, das durch die umfassende Erlaubnis zur Abduktion bis hin zum kompletten Unsinn entstanden ist."²⁴

Diese Argumentationskette, welche die komische Katharsis als lustvollen Erkenntnisprozess definiert, erscheint durchaus plausibel. Allerdings geht eine rein auf den Intellekt bezogene Erklärung der komischen Katharsis aufgrund ihrer Einseitigkeit meines Erachtens nicht weit genug. Es fehlt daran eine körperliche und eine sozialpädagogische Interpretationsebene.

Golden definiert beziehend auf die aristotelische Rhetorik den "gerechten Unwillen" bzw. "Entrüstung" und "Unbehagen" als die Affekte, die eine komische Katharsis auslösen.²⁵ Dieser These kann ich mich nicht anschließen, da nicht klar wird, wodurch die Komödie diese Affekte erzeugt. Plausibler erscheinen mir die im *Tractatus Coislinianus* genannten Begriffe "Vergnügen" und "Gelächter". Allerdings bleibt im *Tractatus Coislinianus* (ähnlich wie im Äquivalent, der *Poetik*) unerwähnt, wie sich die Katharsis durch diese Affekte im Detail gestaltet.

Da unter den bisherigen Definitionsansätzen der komischen Katharsis kein umfangreich zufriedenstellender gefunden werden konnte, wird im folgenden Abschnitt ein eigenständiger Versuch unternommen. Als auslösende Affekte der komischen Katharsis werden, wie im *Tractatus Coislinianus* genannt, "Vergnügen" und vor allem "Gelächter" bzw. das "Lachen" angenommen. Die Interpretation einer komischen Katharsis sollte genauso vielschichtig sein wie die der tragischen Katharsis. Deshalb sollen analog zu den drei Herangehensweisen an die aristotelische Katharsis in der Tragödie auch für die komische Katharsis eine medizinisch-therapeutische, eine moralisch-pädagogische und eine intellektuelle Ebene gefunden werden.

Die Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit einer mehrschichtigen Definition von komischer Katharsis wird besonders deutlich, wenn man einen vergleichenden Blick auf die Wirkungsabsichten von komischen Theaterformen wirft. Helmut von Ahnen kommt in seiner Untersuchung der Ursprünge von komischen Theaterformen in der Antike zu folgender Erkenntnis:

²⁴ Ebd., S. 276

²⁵ Vgl. ebd., S. 265

"Sie alle wollten die Zuschauer über ihre Unfreiheit aufklären. Das Publikum sollte für das gemeinsame Streben nach Freiheit gewonnen werden, für den demonstrativen ephemeren Rausch genauso wie für die Befreiung von den Zwängen politischer Unterdrückung oder des alltäglichen Lebens. Dabei handelte es sich nicht um die Herstellung eines revolutionären Bewusstseins, sondern um die Erweckung einer Sehnsucht nach Selbstbestimmung, Unabhängigkeit, Freiheit und um die Gewinnung von Spielräumen, durchaus auch im wörtlichen Sinn."²⁶

In dieser Feststellung über die verschiedenen Ausprägungen komischen Theaters in der Antike wird sowohl die rauschhaft, ekstatische Wirkung angesprochen, wie auch die moralisch und sozial befreiende Wirkung, ohne dass dabei explizit der Begriff Katharsis ins Spiel gebracht wird. Genau dieser Zusammenhang wird im folgenden Teil hergestellt und überprüft.

²⁶ Ebd., S. 81

3. Die dreifache Reinigungswirkung des Lachens

Die tragische Katharsis soll den Menschen durch das Erleben von Jammer und Schaudern bzw. Furcht und Leid im Theater von genau diesen negativen Gefühlen im Alltagsleben befreien. Das Prinzip gleicht dem einer Impfung, bei der durch sehr geringe und somit harmlose Dosierung des Krankheitserregers der Körper gegen den echten Erreger immunisiert werden soll. Die Katharsis durch Lachen folgt einem gegenläufigen Prinzip. Der Mensch soll von negativen Zuständen, insbesondere von diversen Versteifungen und Zwängen, gereinigt werden, indem diesen ein positiv erlebtes, lockerndes Lachen entgegengesetzt wird. Der Literaturwissenschaftler Harald Weinrich zieht hierfür die Begriffe des homöopathischen und allopathischen Medikaments heran:

"Das Lachen, es ist also auch hier wohl ein Medikament gegen eine Krankheit, aber nun gerade nicht ein homöopathisches Medikament, das in seiner Substanz dem Leiden gleicht, das es bekämpft, sondern umgekehrt ein allopathisches Medikament, das von ganz anderer Natur ist als das zu heilende Leiden."²⁷

Wie dieses allopathische Medikament "Lachen" auf den Menschen wirkt, fällt in das Forschungsfeld der Gelotologie²⁸. In der seit 1989 bestehenden Disziplin befassen sich Wissenschaftler aus den unterschiedlichsten Fachbereichen (Psychologen, Neurowissenschaftler, Soziologen, Mediziner, Philosophen, Kulturwissenschaftler) mit der Erforschung des Lachens²⁹. Selbstverständlich setzten sich bereits lange vor der Gründung der *International Society for Humor Studies*³⁰ als vereinender Organisation des Forschungsbereiches namhafte Wissenschaftler und Theoretiker (Aristoteles, Hobbes, Kant, Jean Paul, Hegel, Schopenhauer, Bergson, Freud, u.v.m.) mit dem Lachen, dem Humor und der Komik auseinander, weshalb die Gelotologie als sehr junge Disziplin dennoch bereits international etabliert und geachtet ist.

²⁷ Weinrich, Harald, »Was heißt: "Lachen ist gesund"?«, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München: Fink 1976, S. 402–408; (=Poetik und Hermeneutik VII), hier S. 405

²⁸ von griech. γέλως gélōs – Lachen: bezeichnet die Wissenschaft vom Lachen.

²⁹ Vgl. Straßmann, Burkhard, »Lachforschung. Unglaublich komisch«, in: *Die Zeit*, 20. 04. 2011, <http://www.zeit.de/2011/17/Lachforschung>, (04. 07. 2016)

³⁰ Vgl. Braunschmid, Angelika, *Das Phänomen Humor. Die heilende Wirkung des Lachens wird wieder entdeckt*, Linz: R. Trauner 2001, S. 65

Mithilfe der Erkenntnisse der Gelotologie soll nun gezeigt werden, dass eine Katharsis durch Lachen im Theater auf mehreren Ebenen möglich ist. Dabei sei angemerkt, dass zwischen den folgenden Bereichen keine trennscharfen Linien gezogen werden können. Die Untergliederung dient in erster Linie der Übersichtlichkeit.

3.1. Die medizinisch-therapeutische Katharsis

3.1.1. Physiologische Aspekte

Verglichen mit den Affekten Jammer und Schaudern ist das Lachen ein mindestens ebenso intensiver körperlicher Affekt und löst einen ekstaseähnlichen Zustand aus. Obwohl das Lachen in Einzelfällen auch willkürlich initiiert werden kann (z.B. von Schauspielerinnen und Schauspielern oder durch gezielte Übungen des Lachyogas), handelt es sich dabei grundsätzlich um einen reflexartigen, nicht bewusst kontrollierbaren Vorgang.

"So läßt sich feststellen, daß das Lachen einer unwillkürlich körperlichen Reaktion entspricht, die reflexartig ist und lustvolle emotionale Zustände miteinbezieht. Das Lachen führt zu Veränderungen im Bereich der Atmung und der Muskulatur, außerdem geht es mit komplizierten neurologischen Abläufen einher."³¹

Solange der Mensch auf einen körperlichen Reiz wie beispielsweise Kitzeln mit der unwillkürlich körperlichen Reaktion des Lachens reagiert, ist das Verhältnis von Stimulus und Response ausgeglichen und nachvollziehbar. Komplexer wird die Lage, wenn das Lachen als Reaktion auf Komik ausbricht.

Forschungsergebnisse der Neurowissenschaft zeigen, dass beim Lachen mehrere verschiedene Hirnareale aktiv sind. Die Aktivität umfasst Bereiche, die Motorik, Emotionen und kognitive Fähigkeiten steuern.³²

"Da ist zum einen die kognitive Komponente, die Areale des vorderen Stirnhirns umfasst und die rationalen Voraussetzungen für das Verstehen witziger Pointen bereitstellt. Im limbischen System und anderen subkortikalen Bereichen ist die emotionale Komponente verortet, die für den Humor eine ganz große Rolle spielt. Dazu kommt noch die motorische Komponente, die z.B. die mimischen

³¹ Titze, Michael/ Eschenröder, Christof T., *Therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendungen*, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 17 (Orig. 1998)

³² Vgl. Wißmann, Peter/ Titze, Michael, »Humor ist Dada. Ein Gespräch mit Michael Titze, dem 1. Vorsitzenden von Humorcare Deutschland«, in: *demenz. Das Magazin*, 3. Jg., 9/2011, S. 36f, http://www.michael-titze.de/content/de/interviews/interview_047.html, (28. 05. 2016)

Äußerungen beim Lachen bestimmt. Sie ist im motorischen Kortex angesiedelt und besitzt (ebenso wie die emotionale Komponente) eine direkte Verbindung zum Hirnstamm, einem stammesgeschichtlich alten Gehirnareal."³³

Das Lachen ist demnach ein hochkomplexes Phänomen, das den Menschen auf allen Seinsebenen in seiner Gesamtheit aus Körper, Gefühl und Verstand vereinnahmt und ein bewusstes Agieren vorübergehend unmöglich macht. Darin gleicht das Lachen dem Weinen, beide lassen sich nicht abrupt willentlich stoppen. "Die Kontrolle, die das Individuum gewöhnlich über seinen Körper hat, bricht zusammen – in der Tat bricht sozusagen das Individuum vor Lachen oder Schluchzen zusammen."³⁴ Das lachende Subjekt ist seinem Körper in diesen Momenten hilflos ausgeliefert. Intensives Lachen versetzt uns in eine Grenzsituation unseres Bewusstseins, die mit Zuständen des Rauschs, Trance oder Ekstase vergleichbar ist. Nach einem solchen ekstatischen Erlebnis fühlt man sich, wie bereits in Kapitel 2.1. 'Tragische Katharsis' festgehalten wurde, "erschöpft, zufrieden, befreit, erleichtert und unendlich leer."³⁵ Der körperliche Aspekt der kathartischen Wirkung des Lachens überkommt die Lachenden unweigerlich, da sie sich dem Affekt nicht entziehen können.

Was nun im Detail mit dem Körper in der Phase des Lachens geschieht, beschreibt Psychotherapeut, Psychoanalytiker und Gelotologe Dr. Michael Titze wie folgt:

"Das Lachen wirkt sich demnach wellenförmig auf die gesamte Muskulatur aus. Von besonderer Bedeutung sind die flachen Muskeln im Gesichtsbereich [...] Im Lachen werden auch die Brustmuskeln aktiviert, was die Voraussetzung für einen erhöhten Gasaustausch in der Lunge schafft. Der Hauptmuskel für das Einatmen ist das Zwerchfell. Dieses wird beim Lachen stark aktiviert, so daß die Atemkapazität bedeutend erhöht wird. Neben dieser Aktivierung der willkürlichen Skelettmuskulatur kommt es beim Lachen auch zu einer starken Anregung der unwillkürlichen Muskulatur. So erhöht sich der Herzrhythmus zunächst, um später dauerhaft abzusinken, die Muskulatur der Arterien entspannt sich, so daß das Gefäßvolumen erhöht wird. Damit verringert sich der arterielle Druck. Ebenso öffnen sich die Bronchien durch das Spiel der glatten Muskulatur weiter, so daß die Durchlüftung der Lungen gefördert wird"³⁶

Die Volksweisheit "Lachen ist gesund" lässt sich dadurch medizinisch bestätigen. Die Aktivität der Skelettmuskulatur, speziell im Rumpfbereich, ist in seiner Intensität

³³ Ebd.

³⁴ Berger, Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin, New York: De Gruyter 1998, S. 55

³⁵ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 259

³⁶ Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 18f

durchaus mit sportlicher Betätigung vergleichbar. Regelmäßiges intensives Lachen wirkt sich positiv auf die körperliche Fitness aus. Die verstärkte Atemfrequenz und die geöffneten Bronchien führen zu einer erhöhten Sauerstoffanreicherung im Blut, die sich positiv auf die Konzentrationsfähigkeit auswirkt. Kombiniert mit den muskulären Kontraktionen wird dadurch auch der Fettstoffwechsel positiv angeregt.³⁷ Auch die Weitung der Arterien und der damit einhergehende niedrigere Blutdruck sind aus gesundheitlicher Perspektive überaus positive Effekte des Lachens.

Des Weiteren wirkt sich Lachen auch deutlich messbar auf den Hormonhaushalt aus.

"Beim Lachen werden bestimmte körpereigene Hormone, die sogenannten Katecholamine, Adrenalin und Noradrenalin, in den Blutkreislauf ausgeschüttet. Sie rufen eine wirksame Entzündungshemmung hervor. [...] Ferner erfolgt auch eine Erhöhung der Anzahl natürlicher Killer-Zellen. Sie sind für die körpereigene Immunabwehr von besonderer Bedeutung"³⁸

Lachen ist folglich nicht nur präventiv gesundheitsfördernd, sondern wirkt sich im Krankheitsfall dank seiner entzündungshemmenden Wirkung und der Aktivierung des Immunsystems positiv auf den Genesungsprozess aus. In gelotologischen Studien wurde darüber hinaus festgestellt, dass Lachen eine Stressreduktion bewirkt und dass bei Lachenden die Schmerzempfindlichkeit sinkt.³⁹

Mit den Worten von Angelika Braunschmied zusammengefasst:

"Forscher bestätigen mittlerweile, daß herzhaftes Gelächter den Organismus ähnlich fördert wie ein halbstündiger Dauerlauf: Während Atmung und Durchblutung aktiviert und die Verdauung angeregt werden, wirkt Lachen gleichzeitig entspannend und mildert ebenso Atmungsbeschwerden wie Kopf- oder Rückenschmerzen. Gleichzeitig stärkt herzhaftes Lachen das Immunsystem. Humor hat damit eine stimulierende und kräftigende Wirkung auf den menschlichen Organismus"⁴⁰

Auf körperlicher Ebene wird der Mensch durch das Lachen also von Stress, Muskelverspannungen und teilweise auch von Schmerzen befreit bzw. gereinigt. Hierfür spielt es keine Rolle, aus welchem Grund gelacht wird, sondern nur, dass das Lachen ausreichend intensiv und anhaltend ist. Hierfür gründete Dr. Madan Kataria, Arzt und Yogalehrer, 1995 den ersten Lachclub. In der Gruppe wird mit gezielten Atem-, Sprech-

³⁷ Vgl. ebd., S. 19

³⁸ Ebd., S. 22

³⁹ Vgl. Straßmann, »Lachforschung«

⁴⁰ Braunschmid, *Das Phänomen Humor*, S. 69

und Bewegungsübungen Lachen ausgelöst. Die Teilnehmenden profitieren durch das willkürlich hervorgerufene Lachen von den positiven Auswirkungen auf den Körper. Stressbedingte chronische Schmerzen können beispielsweise dadurch gelindert werden. Die Selbstheilungskräfte des Körpers werden durch intensives Lachen stimuliert. Zwanzig Jahre nach der Gründung der Lach-Yogabewegung soll es inzwischen mehr als 7000 Lachklubs weltweit geben.⁴¹ Die Lachyogagruppen machen sich die ansteckende Wirkung des Lachens zunutze. In einer Gruppe ist es aufgrund der gegenseitigen Ansteckung leichter möglich, lang anhaltend zu lachen. Darin liegt ein Vorteil des Lachens im Theater, denn auch hier kann sich das Lachen von einzelnen Lachenden auf das ganze Publikum ausbreiten. Wenn es gelingt, die Zusehenden im Theater zum Lachen zu bringen, werden den Lachenden unweigerlich die physiologischen Auswirkungen einer komischen Katharsis zuteil. Die Intensität dieser komischen Katharsis hängt dabei direkt mit der Intensität des Lachens zusammen. Die komische Katharsis kann aus physiologischer Sicht als gesundheitsfördernd betrachtet werden.

3.1.2. Psychologische Aspekte

Auch auf die Psyche wirkt sich Lachen entspannend, befreiend, entlastend, mit einem Wort: kathartisch aus. Für die emotionale Gesundheit des Menschen ist das Lachen unverzichtbar. In Situationen, die uns überfordern, befreit uns das Lachen als körperlicher Reflex vom Zwang, uns sofort emotional darauf einzulassen und eine rational angemessene Reaktion zu zeigen.

"Das Lachen ist eine Reaktion des Körpers, in der dieser sich gegen Vergeistigung, Rationalisierung und Abstraktion behauptet. Der Lachende überläßt seinen Körper sich selbst; er verzichtet auf Kontrolle; der Körper übernimmt für ihn die Antwort auf eine nicht mehr beherrschbare Situation."⁴²

Das trifft auf harmlose und zutiefst tragische Situationen gleichermaßen zu. Schneidet beispielsweise ein Arbeitskollege während einer wichtigen Besprechung überraschend eine übertriebene Grimasse, werden wir über die Unangemessenheit der Geste erschrecken und wahrscheinlich lachen, da wir auf diese irrationale Situation nicht mit

⁴¹ Vgl. Kötter, Jana, »Wenn Lachen beim Heilen hilft«, in: *Ärzte-Zeitung*, 30/2015, S. 22, https://www.wiso-net.de/document/AEZT__000879111, (02. 07. 2016)

⁴² Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph, »Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken«, *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Hg. Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 7–14, hier S. 7

einer rational passenden Reaktion antworten können. Wesentlich tragischer, aber dem gleichen Prinzip folgend, ist das Beispiel eines Patienten, der auf die unerwartete Diagnose einer letalen Krankheit mit Lachen reagiert. Die Nachricht ist ein Schock und kann vom Patienten nicht sofort erfasst werden. Das Lachen ist in diesem Moment eine Weigerung, sich emotional mit der Komplexität der Situation auseinanderzusetzen. Für die Psyche ist das Lachen eine körperliche Schutzfunktion. Es ist notwendig, um innere Spannungen und Angst abbauen zu können und sich emotional von problematischen Situationen zu distanzieren. Durch die neu gewonnene Distanz zum Problem und die Versetzung in einen positiven Emotionskontext, können nach der Beruhigung aktive Auseinandersetzung stattfinden und Lösungsstrategien entwickelt werden.⁴³

Menschen, die bewusst mit Humor auf Schicksalsschläge reagieren können, verfügen über ein gefestigtes Selbstbewusstsein. Das Gelingen einer humorvollen Herangehensweise an ein Problem verschafft dem Individuum neben der bereits erwähnten emotionalen Distanz ein Erfolgserlebnis, aus dem es Kraft schöpfen kann. Sigmund Freud schreibt in seinem Aufsatz *Der Humor* von 1927:

"Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes [...] sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes [...]. Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind."⁴⁴

Freud spricht hier allgemein über Humor im Alltagsleben. Die Aussage lässt sich aber auch auf die Theatersituation übertragen. Das Publikum einer komischen Theateraufführung verfolgt eine Bühnenhandlung, die sich unter Umständen um Themen wie Gewalt und Unrecht dreht. Anstatt sich vom Schrecken der Bühnenrealität traumatisieren zu lassen, genießt das Publikum seine sichere Position in Distanz zum Geschehen und reagiert auf die komisch dargestellten ernsten Themen mit Lachen. Das triumphale Gefühl der Unverletzlichkeit des Ichs kann am Theater auch von Personen erlebt werden, die im Alltag Schwierigkeiten haben, verletzenden Situationen humorvoll

⁴³ Vgl. Frittm, Markus, *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor. Möglichkeiten humorvoller Intervention im Beratungsgespräch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 46

⁴⁴ Freud, Sigmund, »Der Humor«, *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet; 14. Bd, Werke aus den Jahren 1925-1931*, Hg. Anna Freud/Edward Bibring/W. Hoffer/E. Kris/Otto Isakower, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1999, S. 383–389, hier S. 385

zu begegnen. Das Erhebende, von dem Freud spricht, ist die Bestätigung, dass das Ich gegen Verletzungen immun ist. Am Theater sind es die handelnden Figuren, denen Missgeschicke, Unrecht oder Gewalt widerfährt. Dem Publikum können die Angriffe nichts anhaben.

Im Theaterraum herrscht keine tatsächliche Bedrohung, aber es wird auf reale Ängste, Spannungen und Probleme Bezug genommen. Im konsequenzverminderten Raum gelingt das Lachen über Schreckliches leichter als im Alltag. Das Lachen über problematische Themen im Theater kann so zum ersten Schritt der Verarbeitung realer Ängste und Konflikte werden. Das erfolgreiche Sich-über-die-Situation-Erheben und die Erfahrung, dass auch aus schwierigen Situationen ein lustvolles Erlebnis gezogen werden kann, wirken sich stärkend auf das Selbstbewusstsein aus und motiviert zur aktiven Auseinandersetzung. Im Gegensatz dazu bewirkt Angst Verunsicherung, schwächt das Selbstbewusstsein und kann in extremen Fällen lähmend wirken und das Subjekt der Situation gegenüber handlungsunfähig machen.

Mit der Stärkung des Selbstbewusstseins befasst sich das nächste Kapitel (3.2.) unter dem Aspekt der Überlegenheitskomik weiter. Zunächst wollen wir uns nun wieder Freud zuwenden und uns mit einer weiteren Funktion des Lachens auseinandersetzen, die er im Zusammenhang mit dem Witz beschrieb.

"Viele kulturelle Leistungen wurden von Freud auf die Verdrängung feindseliger und sexueller Impulse zurückgeführt. Mit der Stärke dieser Abwehr nimmt die Gefahr einer die psychische Gesundheit belastenden neurotischen Konfliktbildung zu. Die Humorreaktion (Erheiterung, Lachen) ermöglicht eine kathartische Befreiung solcher verdrängter Affekte."⁴⁵

Das friedliche Zusammenleben einer Gesellschaft basiert auf gemeinsamen Werten, Normen und Regeln. Das Individuum hat sich diesen zu unterwerfen, um als Teil der Gemeinschaft akzeptiert und geschätzt zu werden. Vor allem aggressive Tendenzen und sexuelle Impulse gelten als Tabu und werden von Mitgliedern der Gesellschaft zum Zweck der Konfliktvermeidung nicht offen ausagiert, sondern unterdrückt und im Unbewussten aufgestaut. "Tabus sind symbolische Grenzen, die durch ein beunruhigendes und ambivalentes Gefühl aus Neugier und Schrecken stabilisiert

⁴⁵ Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 39

werden."⁴⁶ Das Lachen über die Tabus dient der Affektentladung und ist eine Reaktion auf die Aufhebung von Triebunterdrückung.⁴⁷ Wenn am Theater Tabus komisch verhandelt werden, kann beim Publikum eine kathartische Affektentladung durch Lachen initiiert werden.

Freud trifft zwischen Humor und Witz eine klare Unterscheidung. Die körperliche Reaktion ist jedoch bei beiden das Lachen. Sowohl der Humor wie auch der Witz haben Freud zufolge eine positive Wirkung auf die menschliche Psyche.

"Humor und Witz vermögen auch ohne die Hilfe des Arztes die erstarrten Fronten zwischen Über-Ich, Ich und Unbewußtem aufzulockern; der Humor dadurch, daß das sonst so gestrenge Über-Ich seine Vaternatur entdeckt und nun 'so liebevoll tröstlich' mit dem Ich-Kinde spricht, und der Witz umgekehrt dadurch, daß die im Unbewußten gestaute Energie überraschend ausbricht und die Herrschaft des Bewußtseins 'überrumpelt'. In beiden Fällen wird die psychische Situation entspannt und entkrampft, was von dem Individuum als Lustgewinn erfahren wird. Im Lachen hat die Gesundheit gesiegt."⁴⁸

Wenn nun Theater sein Publikum zum Lachen bringt, erlebt dieses eine der psychischen Gesundheit zuträgliche Entkrampfung. Der komischen Katharsis kann in diesem Sinne ein therapeutischer Effekt auf die menschliche Psyche zugeschrieben werden.

Der therapeutische Effekt des Lachens wird auch in der Psychotherapie und im Feld sozialer Arbeit eingesetzt. Zu diesem Thema hat Markus Frittum für das Buch *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor*⁴⁹ Experten aus den Bereichen Sozialarbeitswissenschaft und Psychologie bzw. Psychotherapie befragt. In einem Interview sagte Dr. phil. Dr. theol. Alfred Kirchmayr (Psychoanalytiker und Professor für Psychologie), dass in der Therapie Humor und Witz eine Möglichkeit darstellten, einen Konflikt klarer sichtbar zu machen und die Klienten damit ermutigt werden könnten, sich diesem zu stellen.⁵⁰ Dasselbe kann auch im Theater geschehen. Gesellschaftliche Konflikte sind in ihrem Wesen oft nebulös, vage und unklar. Sie treten nur punktuell an die Oberfläche des kollektiven Bewusstseins, wenn sie sich in konkreten Vorfällen äußern. Mit einer komischen Darstellung eines solchen Konflikts

⁴⁶ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 167

⁴⁷ Vgl. Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 37f

⁴⁸ Weinrich, »Was heißt: "Lachen ist gesund"?«, S. 408

⁴⁹ Frittum, *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor*

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 122

am Theater kann dieser demaskiert und seine Diffusität minimiert werden. Damit wird das Problem begreifbarer und für Lösungsansätze zugänglicher.

Die bisher genannten Effekte des Lachens auf die Psyche, die im medizinisch-therapeutischen Umfeld genutzt werden, werden in einer Zusammenfassung von Frittums Experteninterviews aufgelistet:

"Die Fähigkeit, Distanz herzustellen und zu relativieren wurde von allen TelefoninterviewpartnerInnen erwähnt. Damit verbunden sei der Aufbau neuer Perspektiven und Sichtweisen möglich. [...] Weiters vermittelt er [der Humor, Anm. d. V.] Mut und Optimismus, indem man einerseits aus der humorvollen Haltung heraus den KlientInnen übermittelt, dass es doch eine Lösung geben kann. [...] Die KlientInnen erleben, dass die SozialarbeiterInnen ihnen die Stärke und Kraft zutrauen, das Problem zu lösen. Somit schafft es der Humor, die Menschen zu aktivieren und anzuregen. Er hat eine psychohygienische Wirkung, indem er Gefühle verstärken und nach außen transportieren kann."⁵¹

Diese psychohygienische Wirkung kann auch am Theater durch eine komische Katharsis hervorgerufen werden. Vorausgesetzt das Stück setzt in Zusammenhang mit inhaltlich problematischen Themen erfolgreich komische Darstellungsweisen ein.

3.2. Die moralisch-pädagogische Katharsis

Theater gilt als Spiegel der Gesellschaft. Es ist ein Instrument, um gesellschaftliche Zustände zu reflektieren, um Werte und Moralvorstellungen zu verhandeln, zu verbreiten, zu reformieren, um das Publikum zu erziehen, und vieles mehr. Als geschätztes Bildungsinstrument galt jedoch lange Zeit nur die Tragödie bzw. das Tauserspiel, während komisches Theater nicht als pädagogisch wertvoll und überdies sogar als schädlich für die Gesellschaft erachtet wurde. Das hängt bis zu einem gewissen Grad auch damit zusammen, dass dem Lachen seit der Antike von Philosophen und später auch von der christlichen Kirche immer wieder eine aggressive, gefährliche, diabolische Seite zugeschrieben wurde. Auch wenn diese negativen Zuschreibungen begründbar sind, sollten trotzdem die positiven Auswirkungen des Lachens auf eine Gemeinschaft nicht aus den Augen verloren werden. Denn das Lachen und in weiterer Folge auch das komische Theater können durchaus verbindend, deeskalierend, gemeinschaftsstärkend und moralpädagogisch auf eine Lachgemeinschaft einwirken.

⁵¹ Ebd., S. 126

Inwiefern Lachen im Theater sowohl aus "sozio-negativ[er]"⁵² wie aus "sozio-positiv[er]"⁵³ Blickrichtung eine moralisch-pädagogische Katharsis auslösen kann, wird der folgende Abschnitt erörtern.

3.2.1. Überlegenheits- und Aggressionstheoretischer Ansatz – psychohygienische moralische Katharsis

Obwohl das Lachen ein gesundheitsförderndes und zumeist sehr positiv erlebtes Phänomen ist, standen ihm bereits in der Antike die meisten Philosophen wie auch die christliche Kirche kritisch gegenüber. Man riet zur Mäßigung und es wurden klar abgegrenzte Zeiträume (z. B. Fasching) festgelegt, in denen das Lachen in kontrollierbare Rahmenbedingungen gedrängt wurde.⁵⁴ Platon, als einer der frühesten Vertreter dieser sozio-negativen Blickrichtung auf das Lachen, sah darin eine unwürdige, mitunter sogar gefährliche Haltung des Menschen.⁵⁵ Das Lachen bzw. das Vergnügen, das die Komödie erregt, basiert laut Platon "auf Bosheit und Neid, auf dem Genuß des Übels, das einem anderen zustößt."⁵⁶ Der Mensch lacht also aus Schadenfreude und verleiht damit unmoralischen Eigenschaften wie Neid, Überheblichkeit und Eitelkeit Ausdruck. Aus dieser Grundbeobachtung entwarf Thomas Hobbes seine Überlegenheits- oder Superioritätstheorie des Komischen, die das Lachen als höchst verwerfliche Eigenschaft betrachtet.⁵⁷ Von dieser theoretischen Grundlage aus entwickelten sich zahlreiche weiterführende Komiktheorien mit sozio-negativem Fokus, die sich unter dem Überbegriff "Überlegenheits- und Aggressionstheorien des Komischen" sammeln lassen. Der Mensch lacht nämlich nicht nur aus dem triumphalen Gefühl der Überlegenheit gegenüber widriger Umstände als Selbstschutzmechanismus vor psychischen Traumata (siehe Kapitel 3.1.2.). Er lacht auch, wenn er sich gegenüber anderen überlegen fühlt, aus Schadenfreude.

⁵² Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 68

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Schroeder, Susanne, »"Lachen ist gesund?". eine volkstümliche und medizinische Binsenwahrheit im Spiegel der Philosophie«, S. 30, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000659 2002, (04. 08. 2015); (Orig. Dissertation, Berlin, Freie Universität Berlin, Philosophie und Geisteswissenschaften).

⁵⁵ Vgl. ebd., 26f

⁵⁶ Ebd., S. 25

⁵⁷ Vgl. ebd., 31f

"Mit Schadenfreude wird üblicherweise das Überlegenheitsgefühl bezeichnet, das plötzlich eintritt, wenn irgendein Fehler bei einem anderen wahrgenommen wird und über den man sich selbst erhaben fühlt. Diese Art der Freude ist nicht unumstritten, da sie einen anderen Menschen erniedrigt und auf der Basis von eingebildetem Stolz eine menschliche Verirrung sein kann."⁵⁸

Mit dem schadenfrohen Lachen entsteht eine deutliche Abgrenzung zwischen Lachenden und Verlachten. Aus diesem Blickwinkel ist nachvollziehbar, dass dem Lachen ein negativer Einfluss auf die soziale Dynamik einer Gesellschaft attestiert wurde, da es zur Spaltung der Gemeinschaft führen und aggressive Spannungen erzeugen kann. "Die Überlegenheits- und Aggressionstheorien betonen die feindseligen und entwertenden Komponenten des Humors."⁵⁹ Sie befassen sich mit dem Phänomen, dass das Herabsetzen, Demütigen oder Verspotten von anderen Personen oder Gruppen Anlass für das Lachen ist.⁶⁰

Trotz der unbestreitbaren sozio-negativen Effekte des Lachens, lässt sich auch auf dieser Ebene eine Katharsiswirkung ableiten. Denn das Lachen ist nicht der Auslöser von aggressiven Tendenzen, sondern umgekehrt sind diese unweigerlich in jedem Individuum vorhanden und finden im Lachen ein Ventil. Aufgrund sozialer Konventionen können aggressive Impulse nicht ausgelebt werden, sondern werden in den meisten Fällen verdrängt. Treten die unterdrückten Aggressionen beispielsweise in einem tendentiösen Witz in unser Bewusstsein, genießen wir das Freisein von Verdrängung, was sich im Lachen äußert.⁶¹ Im Lachen werden aggressive Tendenzen anstatt in Gewalthandlungen in eine harmlosere Ausdrucksform transformiert. Das schadenfrohe Lachen fungiert als Ersatzbefriedigung, es verschafft psychologische Entlastung von Ärger und Aggression und kann so größeren verletzenden Verhaltensweisen vorbeugen.⁶²

Das Theater erzeugt überdies eine spezielle Kommunikationssituation, eine Versuchsanordnung, in der ansonsten moralisch fragwürdige Verhaltensweisen gefahrlos erprobt werden können. "Das Publikum lacht dann über Als-Ob-Handlungen

⁵⁸ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, 250f

⁵⁹ Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 48

⁶⁰ Vgl. Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 61

⁶¹ Vgl. Frittm, *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor*, S. 41f

⁶² Vgl. ebd., S. 46

[...] dann kann im Theater schadenfroh und ohne Folgen gelacht werden."⁶³ Die Aggression des Lachens trifft im Theater die Figuren einer fiktiven Handlung und keine realen Opfer. Die Agierenden treten nicht als Privatpersonen auf, sondern sie sind durch die Rolle, durch das Als-ob der Bühnenhandlung gegen den verletzenden und erniedrigenden Akt des schadenfroh lachenden Publikums geschützt. Dasselbe Prinzip erklärt Alexander Brock bezogen auf Fernsehcomedys mit einem Kommunikationsmodell aus äußerem und inneren Kommunikationskreis.

"Nach der Aggressionstheorie des Komischen beinhaltet Komik immer ein Element der Aggression eines Täters gegen ein Opfer [...] Nimmt man nun etwa für eine Fernsehcomedy an, dass sowohl Täter als auch Opfer Figuren im inneren Kommunikationskreis sind, so lässt sich postulieren, dass die rahmende bzw. ermöglichende Institution in Bezug auf solche Gesichtsbedrohungen neutral und die Aggression fest in den inneren Kommunikationskreis eingeschlossen ist."⁶⁴

Umgelegt auf die Theatersituation besteht der äußere Kommunikationskreis aus dem Einverständnis zwischen Theaterbesuchern und Schauspielenden, dass die Handlungen auf der Bühne vorgetäuscht werden und dass das Publikum sich wissentlich täuschen lässt. Zusätzlich wird das Publikum im besonderen Fall mit der Ankündigung einer Komödie darauf vorbereitet, dass die folgende Kommunikation als komisch zu bewerten und Lachen erwünscht sei. Im inneren Kommunikationskreis lässt sich das Publikum von den Aktionen der handelnden Figuren überraschen und reagiert spontan darauf, als ob diese Handlungen tatsächlich im Moment entstünden. So wird zum Beispiel über ein Missgeschick schadenfroh gelacht, da sich die Zusehenden gegenüber der Figur überlegen fühlen. Die Erniedrigung des schadenfrohen Lachens richtet sich gegen die Figur, nicht die Schauspielerin oder den Schauspieler. Der aggressive Akt bleibt also im inneren Kommunikationskreis eingeschlossen. Das erfreuliche Gefühl der Überlegenheit, der stärkende Effekt auf das Selbstbewusstsein der Lachenden wirkt jedoch über die Dauer der Vorstellung hinaus. Schließlich reagiert ein Zuschauer Max Mustermann auch im inneren Kommunikationsreis immer noch als Max Mustermann und nicht als eine dritte Figur. Die Agierenden legen nach der Vorstellung ihre Rollenidentität ab, die Zusehenden behalten ihre individuelle Identität bei und

⁶³ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 230

⁶⁴ Brock, Alexander, »Die stabile Instabilität. Zur Institutionalisierung des Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*, Hg. Friedrich W. Block/Rolf Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 257–276, hier S. 267f

integrieren die Erlebnisse aus der Theatervorstellung in ihren Erfahrungsschatz. Für die Dauer der Aufführung ist das Publikum von den moralischen Regeln des alltäglichen Zusammenlebens befreit und darf sich im konsequenzverminderten Bereich von unterdrückten Aggressionen und Feindseligkeiten reinigen. Das befreiende Gefühl, diese Aggressionen ohne moralische Bedenken abladen zu können und die Stärkung des Selbstbewusstseins durch das Überlegenheitsgefühl gegenüber den verlachten Figuren resultieren in einer psychohygienischen komischen Katharsis. Dieser psychohygienische Aspekt der komischen Katharsis dient der Aufrechterhaltung der moralischen Ordnung. Das Lachen im Theater wirkt präventiv möglichen Verstößen gegen die moralischen Grundsätze der Gesellschaft außerhalb des konsequenzverminderten Raums entgegen.

Über diese moralstabilisierende Funktion hinaus, kann die komische Katharsis auch zur Weiterentwicklung und Vertiefung des moralischen Bewusstseins beitragen. Der konkret verletzende Akt eines aggressiven Lachens aufgrund eines Superioritätsempfindens geschieht im Theater im inneren Kommunikationskreis. Doch meistens symbolisieren verlachte Figuren der fiktionalen Theaterhandlung real existierende Menschen oder Gruppen. Wie auch Brock für Fernsehcomedy feststellt: "Es ist auch offensichtlich, dass Opfer häufig für bestimmte reale soziale Gruppen oder Individuen außerhalb des inneren Kommunikationskreises stehen"⁶⁵. Die sozio-negative Wirkung ist also durch das Als-ob abgemildert, aber nicht vollständig aufgehoben. Die fiktionale Figur als Signifikant steht wie ein Puffer vor dem Signifikat, einer real existierenden Gruppe von Menschen, die so nur noch indirekt zum Opfer des schadenfrohen Lachens wird. Unter diesen Voraussetzungen kann aggressives Überlegenheitslachen im Theater sowohl moralisch verwerflich wie auch akzeptabel sein, kann sich auf das soziale Gefüge der Gesellschaft negativ oder positiv auswirken. Richtet sich das Lachen gegen nicht im Theaterpublikum vertretene Minderheiten, deren Andersartigkeit betont wird und von denen sich die Lachenden abgrenzen, handelt es sich um moralisch bedenkliches Lachen. Mit dieser Art des Lachens wird Theater zum Propagandainstrument, das gemeinsame Feindbilder etabliert und stärkt.

Richtet sich das Lachen jedoch gegen Figuren, in denen sich das Publikum zumindest teilweise selbst wiedererkennt, handelt es sich um ein selbstironisches, autoreflexives

⁶⁵ Ebd., S. 268

Lachen. Das Publikum lacht über Mängel, die ihm aus eigener Erfahrung bekannt sind. Den Lachenden kann so vor Augen geführt werden, über welche Schwächen und Fehler sie selbst erhaben sein möchten. Diese Erkenntnis kann der erste Schritt zu einer Arbeit am eigenen Verhalten sein und zu einem Hinterfragen von erstarrten Denkmustern führen. Das Lachen über eine komische Figur, der gegenüber man sich überlegen fühlt und dennoch auch sich selbst erkennt, wird so zu einem moralisch kathartischen Erlebnis. Es initiiert einen Denkprozess, der der moralischen Weiterentwicklung der eigenen Persönlichkeit zuträglich ist.

So zeigt sich, dass selbst die moralisch problematische sozio-negative Seite des Lachens, der sich die Überlegenheits- und Aggressionstheorien widmen, im Theater positiv nutzbar gemacht werden kann. Die komische Katharsis bewirkt eine Reinigung von aggressiven Tendenzen der Gesellschaft und kann im Spezialfall des selbstironischen Lachens zur moralischen Weiterentwicklung der Lachenden beitragen.

3.2.2. Sozialtheoretischer Ansatz – moralpädagogische Katharsis

Im Gegensatz zu den überlegenheits- und aggressionstheoretischen Betrachtungsweisen rückt der sozialtheoretische Ansatz die gemeinschaftsbildenden und stärkenden Funktionen des Lachens in den Vordergrund des Interesses. Diese unterschiedlichen Herangehensweisen sind die zwei komplementären Seiten derselben Medaille. Das Lachen hat sowohl gemeinschaftsbildende wie auch ausschließende Funktionen:

"Humor wirkt 'sozio-positiv', indem er den Zusammenhalt der Gruppe stärkt, das funktioniert etwa nach dem Motto: 'Wer zusammen lacht, gehört zusammen.' [...] Es ist beinahe unvermeidlich, daß Humor auch sozio-negative Folgen hat – er definiert die Umrisse der Gruppe und legt ipso facto fest, wer ein Außenseiter ist."⁶⁶

Voraussetzung für die Entstehung einer Lachgemeinschaft ist, dass eine Gruppe von Menschen über ein gemeinsames Werte- und Bezugssystem verfügt, um daraus abgeleitet auch ein gemeinsames Komikempfinden zu haben.

⁶⁶ Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 68

"Das Komische braucht immer eine Referenz, es muss sich auf etwas beziehen, damit die inkongruente Abweichung deutlich werden kann. Dieser Bezug ist in der Regel aktuell und lokal."⁶⁷

Das gemeinsame Lachen über etwas Komisches ist also eine Bestätigung von Gemeinsamkeiten der Lachenden, eine Freude am gemeinsamen Verstehen von Bezügen und Erkennen von Inkongruenzen.⁶⁸

"Worüber man lacht und wann man angemessenerweise lachen darf, das sind soziale Variablen, aber die grundsätzliche Widersprüchlichkeit der komischen Erfahrung beruht auf einer anthropologischen Realität, die allen sozialen Varianten zugrundeliegt [...] ist eine transkulturelle Konstante"⁶⁹

Es gibt Grundformen von körperlicher Komik, die fast gänzlich ohne Vorwissen auskommen und deshalb Menschen aus verschiedensten Kulturkreisen und aus allen Altersgruppen in einer Lachgemeinschaft verbinden können - z. B. das Ausrutschen auf einer Bananenschale. Dem gegenüber kann Komik auch mit sehr spezifischem Wissen arbeiten, sodass nur eine kleine Gruppe von Menschen angesprochen wird - z. B. Insiderwitze von Jugendcliquen, die oft mit nur einem einzigen Wort auskommen und die Gruppenmitglieder an eine gemeinsam erlebte Situation erinnern und so ein Lachen evozieren.

Die Tatsache, dass das Verweisen auf ein spezifisches gemeinsames Wissen einer Gruppe als komisch empfunden wird, machen sich unter anderem Comedyserien zunutze. Anstatt das Fernsehpublikum mit immer neuen Scherzen zu überraschen, benutzen sie stets dasselbe Schema.

"Sie [Anm.: die Wiederholung derselben Scherze mit geringer Variation] gilt hier schlicht der Versicherung von Gruppenidentität, die sich nirgends besser manifestiert als im gemeinsamen Lachen. In diesem Akt versichert man sich gemeinsamer Wertorientierungen und Überzeugungen."⁷⁰

Egal ob die Lachgemeinschaft zwei oder unzählige Mitlachende umfasst, entsteht im gemeinsamen Lachen emotionale Nähe zwischen den Gruppenmitgliedern und die Gruppenkohäsion wird gestärkt.⁷¹ Im sozialen Akt des miteinander Lachens

⁶⁷ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 57

⁶⁸ Der Inkongruenz als komisches Grundprinzip widmet sich das nächste Kapitel (3.3.) ausführlicher.

⁶⁹ Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 57

⁷⁰ Schörle, Eckart, »Herrschaft, Moral und Identität. Über das Nichtkomische am Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 21–36, hier S. 31

⁷¹ vgl. Vgl. Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 49

vergewissert sich die Gruppe über ein gemeinsames Bezugssystem und festigt das Verständnis von gemeinsamen Werten und Ansichten.

"Komische Inhalte, Formen und Strategien sind dezidiert an die Norm- und Regelsysteme der jeweiligen Zeit und Kultur gebunden bzw. situativ und kontextuell bedingt. [...] Die Komik stellt also immer auch eine Wiederholungspraxis dar, ein Zitieren der jeweils geltenden Normen des Komischen"⁷²

Was von einer Gruppe wie zum Beispiel einem Theaterpublikum als komisch empfunden wird, hängt direkt damit zusammen, wo sich die gemeinsamen Wertvorstellungen treffen.⁷³ Das Lachen ist ein Indikator was von der Gruppe als außergewöhnliches oder unangemessenes Verhalten betrachtet wird. Ob die einzelnen Mitglieder der Lachgemeinschaft ein solches unangemessenes Verhalten ablehnen oder nachahmen würden, lässt sich rein aus dem Lachen darüber nicht ableiten.

"Das Lachen verrät nur ein Wissen um die Norm und die komische Abweichung davon. Der Grund des Lachens über etwas Unmoralisches ist allein dieses Verstehen der Pointe, nicht der Bejahung des Unmoralischen. [...] Es zeigt sich also, dass die Gesinnung nicht aus dem Lachen abzuleiten ist, weil die komische Wirkung von der Kontrastkonstruktion abhängt, nicht von der Affirmation moralischer Vorstellungen."⁷⁴

Die Befürchtungen von diversen Philosophen und Glaubensinstitutionen, dass das Lachen im Theater zum moralischen Verfall einer Gesellschaft führen könnte, sind demnach nicht haltbar. Im Gegenteil ist das Lachen einer Gruppe nicht nur gemeinschaftsstärkend, sondern auch eine Form von sozialer Kontrolle. Im Lachen drückt sich aus, welches Verhalten von der Gruppe akzeptiert wird und welches nicht. Es ist eine sanfte Sanktion, die darauf abzielt, den Normüberschreitenden zur Korrektur seines Verhaltens zu motivieren.⁷⁵ Das Bewusstsein für die gemeinsamen Wertvorstellungen einer Gemeinschaft wird auf diese Weise gestärkt und beugt auf diesem Weg der Vereinzelung der Mitglieder und in weiterer Folge Konflikten vor.

⁷² Schrödl, Jenny, »Vom Scheitern der Komik«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 30–40; (=Maske und Kothurn, 51/4), hier S. 38

⁷³ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 232

⁷⁴ Kaul, Susanne, »Komik und Gewalt«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul/Oliver Kohns, München/Paderborn: Fink 2012, S. 125–132, hier S. 131

⁷⁵ Vgl. Frittum, *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor*, S. 42

Bergson erläutert den Reintegrationsprozess von Einzelgängern durch Lachen folgendermaßen:

"Komisch ist eine Person, die automatisch ihren Weg geht, ohne sich um den Kontakt mit anderen zu bemühen. Das Lachen ist dazu da, den Einzelgänger zurückzuholen und aus seiner Zerstreutheit zu wecken. [...] Sie [Anm.: die Gesellschaft] zwingt jedes ihrer Glieder, auf seine Umgebung zu achten, sich ihr anzupassen und zu vermeiden, daß es sich in seinen Charakter zurückzieht wie in ein Schneckenhaus. Sie sorgt dafür, daß über jedem wenn nicht gerade die Drohung einer Strafe, so doch die Furcht vor einer Demütigung schwebt; und mag die Demütigung auch leicht sein, sie ist dennoch gefürchtet. Da nun das Lachen für den, dem es gilt, immer ein wenig demütigend ist, kann man es als eine wahre soziale Züchtung betrachten."⁷⁶

Im Theater richtet sich die Sanktion nicht direkt gegen einzelne Mitglieder aus dem Publikum, sondern trifft diese indirekt über die Bühnenfiguren als Projektionsflächen. Die Zusehenden können auf Basis der Verständigung über Werte und Ansichten der Lachgemeinschaft ihr Verhalten im Alltagsleben für die Zukunft anpassen. So leistet das gemeinsame Lachen des Theaterpublikums langfristig betrachtet einen Beitrag zur Festigung von gemeinsamen Werten in der Gesellschaft. Um wieder auf den Katharsisbegriff zurückzukommen: das gemeinsame Lachen bereinigt die Gemeinschaft von Unklarheiten im gemeinsamen Werteverständnis. Die komische Katharsis befreit die lachende Gemeinschaft von Unsicherheiten, Zweifeln und Vagheit bezüglich der geltenden Normen und Moralvorstellungen. Die Gruppenidentität und der gemeinsame Konsens über richtiges oder falsches Verhalten werden im gemeinsamen Lachen klar definiert.

Das Lachen im Theater kann neben der Festigung bestehender Werte aber auch zur Weiterentwicklung und Flexibilisierung von Moralvorstellungen einer Gesellschaft beitragen.

"Schließlich hat das Komische eine eminent soziale, nämlich gemeinschaftsbildende Funktion: Wenn man gemeinschaftlich über einen anderen lacht, dann gehört man zusammen. Genauso, wenn man gemeinschaftlich über die eigene Gesellschaftsordnung, die eigenen Wertvorstellungen, die eigenen Weltanschauungen lacht."⁷⁷

⁷⁶ Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich: Die Arche 1972; (Orig. *Le rire*, Paris: Presses Universitaires de France 1900), S. 94

⁷⁷ Wirth, Uwe, »Komische Zeiten«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 277–292, hier S. 280

Wirth spricht hier vom gemeinsamen Lachen über die eigene Gesellschaftsordnung. Oft sind es gerade die Regeln, starren Strukturen und Tabus einer Gesellschaft, die im Theater mit Mitteln der Komik dargestellt werden können und so zu deren Flexibilisierung führen. Henri Bergson stellte fest, dass Steifheit (sei es in der menschlichen Bewegung, im Denken oder in der Gesellschaft) komisch ist.⁷⁸ Er erläutert ausführlich, dass alles was nicht flexibel, natürlich und beweglich ist, sondern an einen "starren Mechanismus"⁷⁹ erinnert, als etwas Komisches wahrgenommen und mit Lachen sanktioniert wird.

"Lächerlich ist in diesem wie in jenem Fall eine gewisse *mechanisch wirkende Steifheit* in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet."⁸⁰

Dasselbe gilt für erstarrte Praktiken, Sichtweisen, Regeln und Werte einer Gesellschaft, deren praktische Sinnhaftigkeit nicht mehr logisch nachvollziehbar ist.

"Und nun zur Gesellschaft. Da wir in ihr und durch sie leben, können wir sie nicht anders denn als lebendes Wesen behandeln. Komisch ist folglich ein Bild, wenn es uns an eine verkleidete Gesellschaft, eine soziale Maskerade denken läßt. Ein solches Bild entsteht, sobald wir an der bewegten Oberfläche der Gesellschaft etwas Lebloses, Fixfertiges, Fabriziertes bemerken. Wieder diese Steifheit, die so gar nicht zu der dem Leben innewohnenden geschmeidigen Grazie paßt. Im formellen Teil des Gesellschaftslebens muß demnach eine latente Komik stecken, die nur auf die Gelegenheit zum Ausbruch wartet."⁸¹

Das Theater hat die Möglichkeit, den Blick seines Publikums gezielt auf Versteifungen unserer Gesellschaft zu richten. Nicht mehr zeitgemäße Strukturen und Tabus können durch überspitzte Darstellungsweisen enttarnt und der Komik preisgegeben werden. Auf diese Weise wird eine Flexibilisierung von eingefahrenen Wertvorstellungen in einer Gesellschaft angeregt. Die komische Katharsis bereinigt die Lachgemeinschaft und in weiterer Folge schleichend auch die Gesellschaft von veralteten Denkstrukturen, befreit von Altlasten des Wertekanons und trägt zur Weiterentwicklung von Moral- und Wertvorstellungen bei.

⁷⁸ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 22

⁷⁹ Ebd., S. 63

⁸⁰ Ebd., S. 16

⁸¹ Ebd., S. 36

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass der Akt des gemeinsamen Lachens im Theater ein zutiefst sozialer Prozess ist. Nachweislich braucht das Lachen auch Mitlachende. Bergson stellte fest: "Wir würden die Komik nicht genießen, wenn wir uns allein fühlten. Offenbar braucht Lachen ein Echo. [...] Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe."⁸² Das wurde auch von der aktuelleren Lachforschung bestätigt. Der Gelotologe Robert R. Provine fand heraus, dass in Gesellschaft 30-mal häufiger gelacht wird, als alleine.⁸³

Das Theater ist daher ein sehr geeigneter Ort, um Lachgemeinschaften entstehen zu lassen, weil das Theaterpublikum sich physisch zur gleichen Zeit im gleichen Raum trifft. Das Lachen bekommt so die Chance, sich über seine ansteckende Wirkung unter den Zuschauern auszubreiten und seine sozialen Funktionen wie Stärkung der Gruppenkohäsion, Stabilisierung von gemeinsamen Wertvorstellungen oder Weiterentwicklung gesellschaftlicher Denkweisen zu entwickeln. Bei imaginären Lachgemeinschaften, wie sie bei einem räumlich verstreutem und vereinzelterm Publikum von Fernsehprogrammen oder noch extremer bei den Konsumenten von online verbreiteten Video-on-demand Angeboten entstehen, sind diese sozialen Aspekte des Lachens kaum oder nicht vorhanden.

Mutig formuliert lässt sich daraus abgeleitet behaupten, die komische Katharsis im Theater befreit die Mitglieder der Lachgemeinschaft vom Gefühl der Vereinsamung, das sich als Resultat unserer massiv medial geprägten Netzwerkgesellschaft verbreitet. In Folge von Individualisierung in allen erdenklichen Bereichen und Vernetzung von Individuen vor separaten Endgeräten anstelle von physischer Kopräsenz als Interaktionsvoraussetzung zeigt sich gegenwärtig eine starke Vereinzelungstendenz der Gesellschaft. Das gemeinsame Lacherlebnis im Theater stellt dazu einen deutlichen Gegenpol dar, eine Ausnahmesituation mit kathartischer Wirkung.

⁸² Ebd., S. 13

⁸³ Vgl. Straßmann, »Lachforschung«

3.3. Die intellektuelle Katharsis

3.3.1. Inkongruenztheoretischer Ansatz

Im vorangegangenen Kapitel fielen bereits Begriffe wie "Inkongruenz", "inkongruente Abweichung" und "Kontrastkonstruktion". In diesem Kapitel wird Inkongruenz als Komik konstituierendes Merkmal genauer betrachtet.

Komik tritt in den unterschiedlichsten Spielarten und Ausprägungen auf, von Körperkomik über Situationskomik zur Sprachkomik, von derben Späßen bis filigranen Karikaturen – um nur einen Bruchteil aus dem weiten Feld aufzuzählen. Das vereinende, gemeinsame Grundprinzip aller Varianten von Komik ist die Inkongruenz. In anderen Worten das Nicht-Übereinstimmende, das Aufeinanderprallen von Gegensätzen, das plötzliche Eintreten von etwas Unerwartetem, ein überraschendes Kontrasterlebnis ist komisch. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* erläutert Schopenhauer, dass Lachen aus einer plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz entsteht. Je größer der Gegensatz ist, desto stärker ist auch die Wirkung des Lächerlichen.⁸⁴ Neben der Größe des Gegensatzes kommt es auch auf das Timing an. Damit eine Inkongruenz komisch wirkt, muss das Kontrasterlebnis mit Plötzlichkeit eintreten.⁸⁵

Das Erkennen von Inkongruenz ist ein intellektueller Prozess, der voraussetzt, dass mindestens zwei unterschiedliche Dinge oder Zustände erkannt, kontextualisiert und als nicht-zusammenpassend identifiziert werden. "Die Komik entsteht durch einen plötzlichen Erkenntnisvorgang, der mit dem Begriff ›Kipp-Phänomen‹ beschrieben werden kann."⁸⁶ Von diesem ›Kipp-Phänomen‹ spricht auch Titze:

"Inkongruenz bedeutet, dass etwas Verblüffendes geschieht, dass zwei Dinge zusammenkommen, die nicht zusammenpassen. So entsteht ein kognitives ›Kipp-Phänomen‹, das Heiterkeit hervorruft."⁸⁷

⁸⁴ Vgl. Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke* Bd.1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Hg. Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1991; (Orig. 1986), S. 105

⁸⁵ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 223f

⁸⁶ Ebd., S. 47

⁸⁷ Wißmann/Titze, »Humor ist Dada«

Wie grundlegend und universal Inkongruenz mit Komik und Lernen verknüpft ist, lässt sich an der Entwicklung von Kleinkindern beobachten. Ab etwa dem vierten Monat reagieren Kinder mit Lachen auf kontrastierende Wahrnehmungsqualitäten. Ein typisches Beispiel ist das "Kuckuck-Da-Spiel", bei dem das Baby zum Lachen gebracht wird, indem sich eine Bezugsperson das Gesicht verdeckt und dieses gleich darauf wieder enthüllt. Lachen ist von Anfang an ein Inkongruenzerlebnis, das zeigt, dass das Kind gelernt hat, sich selbst von der Umgebung zu unterscheiden.⁸⁸

"Das Lachen konstruiert ein erstes Ich, ein Innen und Außen sowie einen eigenen abgrenzbaren Körper zur Welt. [...] Das Kind bezeichnet die Dinge, erkennt sie damit als ein anderes im Unterschied zur vorherigen Einheit mit sich, der Mutter und der Welt, distanziert sich durch die Verortung und lacht gelegentlich, wenn die Einordnung noch überfordert oder der Vorgang lustvolle Erlebnisse enthält. Dieses kindliche Lachen signalisiert die Auseinandersetzung mit der Welt und bedeutet damit auch einen Weltaneignungsprozess oder allgemeiner einen Lernvorgang."⁸⁹

Das Grundprinzip ist bei Kleinkindern lange vor dem Spracherwerb dasselbe wie bei erwachsenen Menschen. Das Erkennen von Unterschieden bleibt auch auf fortgeschrittenen Entwicklungsstufen ein Lernprozess, der Freude und Lachen hervorrufen kann. Welche Art von Inkongruenz einen Lernprozess darstellt und vom Subjekt als komisch interpretiert wird, hängt vom intellektuellen Entwicklungsstand ab. Mit fortschreitender Entwicklung wird das Komikempfinden differenzierter. Um Inkongruenz erzeugen zu können braucht Komik ein Bezugssystem, dem sie einen unerwarteten Kontrast gegenüber stellen kann. Die Komik eines aufgeregt flatternden Huhns in einer förmlichen Gerichtsverhandlung kann beispielsweise nur erkannt werden, wenn man weiß, dass bei Gerichtsverhandlungen strenge Vorschriften für alle Teilnehmenden herrschen und Tiere dort nicht vorgesehen sind.

3.3.2. Referenzsystem notwendig – Bruch von Logik

Wann immer Abweichungen vom Gewöhnlichen, Brüche von Regeln und Logik auftreten, entsteht das Potential, diese Inkongruenzen als Komik wahrzunehmen.

"Im allgemeinen läuft das »normale« Denken (gesunder Menschenverstand) innerhalb eines in sich logisch konsistenten Rahmens ab. Eben diesen

⁸⁸ Vgl. ebd., 236f

⁸⁹ Ebd., S. 237

Bezugsrahmen »sprengt« der Humor, indem er konsequent, aber durchaus unsystematisch, eben verblüffend, einen anderen Rahmen einbezieht, in dem andere logische Prinzipien gültig sind."⁹⁰

Im Feststellen des Kontrasts zum bekannten Referenzrahmen wird das Bewusstsein sowohl für das Bestehende wie auch für die Möglichkeit der Veränderung desselben geschärft. Es handelt sich um einen kognitiven Lernprozess. Das Subjekt wird durch die Wahrnehmung von Inkongruenz von den Zwängen der Logik und der Gewohnheit befreit, es findet eine intellektuelle Katharsis statt. Konkret auf die komische Theatersituation bezogen beschreibt Ahnen den Prozess folgendermaßen:

"Das Publikum erkennt im gelungenen Fall diese Abweichungen und Inkongruenzen. Es entwickelt Kompetenzen, indem es diese Unterschiede wahrnimmt und dabei sowohl die Regeln wie auch die Regelverletzungen bedenkt. Mit anderen Worten: Es entwickelt sich ein gemeinsamer und im besten Fall auch lustvoller Lernprozess, der über das aktuell Erlebte hinausreichen kann. [...] Das Gelernte bestätigt sich das Publikum im Falle der komischen Theatersituation gegenseitig durch das gemeinsame Lacherlebnis."⁹¹

Damit Komik im Theater gelingen kann, muss der Denkhorizont und die kulturelle Prägung des Publikums mitbedacht werden. Sind die komischen Inkongruenzen aufgrund eines allzu spezifischen Referenzrahmens für die Zuschauenden nicht als solche zu erkennen, wird die Komik scheitern.

"Wesentlich ist demnach immer, dass der Adressat komischer Präsentationen, der Zuschauer, in der Lage ist, Vergleiche herzustellen, Referenzen zu finden oder sich selbst in ein Beziehungsverhältnis mit dem Wahrgenommenen zu setzen."⁹²

Es braucht zuerst das Wiedererkennen von etwas Bekanntem, damit sich eine Erwartung bilden kann, die dann durch Abweichung, durch Unähnlichkeit, durch den Bruch von Logik zu dem überraschenden Inkongruenzerlebnis führt. Sind zwei Dinge so von Grund auf verschieden, dass wir keine Ähnlichkeit oder Parallele zwischen ihnen entdecken können, nimmt man den Kontrast nicht als solchen wahr.

⁹⁰ Titze/Eschenröder, *Therapeutischer Humor*, S. 51

⁹¹ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 121

⁹² Ebd., S. 53

"Eine komische Inkongruenz liegt demnach vor, wenn zwei Gegenstände nicht miteinander übereinzustimmen scheinen, gleichzeitig aber eine verborgene Ähnlichkeit erkennbar werden lassen."⁹³

Um Inkongruenz als Komik zu empfinden, ist es notwendig, sowohl das Verbindende wie auch das Abweichende zu erfassen. In dieser intellektuellen Leistung liegt ein Lernprozess. Um den kollektiven Lernprozess von Teilnehmern einer komischen Theaterveranstaltung deutlich zu machen, wendet Ahnen van Genneps Modell der Übergangsriten auf die Theatersituation an. Das Publikum bildet eine *Communitas*, die nach der Trennungsphase vom Alltag (Eintritt in den Theaterraum, Verdunkelung, Einverständnis zur Als-ob-Situation) während der Aufführung in eine Schwellensituation versetzt wird. Besonders im Fall einer komischen Darbietung erlebt das Publikum Inkongruenzen. Es wird eine alternative Wirklichkeit gezeigt, die den Ordnungssystemen des Alltags widersprechen kann. Das Publikum erkennt die Inkongruenz zwischen Regeln und Regelverletzung und verständigt sich im gemeinsamen Lachen über den kollektiven Lernprozess. Die Schwellensituation wird von der Angliederungsphase, (die gewöhnlich aus Beifall, Einschalten der Saalbeleuchtung und dem Verlassen des Theaterraums besteht) abgelöst. Im Gegensatz zur Ausgangssituation verfügen die Teilnehmer des Theaterereignisses nun über eine erweiterte Kompetenz, um ein Mehr an rationalem Vermögen, das sie sich im Schwellenzustand mit Veränderungspotentialen der Alltagswelt und Möglichkeitsformen von Handlungen angeeignet haben. Jede Gesellschaft braucht Schwellenzustände zur Erneuerung und Weiterentwicklung.⁹⁴ Mithilfe einer komischen Katharsis können neue Sichtweisen eröffnet und kreative Potentiale aktiviert werden, die der Stagnation einer Gesellschaft entgegenwirken.

3.3.3. Komik und Kreativität

Die Verbindung von Komik und Kreativität ist ein wesentlicher Faktor für die intellektuelle Ebene der komischen Katharsis.

⁹³ Socha, Monika, »Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein. Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul/Oliver Kohns, München, Paderborn: Fink 2012, S. 33–4, hier S. 33

⁹⁴ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 114–125

"Auf der kognitiven Ebene regt Humor kreative Potentiale an, aktiviert Entscheidungsprozesse und Perspektivenwechsel, sensibilisiert für neuartige Zusammenhänge, fördert eine explodierende Haltung gegenüber scheinbar unumstößlichen Gegebenheiten und hilft rigide Verhaltensmuster durch flexiblere zu ersetzen."⁹⁵

An der Stelle wo Komik die Logik bricht, in dem Moment wenn sie die Situation vom Gewöhnlichen ins Ungewöhnliche kippt und die Rezipienten unvermittelt mit dieser Inkongruenz konfrontiert werden entsteht eine Leerstelle, die als Erstreaktion mit Lachen gefüllt und überbrückt wird und im besten Fall in eine kreative Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Komik überleitet. Das Subjekt freut sich am Erkennen der Inkongruenzen, dem eigenen Intellekt, der dazu notwendig ist, und genießt die Auflösung der logischen Zwänge, denen es sich im Alltag des Erwachsen- und Vernünftig-Seins beugen muss.

"Die komische Erfahrung ermöglicht schon bei kleinen Kindern eine Erlösung von der Tyrannei des 'Realitätsprinzips' – man entzieht sich dem Diktat der Vernunft und weicht aus auf ein spezielles Terrain der Freiheit."⁹⁶

Durch die komische Katharsis werden kreative und kindliche Denkweisen aktiviert, weil der Geist von Zwängen der Logik und dem Diktat des Gewohnten befreit bzw. bereinigt wird. Walter Benjamin erkennt in diesem befreiten Zustand, in den uns das Lachen versetzt, einen idealen Ausgangspunkt für das Denken:

"Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt, als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele."⁹⁷

Die komische Katharsis steht der tragischen Katharsis auch in den Bereichen der intellektuellen Reflexion, der Beförderung von Lernprozessen und der Klärung des Verstandes um Nichts nach. Im Gegenteil liegt die Schlussfolgerung nahe, dass eine intellektuelle Katharsis mit Lachen sogar besser zu erreichen ist, als mit Jammern und Schaudern.

⁹⁵ Braunschmid, *Das Phänomen Humor*, S. 70

⁹⁶ Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 73

⁹⁷ Benjamin, Walter, »Der Autor als Produzent«, *Gesammelte Schriften, Bd. II. Aufsätze, Essays, Vorträge* 2, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gerschom Sholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701, hier S. 699

4. Komik am Abgrund der Katastrophe – Eine Frage der Distanz

In den vorangegangenen Kapiteln konnte festgestellt werden, dass die zentralen Eigenschaften einer tragischen Katharsis auch an einer komischen Katharsis zu beobachten sind. Das Tragische und das Komische zeigen auffällig viele Ähnlichkeiten. Sie sind einander nah verwandt. Diese Feststellung erhärtet sich noch weiter im Rahmen der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausprägungen von Komik. Nicht jede Art der Komik ist gleichermaßen geeignet, im Theater eine komische Katharsis hervorzurufen, die auf allen drei Ebenen wirkt. Eine harmlose Komik, die trivial gesprochen auf Blödelniveau einzustufen ist, setzt keine weitreichenden Denkprozesse in Gang, sondern kann nur auf körperlicher Ebene kathartisch wirken. Vielschichtiger und ergiebiger sind die Arten von Komik, die über ihr Verhältnis zum Tragischen, Schrecklichen oder Katastrophischen definiert werden.

"Die Tragikomödie unterscheidet sich vom gutmütigen Humor: Der verbannt, so weit es irgend möglich ist, das Tragische aus seinen fragilen Konstruktionen einer künstlichen Realität [...] Der sogenannte schwarze Humor trotz dem Tragischen, wie es seine synonyme Bezeichnung 'Galgenhumor' drastisch zum Ausdruck bringt. Dann gibt es den grotesken Humor, wo das Tragische in einem absurden Universum aufgeht, wie in den Totentänzen des Spätmittelalters. In der Tragikomödie wird das Tragische weder verbannt, noch wird ihm Trotz geboten, noch geht es in etwas anderem auf. Es bleibt sozusagen in der Schwebe"⁹⁸

Komik und Tragik, das lustvoll Heitere und das ängstigend Schreckliche sind keinesfalls die zwei am weitesten voneinander entfernten Punkte einer linearen Skala zwischen Glück und Unglück, sondern stehen in einem engen Beziehungsverhältnis zueinander. Das zeigt sich, wie Harald Weinrich feststellt, auch im Genre der Komödie. "Die Komödie ist ja nirgendwo eine Insel reinen Glücks. Das Glück hat in der Komödie seinen festen Platz allenfalls am Ende; alle anderen Phasen der Handlung können ich weiß nicht wie unglücklich verlaufen."⁹⁹

Damit eine komische Katharsis eine möglichst umfassende Wirkung erreichen kann und im Speziellen das psychologische Katharsispotential voll ausgeschöpft werden kann, eignen sich jene Formen von Komik am besten, die besonders nahe am Abgrund der Katastrophe wandeln. Denn das Lachen über das Entsetzliche im Theater kann zum

⁹⁸ Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 137f

⁹⁹ Weinrich, »Was heißt: "Lachen ist gesund"?«, S. 404

ersten Schritt der Verarbeitung realer Ängste und Konflikte werden. Die Erfahrung, dass auch aus schwierigen Situationen ein lustvolles Erlebnis gezogen werden kann, wirkt sich stärkend auf das Selbstbewusstsein aus und motiviert zur aktiven Auseinandersetzung. Dabei gilt, dass die psychologische Katharsis umso intensiver ausfällt, je größer die Tragik ist, über die gelacht wird und je bewusster der Gegenstand des Lachens als Krise wahrgenommen wird.

Im folgenden Kapitel soll geklärt werden, wie sich die Konzepte von Komik und Katastrophe zueinander verhalten. Worin liegen die strukturellen Ähnlichkeiten der beiden Phänomene? Mit welchen Mitteln wird am Theater, speziell im zeitgenössischen postdramatischen Theater, die für das Komikerlebnis notwendige emotionale Distanz zur Katastrophe erzeugt? Dazu wird eine punktuelle Kurzanalyse der Grenzbereiche von Komik über krisenhafte Themen durchgeführt, die den Blick auf die größt- und kleinstmögliche Distanzierung lenkt.

4.1. Komik als Zwilling der Katastrophe

Komik existiert nicht autonom, sondern definiert sich in Relation zu einem Gegenpol. Entgegen der wahrscheinlich näherliegenden Intuition, die Tragik als semantischen und "vielleicht sogar siamesischen Begriffszwilling"¹⁰⁰ der Komik gegenüberzustellen, soll hier die Katastrophe als Zwillingspartner der Komik vorgeschlagen werden. Komik und Katastrophe weisen strukturelle Ähnlichkeiten auf und treten häufig in engem Zusammenhang in Erscheinung.

4.1.1. Familienähnlichkeit: Strukturverwandtschaft von Komik und Katastrophe

Das griechische Wort "Katastrophe" bedeutet, wie Eva Horn in der Einleitung zu *Zukunft als Katastrophe* zeigt, wörtlich übersetzt "Wendung nach unten". In der Dichtungslehre bezeichnet der Begriff Katastrophe weniger den Wendepunkt an sich, sondern vielmehr das Ergebnis der Wendung ins Gegenteil, nämlich das Ende der Handlung, das eine Auflösung aller Verwirrungen der Dramenhandlung liefern soll.¹⁰¹ Auch für die Komik ist eine drastische, unerwartete Wendung ins Gegenteil konstitutiv,

¹⁰⁰ Ellrich, Lutz, »Von der normativen zur post-normativen Komik«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 37–64, hier S. 51

¹⁰¹ Vgl. Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 15

wie diverse Komiktheorien (speziell Ansätze der Kontrast- und Inkongruenztheorien) belegen.

"Denn der Zusammenbruch der Positionen, der plötzliche Umschlag oder Wechsel, den jedes komische Ereignis auszeichnet, ereignet sich als ein Bruch im Wahrnehmungs-, Aufmerksamkeits- wie Erkenntnisgeschehen, als eine Falte oder Öffnung zu etwas anderem hin, das uns die Übersicht verlieren lässt, uns mehreren Feldern gleichzeitig aussetzt und uns so überfordert."¹⁰²

Der Zusammenbruch eines zuvor als stabil angenommenen Systems kann sowohl als Katastrophe wie auch als Komik wahrgenommen werden. In beiden Fällen ist es das abrupte Ende eines vertrauten Zustands, das uns unerwartet und plötzlich trifft. Aus dem komischen Bruch der Erwartung entsteht im ersten Moment eine kognitive und emotionale Überforderung und Orientierungslosigkeit, die sich körperlich in der Lachreaktion äußert.¹⁰³ Zugleich eröffnet sich aus dem komischen Erkenntnisverlust eine neue Perspektive.

"Einerseits ist das Lacherlebnis so gesehen mit einem Erkenntnisverlust verbunden, wobei es andererseits wiederum Assoziationen, Ideen, Gefühle anstoßen und wecken kann. Das Lachen vor dem Horizont einer Un- oder Gegensinnigkeit oder eines Bruchs mit einer Erwartungsnorm kann sogar eine differente [...] Haltung oder ein innovatives Denken nach sich ziehen, es kann zum Ausgangspunkt von anders- oder neuartigen Positionen, Wertungen, Denk- und Fühlweisen werden."¹⁰⁴

Wie in der dichtungstheoretischen Katastrophe, die die Verwirrungen der Handlung auflöst und neues Licht auf die vorangegangene Handlung wirft, ermöglicht auch Komik neue Erkenntnisse.

Die große Ähnlichkeit der Strukturen von Komik und Katastrophe wird besonders in den identischen Begrifflichkeiten evident, mit denen die beiden Phänomene beschrieben werden. Bruch, Umschlag und Wende wurden schon genannt, aber auch das Kippen von Stabilität in Instabilität kommt in beiden Kontexten vor. So spricht Eva Horn im Zusammenhang mit Katastrophen vom "tipping point", dem Moment, in dem ein Zustand vom Normalen in die Katastrophe kippt.

"Die heute geläufigste Metapher, die der alten Bildlichkeit des κατά στρέφειν (nach unten wenden) zu neuer Aktualität verholfen hat, ist der *tipping point*, der Umschlagspunkt. Der *tipping point* bezeichnet jenen Punkt, in der ein vormals

¹⁰² Schrödl, »Vom Scheitern der Komik«, S. 32

¹⁰³ Vgl. Iser, Wolfgang, »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München: Fink 1976, S. 398–402, hier S. 400

¹⁰⁴ Schrödl, »Vom Scheitern der Komik«, S. 34

stabiler Zustand plötzlich instabil wird, kippt und in etwas qualitativ anderes
»umschlägt«¹⁰⁵

Wolfgang Iser bezeichnet Komik mit dem Begriff "Kipp-Phänomen" und weist auf die Instabilität der Komik hin.

"Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position läßt die andere kippen. Daraus folgt zunächst die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren läßt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht."¹⁰⁶

Eine weitere Parallele zwischen Komik und Katastrophe ist ihre enthüllende Kraft. Der oft Synonym zum Wort Katastrophe verwendete Begriff "Apokalypse" bedeutet wörtlich aus dem griechischen übersetzt "Enthüllung"¹⁰⁷. Im Bewusstsein dieser Konnotation des Katastrophenbegriffs wird deutlich, dass Katastrophen Strukturen offen legen:

"Bemerkenswert ist dabei, dass Katastrophen nicht nur als Bruch einer gegebenen Wirklichkeit, sondern stets auch als Sichtbarwerden einer unterliegenden Struktur, eines verborgenen »Realen« wahrgenommen werden."¹⁰⁸

In Katastrophensituationen, im Kampf ums bloße Überleben, zeigt sich die Konstruiertheit von gesellschaftlichen Regeln und Normen, welche in einer Normalsituation als natürlich wahrgenommen werden würden. Eine vergleichbar enthüllende Funktion kommt auch der Komik zu. In der Erzeugung einer komischen Gegenwirklichkeit wird die Differenz und damit die zuvor verborgene Struktur der Wirklichkeit wahrnehmbar.

"[M]it dem komischen Geschehen wird auch eine Verletzung und Kritik von sozialen, ästhetischen, moralischen und anderen Normen und Vorstellungen verbunden, also ein momentanes Aussetzen oder Versagen von normativen Werten."¹⁰⁹

¹⁰⁵ Horn, *Zukunft als Katastrophe*, S. 17

¹⁰⁶ Iser, »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«, S. 399

¹⁰⁷ Vgl. Horn, *Zukunft als Katastrophe*, S. 25f

¹⁰⁸ Ebd., S. 24

¹⁰⁹ Schrödl, »Vom Scheitern der Komik«, S. 30

Wird zum Beispiel im Rahmen einer komischen Erzählung über einen König, der vergeblich versucht, das Wetter zu befehligen, gelacht, wird die absolute Macht des Herrschers von Gottes Gnaden in ihrer Konstruiertheit und Begrenztheit entschleiert.

Formen der Komik, die aus einem Bruch von Normen entstehen, weisen auf die Existenz dieser Normen hin und stellen ihre Legitimität und Unveränderlichkeit in Frage. Komik wirkt also ebenso enthüllend, wie die Katastrophe.

Das Zwillingsspaar Komik und Katastrophe zeichnet sich außerdem durch eine gewisse Widersprüchlichkeit in sich und ihre Abhängigkeit voneinander aus. Komik ist zugleich Affirmation der Existenz von Normen und deren Bruch. Ein ähnliches Paradoxon begegnet uns im Kontext der Katastrophe:

"Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft."¹¹⁰

4.1.2. Familienzusammenhalt: paradoxes Zusammenspiel von Komik und Katastrophe

Das größte Paradoxon im Zusammenhang von Komik und Katastrophe, ist dasjenige, das die beiden miteinander verbindet:

"Die Funktion des Lachens ist ambivalent: Es ist sowohl Bestätigung, Symptom der Krise als auch deren Bewältigung, Negierung und Verarbeitung, was auch seinen befreienden Charakter ausmacht."¹¹¹

Eine Bestätigung der Krise bzw. der Katastrophe ist das Lachen deshalb, weil der katastrophale Bruch der vertrauten Ordnung vom Subjekt nicht mental und emotional verarbeitet werden kann. Es kippt in eine Ohnmacht und überlässt im Lachen dem Körper die Antwort auf die krisenhafte Situation der Orientierungslosigkeit.¹¹² Am Lachen lässt sich daher die Existenz der Katastrophe ablesen.

Zugleich ist das Lachen aber auch die Verarbeitung der Krise. Die Katastrophe wird durch die Körperantwort, das Lachen, umgedeutet. Auch wenn sie dadurch nicht aus der Welt geschafft wird, bietet das Lachen doch eine Möglichkeit, damit umzugehen.

¹¹⁰ Horn, *Zukunft als Katastrophe*, S. 17

¹¹¹ Schrödl, »Vom Scheitern der Komik«, S. 32

¹¹² Vgl. Iser, »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«, S. 401

"Im Lachen wird der Schrecken in Lust verwandelt; doch bleibt die Erinnerung an das Entsetzen und seine Vorahnung. Es gibt einen Taumel am Rande des Katastrophischen. Solange wir lachen, sind wir nicht in der Katastrophe, wir vermeiden es, besänftigen das drohende Schicksal. Die Erschütterung des Lachens birgt den Triumph über das Entkommen. Wenn nichts mehr geht, bietet das Lachen noch immer einen Ausweg, den man sich jedoch nicht suchen kann, der sich vielmehr von selbst ergibt oder verschließt."¹¹³

Der katastrophale Umbruch wird als komisch interpretiert und befreit das Individuum aus seiner lähmenden Hilflosigkeit der nicht anders überwindbaren Situation gegenüber. In der 'Aktivität-fördernden Wirkung' der Komik liegt ein zentraler Unterschied zur 'in-Passivität-versetzenden' Katastrophe. Die Katastrophe wirkt in ihrer vollen Tragik und Bedrohlichkeit offenbar handlungslähmend. So attestiert auch Eva Horn der gegenwärtigen Gesellschaft eine politische und individuelle Handlungslähmung, trotz – oder eben gerade wegen – des intensiven Krisenbewusstseins unserer Zeit.¹¹⁴ Die ständige Beschäftigung mit einem bevorstehenden Desaster und dessen Unberechenbarkeit hält uns in untätiger Alarmbereitschaft.

Im Unterschied dazu wirkt die Komik aktivierend, weil mit ihrer Hilfe "Wirklichkeit als Möglichkeit, also prinzipiell offen für den menschlichen Eingriff"¹¹⁵ gezeigt wird. Mithilfe einer humorvollen Sichtweise fühlt sich das Ich, wie Freud feststellt, gegenüber der Krise emotional unverletzlich. "Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag."¹¹⁶

Die Möglichkeit der Komik, eine Katastrophe im Lachen sichtbar und bezwingbar zu machen, hat Renate Jurzik anregend formuliert:

"Das Lachen signalisiert die nicht zu harmonisierenden Konflikte als Katastrophendrohungen für eine jede Zivilisation. In ihrer Lachkultur reflektieren die verschiedenen Kulturen ihre Katastrophen, und zwar nicht nur die bereits ausgestandenen, sondern die drohenden, nicht nur die kleinen, sondern in ihnen anklingend die großen. Die Konvulsionen des Körpers sind Symptom dafür, daß die Konflikte harmonisierenden Lösungen widersprechen.

¹¹³ Kamper/Wulf, »Der unerschöpfliche Ausdruck«, S. 8

¹¹⁴ Vgl. Horn, *Zukunft als Katastrophe*, S. 21

¹¹⁵ Hentschel, Ingrid, »Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 214–226; (=Maske und Kothurn, 51/4), hier S. 215

¹¹⁶ Freud, »Der Humor«, S. 385

Sie sind gleichzeitig die physiologische Bedingung der Möglichkeit, das nicht zu Harmonisierende, das mit Katastrophen Drohende einbeziehen zu können, um nicht in Angst davor zu erstarren."¹¹⁷

Katastrophe und Komik sind also unauflöslich miteinander verbunden. Ohne Komik wären Katastrophen nicht verarbeitbar und ohne (zumindest kleinere) Katastrophen würde keine Komik entstehen. Was in dieser verkürzten Formel vielleicht trivial und etwas naiv klingt, hat jedoch, wie die folgende Argumentation zeigen wird, durchaus seine Berechtigung. Die Antwort auf die zwei entscheidenden Fragen 1) Wie kann aus einer Katastrophe Komik entstehen? und 2) Wie gelingt es der Komik, eine Katastrophe verarbeitbar zu machen? ist in beiden Fällen: Distanz.

4.2. Distanz als Zünglein an der Waage

Der Unterschied, ob eine Situation als komisch oder katastrophal bewertet wird, liegt nicht im Gegenstand, sondern in der emotionalen Distanz der urteilenden Person. "Während sich die These von der Notwendigkeit einer emotionalen Distanz im komischen Augenblick erhalten hat, erweist sich die These, dass das komische Objekt harmlos sein muss, um Komik erzeugen zu können, als überholt."¹¹⁸ Das bedeutet, dass über nicht-harmlose und sogar über die schrecklichsten Dinge gelacht werden kann, solange es gelingt, eine emotionale Nähe bzw. Identifikation mit dem Gegenstand zu verhindern.

Bildlich gesprochen wirkt der schroffe Abgrund einer Felsschlucht umso bedrohlicher, je näher man sich an den Rand heranwagt. Je größer der Abstand zum Abgrund ist, desto sicherer fühlt man sich und ab einem gewissen Punkt ist die Entfernung so groß, dass die Gefahr dieser Stelle gar nicht mehr wahrgenommen wird. Genauso verhält es sich mit Komik und Katastrophe. Derselbe Gegenstand (der Abgrund) kann je nach emotionaler Distanz als unbezwingbare Katastrophe oder Quelle der Komik bewertet werden.

¹¹⁷ Jurzik, Renate, »Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse«, *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Hg. Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 39–51, hier S. 48

¹¹⁸ Socha, »Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein«, S. 35

Das Prinzip der emotionalen Distanz als grundlegendes Kriterium für das Gelingen von Komik stellte Henri Bergson zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinem Aufsatz *Le rire* fest:

"Das Lachen ist meist mit einer gewissen *Empfindungslosigkeit* verbunden. [...] Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. Ich will nicht behaupten, daß wir über einen Menschen, für den wir Mitleid oder Zärtlichkeit empfinden, nicht lachen könnten – dann aber müßten wir diese Zärtlichkeit, dieses Mitleid für eine kurze Weile unterdrücken."¹¹⁹

Das trifft auf Komik, die uns im Alltag begegnet ebenso zu, wie auf Komik am Theater. Bergson verdeutlicht seine Position mit einer Theatermetapher:

"Versuchen Sie nur einmal, an allem, was gesagt und getan wird, Anteil zu nehmen; handeln Sie im Geist mit den Handelnden, empfinden Sie mit den Empfindenden, lassen Sie Ihre Sympathie sich voll entfalten – und Sie werden sehen, wie die gewichtslosesten Dinge wie unter der Berührung eines Zauberstabs gewichtig werden, wie alles sich düster färbt. Stellen Sie sich nun abseits, betrachten Sie das Leben als unbeteiligter Zuschauer – und manches Drama verwandelt sich in eine Komödie."¹²⁰

Der Zauberstab, von dem Bergson hier spricht, ist die Emotion, die unseren Verstand beeinflusst und den analytischen Blick für die Inkongruenzen und Brüche trübt. Gefühle der Anteilnahme bewirken eine Aufhebung der Distanz. Die emotionale Beteiligung beeinträchtigt das Denken und da das Erkennen von komischen Inkongruenzen ein intellektueller Vorgang ist, wird der Mitfühlende nicht lachen.¹²¹ Die kognitive Umdeutung des Bruchs der Stabilität zur Komik ermöglicht es, die Situation als Ganzes zu erfassen, zu kontextualisieren und leitet dadurch die Verarbeitung derselben ein.

"Indem wir so diese Zusammenbrüche zum Unernst erklären, befreien wir uns nur soweit von ihnen, als wir dadurch die geschwundene Distanz wieder herstellen, die zur Verarbeitung des Phänomens notwendig ist; oftmals erfolgt im Lachen selbst bereits diese Verarbeitung."¹²²

Am Theater sind die Chancen, dass die Ungerührtheit dem Tragischen gegenüber gelingt und ein Bruch als komisch erfahren werden kann, deutlich höher als im Alltag, weil das Theater eine zweistufige Distanzierung ermöglicht. Die erste Stufe der Distanz entsteht durch den Täuschungsvertrag, der die Grundbedingung theatraler Interaktion

¹¹⁹ Bergson, *Das Lachen*, S. 12

¹²⁰ Ebd., S. 13

¹²¹ Vgl. Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 218f

¹²² Iser, »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«, S. 402

darstellt. Allen am theatralen Ereignis Beteiligten ist klar, dass die Handlung auf der Bühne fiktiv und im Vergleich zur Wirklichkeit konsequenzvermindert ist. Der Tod einer Bühnenfigur beispielsweise entspricht nicht dem realen, endgültigen Tod der Wirklichkeit. Das Wissen um das Als-ob der Bühnenhandlung erzeugt bei den Zusehenden eine Grunddistanz. Nun kann die Aufführung inhaltlich und formal immer noch als tragisch, komisch oder als Mischform wahrgenommen werden. Damit eine komische Wirkung entsteht, muss Identifikation und Mitleiden der Zuschauenden mit den Figuren gering gehalten werden. Die Grunddistanz muss also ausgebaut werden. Dazu steht dem Theater eine Vielzahl von Methoden der Distanzerzeugung zur Verfügung, von denen hier nur ein paar exemplarisch genannt werden können. Der Informationsvorsprung des Publikums gegenüber den Bühnenfiguren ist eines der ältesten Mittel der klassischen Komödie.

"Das komische Verhalten wird nämlich auf der Bühne so arrangiert, daß es nicht zu Identifikations-Erlebnissen des Zuschauers kommt. Dieser wird vielmehr durch verschiedene stilistische Verfahren auf Distanz zu den komisch agierenden Personen gehalten und beständig mit allerhand zusätzlichen Informationen versorgt, damit er ihnen gegenüber nie seine informationsüberlegene, 'unschädliche' Position verliert"¹²³

Weitere wichtige Verfahren sind Übertreibung, Vereinfachung, Figurentypen anstatt psychologisch ausgearbeiteter Charaktere, Mechanisierung der Bewegungen, etc. etc. Am ehesten lassen sich diese heterogenen Methoden unter dem Überbegriff "Stilisierung" fassen. Aufgrund der großen Bandbreite der Stilisierung am Theater kann hier nur ein kurzes Streiflicht auf die beiden Extrempunkte geworfen werden: die größt- und die kleinstmögliche Distanzerzeugung gegenüber einem tragischen Inhalt.

4.2.1. Postdramatisches Theater als Gipfel der Distanz

Im postdramatischen Theater werden verschiedene Mittel der Stilisierung aus früheren Theaterformen kombiniert und auf die Spitze getrieben. Das gilt in erster Linie für die Performativität. Im Gegensatz zur möglichst vollkommenen Illusion in der Tragödie, macht die traditionelle Komödie sichtbar, dass eine Fiktion gespielt wird.

"Die Komödienstruktur betont seit jeher die performative Dimension des Theater, bringt die Theaterhaftigkeit des Theaters zum Ausdruck. In der

¹²³ Weinrich, »Was heißt: "Lachen ist gesund"?«, S. 405

Komödie ist in der Regel alles gespielt, doppelbödig, vordergründig, sind die Verkleidungen für das Publikum transparent, kennen wir direkte Publikumsansprachen, Beiseitesprechen, offene Rollenwechsel und Spiel-im-Spiel-Strukturen, die es dem Zuschauer erlauben, alles, das auf der Bühne gezeigt wird, so distanziert wahrzunehmen, dass er sein Vergnügen an den schrecklichsten Dingen finden kann."¹²⁴

Im postdramatischen Theater, wird genau diese Performativität deutlich erhöht. Man spricht von einem Performanzschub. Auf eine fiktive Handlung und Figuren wird bisweilen ganz verzichtet. Stattdessen stehen Körperlichkeit und Material im Fokus des Interesses. Die Schauspielerinnen und Schauspieler agieren "körperlicher, artistischer, aktionistischer"¹²⁵, die reale physische Aktion ersetzt das Als-ob der theatralen Fiktion.¹²⁶ Selbst wenn doch auf eine fiktive Handlung Bezug genommen wird, tritt diese in der postdramatischen Inszenierungspraxis so weit in den Hintergrund, dass eine Identifikation mit Protagonisten ausgeschlossen wird. Insofern entfernt sich das zeitgenössische Theater davon, Geschichten zu erzählen und nähert sich in der Inszenierungspraxis der Performancekunst an.¹²⁷ Anstelle von naturalistischem Schauspiel begegnen uns im stilisierten Gegenwartstheater (z. B. bei Frank Castorf, Christoph Marthaler, Herbert Fritsch) häufig clowneske Figuren, die sich artifiziell oder akrobatisch bewegen.¹²⁸ Aus dieser Körperlichkeit, die sich von alltäglichen Bewegungsmustern deutlich unterscheidet, entsteht komisches Potential. Denn Haltungen und Bewegungen, die nicht menschlich sondern mechanisch wirken, sind eine Quelle der Komik.¹²⁹ Dieses Prinzip wird von Clowns gezielt eingesetzt. Sie zeigen keine seelische bzw. psychische Identität und erinnern in ihrem körperlichen Agieren eher an Dinge als an Menschen. Somit bilden sie keine Identifikationsfläche, sondern versetzen das Publikum in eine distanzierte Beobachtungsposition.¹³⁰

¹²⁴ Hentschel, »Spielen mit der Performanz«, S. 218

¹²⁵ Ebd., S. 216

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 217

¹²⁸ Vgl. Enghart, Andreas, »Komik im Gegenwartstheater. Das Regietheater als Ästhetik des Fremden zwischen "Stilisierung" und "Realismus"«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 227–236; (=Maske und Kothurn, 51/4), hier S. 232

¹²⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 27

¹³⁰ Vgl. Enghart, »Komik im Gegenwartstheater«, S. 231

Trotz der Körperkonzentriertheit im postdramatischen Theater wird dennoch immer wieder Sprache und Text große Bedeutung beigemessen, wie in Inszenierungen von René Pollesch oder bei Texten von Elfriede Jelinek. In diesen Fällen wird die Distanz zu den krisenhaften Inhalten durch die Textstruktur und die starke Abstraktion gewährleistet. Polleschs Inszenierungen sind dafür das beste Beispiel:

"Die Darsteller in René Polleschs Stücken haben keinen auf eine Figur festgelegten Rollentext, sondern schreien Texte, die wie aus dem Zufallsgenerator des Computers entstanden zu sein scheinen, aus Leibeskräften aus sich heraus. [...] Die kalte Sprache der Technologie und des Marketings wird auf die bedrohte Privatsphäre der Menschen übertragen. Dabei entstehen absurde Diskurse wie aus dem soziologischen Hauptseminar, die mit der Sicht einfacher Menschen gemixt werden und mit dem Vokabular der Machteliten durchsetzt sind."¹³¹

Wie bei René Pollesch sind auch Elfriede Jelineks Sprachflächen nicht an einen bestimmten Sprecher gebunden und setzen sich aus unterschiedlichsten Textfragmenten zusammen. Es entsteht also zwangsläufig eine Differenz zwischen den sprechenden Körpern und den abstrakten Inhalten der Texte, woraus wiederum eine Vergrößerung der emotionalen Distanz des Publikums entsteht. Wieder auf Polleschs Stücke beziehend, beschreibt Gerald Siegmund dieses Verfahren:

"die sprachliche Struktur der Texte [stellt] ein hoch artifizielles, kompliziertes Gebilde aus kulturellen Versatzstücken wie Filmdrehbüchern, Werbetexten und theoretisch-wissenschaftlichen Abhandlungen [dar]. [...] Die Sätze werden in gewisser Hinsicht abgespult und bleiben dadurch trotz der Lebendigkeit der Gedanken für die Subjekte ein Fremdkörper, der eine Verschmelzung von Sprecher und Gesprochenem wie im illusionistischen Theater verweigert, in dem er sie zu sich auf Distanz hält."¹³²

Diese Liste der Strategien zur Erzeugung von Distanz im postdramatischen Theater könnte noch bedeutend ausgebaut werden. Der wesentliche Punkt ist jedoch, dass im postdramatischen Theater mehrere dieser Stilisierungsmethoden parallel angewendet werden. Jede denkbare Konvention, Ordnung und Idee wird in Frage gestellt und gebrochen. Was einerseits die größtmögliche Akkumulation komischer Effekte ist, bewirkt andererseits die völlige Auflösung aller Referenzen, Orientierungsmöglichkeiten und Kontraste. Da Komik aber von Polaritäten lebt und auf

¹³¹ Hentschel, »Spielen mit der Performanz«, S. 223

¹³² Siegmund, Gerald, »Der Skandal des Körpers. Zum Verhängnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pollesch«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 249–262; (=Maske und Kothurn, 51/4), hier S. 259

ein stabiles Bezugssystem angewiesen ist, gegenüber dem sie sich abgrenzen kann, wird der Komik die Grundlage entzogen.

"Wenn der Komödie aber die Gegenspieler fehlen, wenn dem Ich nicht Welt, der Fiktion nicht Realität gegenüberstehen, dem Faktischen nicht das Mögliche, wie soll sich dann ein Spiel entfalten, das lustvolles Lachen als erlösendes Lachen in Gang setzen soll? Statt Witz entfaltet sich da, was wir Aberwitz nennen, ein Witz, der die Dimensionen und Bezugsgrößen sprengt und damit den Lachenden in hilfloser Reaktion, gleichsam aus den bekannten Mustern des Denkens und Fühlens ausgehebelt, zurücklässt."¹³³

Das postdramatische Theater bewegt sich also im äußersten Grenzbereich des Komischen. Die Rezipienten können in ihrer Überforderung die komischen Inkongruenzen nicht oder nur in Einzelfällen aufnehmen. Deshalb kommt im gegenwärtigen postdramatischen Theater auch kaum noch kollektives, ansteckendes Gelächter auf, sondern eher ein verstreutes, vereinzelt Auflachen, das schnell wieder abbricht.¹³⁴ Postdramatisches Theater verhandelt im weiteren Sinne krisenhafte Themen. Durch den Einsatz von komischen Darstellungsweisen auf allen erdenklichen Ebenen und die starke Abstraktion des Inhalts wird die größtmögliche Distanzierung erzeugt. Wird die Distanz jedoch zu groß, bricht das Zwillingsspaar Komik und Katastrophe auseinander und zurück bleibt eine nicht mehr wahrgenommene Katastrophe und eine nicht verstandene, gescheiterte Komik.

4.2.2. Balanceakt am Rande des Abgrunds

Das andere Extrem sind die Formen von Komik, die aufgrund der besonders geringen Distanz in einem prekären Gleichgewicht zwischen Komik und dem Abgrund der Katastrophe balancieren. Mittlerweile lässt sich eine Gegenbewegung zum postdramatischen Theater beobachten und es entstehen wieder Arbeiten, die auf artifizielle Körperlichkeit verzichten, die wieder mit mehr Realismus, auf Basis eines dramatischen Textes und mit althergebrachten Mitteln der Komödiendramaturgie arbeiten.¹³⁵ Im Gegensatz zur häufig als unverständlich empfundenen postdramatischen Theaterkultur lehnt sich diese Gegenbewegung an die Film- und Fernsehästhetik an.¹³⁶

¹³³ Hentschel, »Spielen mit der Performanz«, S. 221

¹³⁴ Vgl. Schrödl, »Vom Scheitern der Komik«, S. 40

¹³⁵ Vgl. Enghart, »Komik im Gegenwartstheater«, S. 234

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 228

Charakteristisch für zahlreiche TV-Comedies neueren Datums sind realistische Darstellungen von Figuren mit komplexen Charakteren, die Identifikationsmöglichkeiten bieten.¹³⁷ "Solche Figuren erschweren die Distanzierung des Publikums; [...] Mit solch komplexen Figuren scheint es schwerer, Komik zu erzeugen; die erzeugte Komik hat dann aber mehr Tiefe"¹³⁸ Als Beispiel für die Gratwanderung zwischen Identifikation und Distanz im zeitgenössischen Theater führt Enghart das Stück *Hotel Paraiso* inszeniert von Barbara Bürk an:

"Trotz der komischen Alltagskatastrophen hält Barbara Bürk Situationen und Figuren in einem mittleren Distanzbereich, sodass das Publikum einerseits über das Bühnengeschehen lachen kann, sich andererseits aber wiedererkennt. Dass dieses Wiedererkennen und damit eine schnelle Identifikation möglich sind, liegt an dem 'Realismus' der Aufführung, welcher sich schon im dramatischen Text, aber auch in der Inszenierung an der populären Film- und Fernsehästhetik orientiert."¹³⁹

Es wird also versucht, genau das Maß an Distanz zu finden, in dem die Inkongruenz schon als Komik bewertet werden kann, aber gleichzeitig noch das Ausmaß der verhandelten Tragik emotional spürbar ist. Dieser Balanceakt fordert die Rezipienten auf, eine Entscheidung zu fällen, ob sie die Situation noch als komisch genug, oder schon als zu tragisch bewerten. Die Entscheidung äußert sich schließlich im Lachen oder Nicht-Lachen. Dieser Grenzbereich kann als Infrakomik oder als Nullgrad der Komik bezeichnet werden. Die Rezipienten reagieren individuell unterschiedlich auf Infrakomik. Der Tabubruch kann weiterhin als komisch bewertet werden. Die emotionale Distanz bleibt erhalten und es wird gelacht. Gewinnt jedoch der Realitätssinn die Überhand, schwindet die notwendige Distanz zum Geschehen schlagartig. Die Ernsthaftigkeit und Tragik wird in ihrem vollen Ausmaß wahrgenommen, der Tabubruch wird als nicht akzeptabel gewertet und das Lachen bricht ab.¹⁴⁰ In diesen Fällen spricht man typischer Weise von einem Lachen, das im Halse stecken bleibt. Ein solches Lachen, das aufgrund der gefährlich geringen Distanz

¹³⁷ Vgl. Brock, Alexander, »Was wandelt sich am Komischen? Comedy-Formate unter Veränderungszwang«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 179–198, hier S. 184

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Enghart, »Komik im Gegenwartstheater«, S. 235

¹⁴⁰ Vgl. Lohse, Rolf, »Beim Käse hört der Witz auf. Annäherung an den Nullgrad des Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, S. 315–330, hier S. 317 ff.

zur Katastrophe jederzeit im Hals stecken bleibt, finden wir beispielsweise in den Stücken von Samuel Beckett oder bei George Tabori.

"Kathartische Schmerzerfahrung ist so auch die andere Seite des Lachens, auf das Taboris Theater zielt – der lachende Zuschauer soll peinlich berührt und verblüfft werden, indem er über kognitiv und emotiv als nicht belachenswert erachtete Dinge zu lachen angehalten wird, sich als *Lachender in prekärer Situation* erkennt und solcherart damit auf eine höhere Stufe des Begreifens geführt wird"¹⁴¹

Wenn das Gleichgewicht zwischen Katastrophe und Komik also genau getroffen wird, ist der psychologische Aspekt der kathartischen Wirkung des Lachens besonders tiefgreifend. Das Gelingen dieses Balanceaktes erfordert jedoch größte Präzision der Theaterschaffenden und setzt voraus, dass sowohl die kollektiven wie individuellen Rezeptionsbedingungen günstig stehen.

4.3. Reflexion: Von der theoretischen Erkenntnis zur praktischen Analyse

In der bisherigen theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema konnte festgestellt werden, dass eine komische Katharsis im Theater möglich ist. Im Idealfall umfasst diese Katharsis sowohl körperliche als auch soziale und moralpädagogische Aspekte und löst auf intellektueller Ebene eine Auseinandersetzung mit dem verhandelten Thema aus. Um eine möglichst umfassende und tiefgreifende komische Katharsis zu ermöglichen, sollte sich das Theaterstück mit problematischen Inhalten befassen, welche die Abgründe der Gesellschaft und reale drohende Katastrophen thematisieren. Zusätzlich ist auf die Balance zwischen Identifikationspotential und Distanz zu achten.

Gemäß diesen Parametern soll nun im folgenden analytischen Teil der Arbeit ein zeitgenössischer Theatertext analysiert werden. Die Wahl fiel auf das Stück *Grillenparz* von Thomas Arzt. Dieser 2008 entstandene Text lässt sich nicht den prostdramatischen Theatertexten zuordnen, sondern ist vielmehr ein Beispiel für die in 4.2.2. genannte Gegenbewegung zum postdramatischen Theater, in der es wieder Figuren und Handlung gibt und die sich mit mehr Realismus der Film- und Fernsehästhetik annähert. Ingrid Hentschel stellte 2006 über das Gegenwartstheater fest:

¹⁴¹ Eke, Norbert O., »Schreckliche Witze - Geschmacklose Wahrheiten. oder "Jeder wirkliche Humor ist schwarz" George Tabori und der 'schwarze Humor'«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Kaul/Kohns, S. 55–68, hier S. 62

"die Kultur der Komik und des Komischen hat sich verändert, gerade auch auf der Bühne. Betrachtet man die Spielpläne, so sind im offiziellen Theaterbetrieb wenig dezidierte Komödien zu finden, in der Kleinkunstszenen dagegen umso mehr Comedy und in den Leitmedien Fernsehen, Film und Video gibt es ja inzwischen ein ausgewiesenes Format Komödie. Im Gegenwartstheater dagegen lässt sich eine Verlagerung beobachten: Das Komische tritt nicht als Komödiengattung auf, sondern in der Art der Inszenierung und Aufführung: Es ist vom Inhalt in die Form gerutscht"¹⁴²

Auch *Grillenparz* ist keine dezidierte Komödie. Trotzdem liegt meines Erachtens schon im Text ein großes komisches Potential, das auch unabhängig von der Inszenierung feststellbar ist. Die Leitfrage des analytischen Teils lautet also: Welche Möglichkeiten bietet der Text *Grillenparz*, um eine komische Katharsis hervorzurufen?

¹⁴² Hentschel, »Spielen mit der Performanz«, S. 214

5. Analyse des Theatertextes *Grillenparz* von Thomas Arzt

5.1. Themen des Stücks

Das Stück *Grillenparz* von Thomas Arzt handelt von einer Firmenfeier, die im ländlichen Heimatidyll auf einem Hügel vorbereitet und gefeiert wird. Dabei kommt es, wie schon im Vorjahr, zu einem Verbrechen, einem "Zufallsmord"¹⁴³, worüber allerdings konsequent geschwiegen wird.

Der Verlag beschreibt die Handlung des Stücks auf der Website:

"Am Grillenparz, dem Hügel, der direkt an die Stadt grenzt, versammelt sich jährlich die Belegschaft der ortsansässigen Firma - zu einem archaischen Spiel? Zu einem nächtlichen Ritual? Zu einer besoffenen Sauerei? Jedenfalls geht es derb zu bei dem Versuch, an den Busen der Natur zurückzukehren bzw. der eigenen Natur freien Lauf zu lassen. Vorab muss noch das jährliche Betriebsfest, eine anheimelnde Kulisse für die Investorenträume der aus dem Ausland angereisten Geschäftspartner, absolviert werden. Doch vor allem treibt die Sommerfestgesellschaft der Wiederholung ihres eigenen Verbrechens zu. Was eigentlich genau vor einem Jahr geschah, verschwimmt mit dem diesjährigen Rausch zu einem undurchschaubaren Reigen und ist dennoch so real, dass niemand darüber reden will. [...] Zu alldem singt der Chor der Grillen von den ewigen Dingen des Lebens, von viel Gewalt und tröstlicherweise auch von Vergebung. Thomas Arzt spielt auf vergnügliche Weise mit Klischeebildern von Heimatverbundenheit. *Grillenparz* ist ein vielschichtiges Stück über romantische Natursehnsucht und dunkle Triebhaftigkeit, über die Magie des Ursprungs und den Pragmatismus der Globalisierung."¹⁴⁴

Schon in dieser Kurzbeschreibung geht aus Schlüsselwörtern wie "Verbrechen", "Gewalt", "Globalisierung" hervor, dass in diesem Stück eine Vielfalt von problematischen Themen verhandelt wird, die durchaus eine Grundlage für Katastrophen und Tragödien bieten. Somit bietet *Grillenparz* bereits aufgrund seiner Themensetzung eine reichhaltige Grundlage für gesellschaftskritische Diskussionen. Kritiken sprechen vom "bitterbösen Blick auf das Hin- und Wegschauen, auf

¹⁴³ Haider-Pregler, Hilde, »Ein Sommernachtsalptraum. Uraufführung im Schauspielhaus Wien: "Grillenparz" von Hausautor Thomas Arzt«, in: *Wiener Zeitung*, 15. 04. 2011, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/24048_Ein-Sommernachtsalptraum.html, (03. 06. 2018)

¹⁴⁴ rowohlt Theater Verlag, *Thomas Arzt. Grillenparz, [Klappentext]*, <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Grillenparz.2925147.html>, (03. 06. 2018)

Machtstrukturen und Entgleisungen"¹⁴⁵ und agieren mit Begriffen wie "Zentralismus-samt Vereinzelungskritik"¹⁴⁶, "poetische Krimi-Sozialstudie"¹⁴⁷ und "sozial-strukturellen Machtmodell"¹⁴⁸. Die Relevanz der verhandelten Themen für unsere gegenwärtige Gesellschaft in Österreich ist offenkundig, da es vom Autor ausdrücklich im Hier und Jetzt verortet ist. Der Stücktitel *Grillenparz* benennt einen realen Ort in Oberösterreich, den 842m hohen "Schlierbacher Hausberg"¹⁴⁹, den Geburtsort des Autors. Als Zeit der Handlung des 2008 entstandenen Stücks wird angegeben: "Gegenwart. Ein heißer Spätsommertag, ein lauer Abend, eine schwüle Nacht und ein nüchterner Morgen. Dazwischen Erinnerungen an das Jahr davor."¹⁵⁰ In dieser ausdrücklichen Lokalisierung der Handlung entsteht für das österreichische Publikum ein unmittelbares Identifikationspotential, da von den Zuschauern keine Übertragungsleistung aus einer vergangenen Zeit in die Gegenwart oder von einem fernen oder unbestimmten Ort auf ihr konkretes Umfeld gefordert wird. Was einerseits die Identifikation fördert, ist andererseits zugleich eine unerlässliche Voraussetzung für die Entstehung von Komik. "Das Komische braucht immer eine Referenz, es muss sich auf etwas beziehen, damit die inkongruente Abweichung deutlich werden kann. Dieser Bezug ist in der Regel aktuell und lokal."¹⁵¹ Im vorliegenden Fall ist sowohl Aktualität wie Lokalität des Bezugs gegeben.

Die Grundvoraussetzungen für einen prekären Balanceakt zwischen Katastrophe und Komik, zwischen Identifikation und Distanz sind also erfüllt. Wie nahe das Stück aus inhaltlicher Sicht am Rande des Abgrunds der Katastrophe wandelt, soll nun anhand einiger ausgewählter Textstellen gezeigt werden.

¹⁴⁵ rr, »Drunter schau i unter Betten...«, in: *OÖ Nachrichten*, *nachrichten.at*, 16. 04. 2011, <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Drunter-schau-i-unter-Betten;art16,599310>, (03. 06. 2018)

¹⁴⁶ Petermichl, Georg, »Das Morgen - Grauen im Bambiland. Grillenparz - Nora Schlocker führt den oberösterreichischen Heimatdichter Thomas Arzt auf«, in: *nachtkritik.de*, 15. 04. 2011, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5516:grillenparz-am-schauspielhaus-wien-fuehrt-nora-schlocker-den-neuen-oesterreichischen-heimatdichter-thomas-arzt-auf&catid=203:schauspielhaus-wien 2011, (03. 06. 2018)

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Gemeinde Schlierbach, *Rundweg Grillenparz*, <http://www.schlierbach.at/index.php?id=164>, (04. 06. 2018)

¹⁵⁰ Arzt, *Grillenparz*, S. 2

¹⁵¹ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 57

5.1.1. Globalisierung

Die Personalchefin Hirsch und der Betriebsrat Stieringer diskutieren über die Notwendigkeit der Globalisierung und die damit einhergehende Verunsicherung.

"HIRSCH [...]
Der regionale Markt ist gesättigt. [...]
Die Hauptinvestoren kommen heute zur Feier. Die letzte Verhandlungsrunde. Da geht's jetzt um die neuen Märkte. Und der Chef wird unterzeichnen. Das heißt, wir haben es bald mit einer Reihe neuer Kunden zu tun. Global. Eine riesen Sache. Und eine Chance für die Firma. Aber wem ist wirklich zu trauen? Alles sehr instabil."¹⁵²

Es wird hier eine verbreitete reale Angst vor Veränderungen angesprochen. In einer Gegend, in der seit Generationen jeder jeden kennt, die in ihrer ländlichen Abgeschlossenheit selten mit Fremden konfrontiert war, verbreitet die Vorstellung von ausländischen Investoren und internationalen Kunden Unsicherheit. Die Anonymität von Großkonzernen und die Ersetzbarkeit des Einzelnen, durch die jeder und jede zum Opfer einer kalten, unpersönlichen Firmenpolitik werden kann, sind eine existentielle Bedrohung für die Menschen. Zugleich ist die Öffnung gegenüber der Globalisierung unausweichlich, da ansonsten der Fortbestand der Firma gefährdet wäre, welche der größte Arbeitgeber der Region ist. Im betont konservativen, ländlichen Umfeld, einem behüteten Heimatidyll treffen die Rückwärtsgewandtheit, Verbohrtheit und Unbeweglichkeit im Denken der Menschen auf den Wunsch nach Expansion, Wachstum und nicht zuletzt Macht. Die anstehenden Veränderungen in der Firma werden bereits in der ersten Szene erwähnt. Die ausländischen Investoren sind ein wesentlicher Grund dafür, dass das Firmenfest überhaupt veranstaltet wird. Dennoch treten weder der Chef der Firma noch die Investoren im Stück tatsächlich auf. Wie eine dubiose Bedrohung werden die Investoren, der Chef, sowie die neuen Märkte und die insgesamt zu erwartende Veränderung erwähnt und sofort als Tabu klassifiziert und aus dem Gespräch verbannt.

"HIRSCH	Beziehungen sind notwendig. Das Geschäftliche muss immer privat sein. Vertrauen ist unumgänglich. Natürlich ist das problematisch, je fremder die Märkte/
STIERINGER	/Also wieso? Solange der heimische Markt/

¹⁵² Arzt, *Grillenparz*, S. 8

HIRSCH	/Es ist notwendig. Das ist Firmenpolitik. Punkt, Stieringer.
STIERINGER	Politik.
HIRSCH	MAUL! - - Die Politik ist nicht unser Bier. Unsere Aufgabe sind nur die Rahmenbedingungen. Das Fest.
STIERINGER	Das Fest." ¹⁵³

Die Personalchefin Hirsch befürchtet aufgrund der Öffnung für die internationalen Märkte einen Kontrollverlust. Innerhalb der bisher leicht überschaubaren Firmenhierarchie waren ihr alle Akteure vertraut und die Entwicklungen berechenbar. Der Abschluss des Vertrags mit den Investoren bedeutet für Hirsch eine große Karrierechance, zugleich fühlt sie sich verunsichert. Das Gespräch über diesen Themenkomplex wird von Hirsch daher umgehend abgebrochen.

In der fünften Szene mahnt wiederum der Betriebsrat Stieringer den Angestellten Winni zur Achtsamkeit gegenüber den Investoren. Sobald dieser seine Bedenken äußern will, wird er von Stieringer unterbrochen:

"WINNI	Wieso Fremde?
STIERINGER	Ausländische Investoren.
WINNI	Wenn du mich fragst, das stinkt/
STIERINGER	/Ich frag dich aber nicht." ¹⁵⁴

Jegliche Themen, die mit Firmenpolitik, Fremden und Veränderung zu tun haben, sind ein striktes Tabu. Sie werden nur ominös angesprochen, aber keinesfalls offen diskutiert.

Am Tag nach dem Fest ist der Vertrag unterschrieben. Der Chef der Firma übersiedelt in die neue Zentrale an der Ostsee und Frau Hirsch wird die neue Chefin vor Ort. Die dubiose Bedrohung durch die Globalisierung ist also gebannt:

"STIERINGER	Gut, dass wir ihn los sind.
HIRSCH	Und die Investoren." ¹⁵⁵

Die akute Veränderung hält sich in Grenzen und der vertraute Alltag kann fortgesetzt werden. Für Stieringer ist das ideale Szenario für die Zukunft der Stillstand.

¹⁵³ Ebd., S. 10

¹⁵⁴ Ebd., S. 20

¹⁵⁵ Ebd., S. 67

"STIERINGER	Ich hatte heute Morgen eine Vision, Hannelore.
HIRSCH	Du visionierst, Walter?
STIERINGER	Wo ich unsere kleine Firma sehe. In zehn Jahren.
HIRSCH	Ein Ausblick. Lass hören.
STIERINGER	Genau da. Wo sie ist.
HIRSCH	Sturschädl" ¹⁵⁶

Das Stück thematisiert den Konflikt, ob Globalisierung eine Chance oder eine Bedrohung darstellt. Es stellt den Wunsch nach der Sicherheit, die das Vertraute und Althergebrachte symbolisiert, der Notwendigkeit von Veränderung und Fortschritt gegenüber, ohne dabei viele Worte darüber zu verlieren. Es ist vielmehr die Haltung der Figuren und deren Schweigen zu dem Thema, durch welche die prekäre Basis des Inhalts deutlich gemacht wird.

5.1.2. Verdrängung und die Angst vor der Stille

Neben den bereits genannten Tabuthemen Firmenpolitik und Veränderung, darf auch über die Ereignisse der letztjährigen Firmenfeier nicht gesprochen werden. Die Erinnerung an das dunkle Geheimnis wird kollektiv unterdrückt und verschwiegen. Mit dem Schweigen und der Stille haben jedoch einige Figuren ihre Schwierigkeiten. Bambi erklärt: "Es ist wegen der Stille. Wenn alles ruhig ist. Und keiner was sagt. Das halt ich nicht aus."¹⁵⁷ Es ist die Angst vor der Erinnerung, vor dem schlechten Gewissen und den eigenen Gedanken, die den Figuren zu schaffen macht.

"WINNI	Es beruhigt mich. - - Wenn's wo ganz still ist, bildet man sich oft was ein. Melodien, oder auch Stimmen. Dann halt ich das Mikrophon hin, das gibt mir Sicherheit, dass da nur diese Atmosphäre ist. Reine Luft. - - Klar? Der Kopf glaubt was zu hören, aber die Technik sagt, ne, nix da. Nur Teilchen. Stickstoff. Sauerstoff. Und das ganze Zeugs. Alles ungefährlich." ¹⁵⁸
--------	---

Winni nimmt mit einem Mikrophon die Geräusche der Stille auf, um sich zu beschäftigen und um sich selbst zu beweisen, dass die Stimmen, die er hört, nicht real existieren. Vermutlich sind diese Stimmen seine eigenen Gedanken, eine innere Stimme,

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 39

¹⁵⁸ Ebd., S. 8

ein schlechtes Gewissen, das ihn an die verdrängten und verschwiegenen Ereignisse erinnert. Auch die anderen Figuren entwickeln Strategien, um die unerträgliche Stille zu vermeiden:

"STIERINGER Ich muss dann immer was Essen.

[...]

HIRSCH Ich summe. Nur ganz leise. Das hilft schon."¹⁵⁹

Flora ist die Einzige, die sich mit der Erinnerung auseinandersetzt. Allerdings resultiert aus der Unfähigkeit, für das Unaussprechliche eine adäquate Ausdrucksweise zu finden und der Vereinbarung, nicht über den Zufallsmord des Vorjahres zu sprechen, dass Flora überhaupt nicht mehr spricht.

"BAMBI Redet die denn nicht?

WINNI Die redet schon lang nicht mehr. Sie schreibt nur alles auf, nur versteht's erst recht keiner."¹⁶⁰

Dem Publikum gegenüber teilt Flora sich in ihren A-Partes und Monologen mit.

"FLORA Manchmal ist's mir, als lebten wir in einer Unmöglichkeit. Nichts Sicheres fällt mir ein, was ich sagen könnt. Kein Satz spricht aus, was Getan wurde. Kein Wort verweist aufs Gefühlte. Wieso also sprechen?

WINNI Verstehst mich? - -

FLORA Ist keine Stummheit, die mir gegeben ist. Ist auch kein Schweigen, weil darin steckt die Angst. Wer schweigt, verbirgt. Grad das Gegenteil ist's was ich will. Mich aufreißen. Wenn ich nur bin, was ich sag, und nur dort sein kann, was ich bestimm, und wenn's nur zu denken ist, was benannt wird, dann ist sie nichts, die Existenz ohne Sprache. Aber ich will's wissen, was es denn sonst ist, was wir hier haben? Weil zu sagen hat hier keiner mehr was. Schon lang nicht mehr. Wir lügen uns doch alle nur was vor."¹⁶¹

Aus diesen Passagen geht hervor, weshalb die anderen Figuren so beharrlich schweigen. Sie schweigen aus Angst, weil alle etwas zu verbergen haben. Gemäß Floras Überlegung, dass man nur ist, was man sagt, macht das Aussprechen einer Schuld den Sprecher zum Schuldigen. So versuchen die anderen Figuren mit dem Verschweigen der Schuld deren Existenz auszulöschen oder zumindest zu verleugnen.

¹⁵⁹ Ebd., S. 39

¹⁶⁰ Ebd., S. 36

¹⁶¹ Ebd., S. 26

Jedoch kann diese Taktik des Verschweigens und Verdrängens auf Dauer nicht funktionieren. Die eigenen Erinnerungen werden immer wieder an die Oberfläche drängen.

"FLORA Die Erinnerung ist wie ein Schuss. Ein Knallen. Saust raus aus dem Lauf, grad zu auf das Ziel, das immer schon da war, aber sich irgendwo versteckt hielt, und sie zerreißt, die Kugel, ehe sie fassbar war, in tausend kleine Splitter, und was sie streift, daran hinterlässt sie Wunden. Narben. - -"¹⁶²

In der vierten Szene des zweiten Teils bricht Flora das Schweigen. Sie erzählt von den Ereignissen der letzten Firmenfeier. Die anderen versuchen Flora davon abzuhalten und sie mit Worten und später auch physisch zum Schweigen zu bringen. Doch weder ein Ablenkungsmanöver mit mehr Alkohol, noch strenge verbale Ermahnungen, als auch der Versuch, ihr den Mund zuzuhalten, oder einfühlsame Beschwichtigungsversuche haben Erfolg.

"FLORA [...] Das war, als wir tanzt haben. Im Reigen drehn wir uns, nah ums Feuer. Ich spür, wie mir einer übern Busen streicht, das mag ich grad in dem Moment, tanz näher hin, riech seinen Nacken, knöpf die Blusen auf, nur ein bisserl.

HIRSCH Etwas passiert, Stieringer. Da kommt was hoch.

STIERINGER Nichts kommt hoch. Mehr Bier, Winni.

[...]

FLORA Ich tanz weiter. Zum nächsten. Dem rinnt nur der Speichel aus dem Mundwinkel.

WINNI Flora! Es reicht!

[...]

FLORA Ich fahr durch sein Schweißhaar, aber zu dumm ist der, was zu machen mit seinem Glück, mich herzunehmen, wie's ringsum alle brüllen, eine Horde, er lässt's nur passieren.

WINNI Gusch, Flora.

FLORA Wie wenn ich grad rausgestiegen wär aus dem Feuer. Wie wenn ich die Nacht zum Brennen bring, die Wiese unter uns, der Wald, alles steht in Flammen

WINNI *Will ihren Mund zudrücken.*

[...]

FISCHER *Schießt. Ein erstes Mal.*

[...]

WINNI Mein Arm ist angeschossen.

¹⁶² Ebd., S. 31

BAMBI Ich still die Wunden.
 FLORA Von irgendwo jetzt ein dreckiges Lachen, es wird gegrölt, jemand hebt die Hand, klatscht. Grapscht nach meinem Strumpf.
 WINNI Sie soll's Maul halten!
 FISCHER *Zielt.*
 HIRSCH Wir sollten/
 STIERINGER /Ruhe bewahren. Flora/"¹⁶³

Der Schuss des Jägers Fischer ist der Schuss der Erinnerung, der Winni trifft und am Arm verwundet. Mit Floras Erzählung kommen die verdrängten Ereignisse wieder an die Oberfläche des Bewusstseins.

5.1.3. Gewalt, Vergewaltigung, Mord

Trotz der Bemühungen der anderen Figuren, Flora am Erzählen zu hindern, spricht sie schlussendlich das Unsagbare aus. Sie erzählt von der Vergewaltigung, die ihr bei der letztjährigen Firmenfeier vor aller Augen widerfahren ist und die seither totgeschwiegen wurde.

"FLORA Jemand drückt sein Becken an mich und er schnappt mich.
 [...]
 FLORA Keiner weiß, wer dabei ist.
 BAMBI Wir waren alle dabei.
 FLORA Keiner weiß, wer mir den Rock aufreißt, wer mich da am Kopf packt.
 BAMBI Wir haben das alles schon mal erlebt. *Blitzt.*
 [...]
 FLORA Wie ich plötzlich die Lippen verziehe und aus dem Lachen ein Grauen wird und wie ich dann zu schreien beginne, wer mir da den Mund zudrückt, weiß keiner."¹⁶⁴

Wie es zu diesem Verbrechen kam, wird in Szene drei im zweiten Teil in der Rückblende auf das Vorjahr mit Tiermasken gezeigt. Im wilden Saufgelage herrscht ausgelassenes Durcheinander. Es gibt zahlreiche Kurzdialoge und Aktionen in wechselnden Konstellationen zwischen jeweils zwei Figuren, die parallel stattfinden und die ineinander übergehen. Werden der Handlungsstrang bzw. die Dialogfragmente von

¹⁶³ Ebd., S. 56ff.

¹⁶⁴ Ebd., S. 58f

Flora und Stieringer isoliert betrachtet, nämlich ohne die parallel stattfindenden Aktionen der anderen Figuren, wird der Ablauf der Vergewaltigung deutlich:

"FLORA	<i>Schreit im Wald.</i>
STIERINGER	<i>Fasst ein Bein. Hab ich dich.</i>
[...]	
FLORA	<i>Wehrt sich. Lass los!</i>
STIERINGER	<i>Du bist eine andere. Fasst sie fest.</i>
FLORA	<i>Au. Spuckt ihm in die Maske.</i>
STIERINGER	<i>Was denn? Bockiges Biest. Drückt sie an einen Stamm.</i>
FLORA	<i>Du tust mir weh.</i>
STIERINGER	<i>Alles nur Spiel.</i>
[...]	
FLORA	<i>Nicht!</i>
STIERINGER	<i>Goschen.</i>
FLORA	<i>--</i>
STIERINGER	<i>Sau. Machtgeile.</i>
FLORA	<i>--</i>
[...]	
STIERINGER	<i>Knöpft seine Hose zu.</i>
[...]	
FLORA	<i>Wäscht sich. Am Bach.</i> ¹⁶⁵

Stieringer hatte zuvor versucht, Hirsch zum Geschlechtsverkehr zu überreden und erhielt im Zuge dessen eine derbe Abfuhr. Hirsch wies nicht nur seine Avancen zurück, sondern bezeichnete ihn darüber hinaus als "Schlappschwanz"¹⁶⁶ und machte ihm klar, dass sie in der Hierarchie über ihm stehe. Stieringers Aggression richtete sich also eigentlich gegen Hirsch. Stattdessen erwischte er versehentlich Flora. Obwohl er seinen Irrtum erkannte, ließ er nicht von ihr ab. Es handelt sich also unzweifelhaft um ein schweres Verbrechen, konkret Vergewaltigung nach § 201 Abs. 1 StGB, das bei einer gerichtlichen Verurteilung des Täters mit fünf bis fünfzehn Jahren Freiheitsstrafe geahndet wird.

Des Weiteren kommt es im Stück *Grillenparz* zu körperlicher Gewalt. Winni und Fischer geraten in eine Schlägerei:

¹⁶⁵ Ebd., S. 51ff.

¹⁶⁶ Ebd., S. 50

"WINNI	<i>Haut aufs Kinn.</i>
FISCHER	<i>Hievt ihn zu Boden.</i>
WINNI	<i>Fällt rücklings.</i>
FISCHER	<i>Spukt Blut.</i>
WINNI	<i>Rappelt sich hoch und drischt ins Kreuz.</i>
FISCHER	<i>Dreht sich.</i>
WINNI	<i>In den Bauch.</i>
FISCHER	<i>Aufs Nasenbein.</i>
WINNI	<i>Schädel auf Schädel.</i>
FISCHER	<i>Stolpert. Den Hang runter.</i>
WINNI	<i>Verbeißt sich die Lippen.</i>
FISCHER	<i>Schlägt auf. Am Stein. Am Bachufer.</i> ¹⁶⁷

Wie schwer die Verletzungen der beiden Kontrahenten sind, lässt sich schwer abschätzen. Aus dem Text geht hervor, dass Fischer in seinem Blut liegt und röchelt.¹⁶⁸

Die dritte Art von Verbrechen, welche im Stück nach der Vergewaltigung und Körperverletzung vollzogen wird, ist schließlich der Mord bzw. Totschlag. Im Vorjahr hatte Flora den bereits verletzten, röchelnden Fischer im Bach ertränkt.¹⁶⁹ In diesem Jahr wird Bambi zum Mordopfer:

"HIRSCH	Schwein, du. Hast Bambi getötet.
STIERINGER	- -
HIRSCH	- -
FLORA	- -
WINNI	Sie liegt noch unten. Am Bach. Ich denk, sie lebt noch. Ein bisserl.
STIERINGER	- -
HIRSCH	Dummkopf. Warum hast du's nicht richtig gemacht.
FLORA	- -
HIRSCH	Kannst sie doch nicht einfach liegen lassen! - - Wenn die wer findet, nicht auszudenken. Die Firma groß in der Morgenzeitung. Die ganze Abteilung um Kopf und Kragen gebracht. Der Chef vor Gericht. Die Investoren springen ab. Und Rostock? Da geht's um viel Geld. Da geht's jetzt

¹⁶⁷ Ebd., S. 53

¹⁶⁸ Vgl. ebd. 53f

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

um die neuen Märkte. Ich lass mir doch nicht von einem
einzelnen Bambi/
STIERINGER /Ich erledige das."¹⁷⁰

Das Verbrechen an Fischer im Vorjahr wäre rechtlich als Totschlag einzuordnen, da die Tötung nicht geplant war, sondern in heftiger Gemütsbewegung herbeigeführt wurde. Mit der Aussage "Ich erledige das" gibt Stieringer eine bewusste Tötungsabsicht kund, wodurch das Verbrechen an Bambi als Mordfall gelten muss. In beiden Fällen waren alle Figuren Täter, Beitragstäter oder zumindest Mitwissende des Verbrechens.

5.1.4. Am tipping point – Das unbestimmbare Dazwischen

Grillenparz ist ein Stück über das Dazwischen, über geheimnisvolle Grauzonen voller Unsicherheit. Thomas Arzt schreibt dazu:

"Tatort ist eine voralpine Binnenwelt. Zwischen Zivilstadt und Wildland. Zwischen Geldmensch und Geiltier. Zwischen Schweißbadetag und Spätsommernacht. Bestimmt in einer Binnensprache. Nicht mehr Volksmaul, noch nicht Staatsnorm. Nicht mehr Rohschnitt, noch nicht Figurenfleisch. Nicht mehr Naturgesetz, noch nicht Moral."¹⁷¹

Er platziert das Stück gezielt in gleich mehreren Spannungsfeldern. Die "voralpine Binnenwelt" ist keine Gebirgslandschaft, die in allen Richtungen den Horizont begrenzt und die eine Zivilisation mit den naturgegebenen Steilhängen und Platzmangel vor besondere Herausforderungen stellt. Sie ist aber auch kein Flachland, in dem die Sicht in alle Richtungen frei und offen ist und die Menschen sich nach Belieben ausbreiten können. Die landschaftlichen Begebenheiten spiegeln die Wesenszüge der Figuren in *Grillenparz*. Sie sind wie der Schauplatz unentschlossen, weder besonders weltoffen noch übermäßig engstirnig. Mit dem Stichwort "Binnenwelt" wird sowohl ein geschützter, nach außen abgeschlossener, überschau- und kontrollierbarer Lebensraum skizziert, wie auch eine beengte, nach innen eingeschlossene, unfreie Umgebung.

Die Handlungsmotive der Figuren liegen ebenso im Graubereich: "zwischen Geldmensch und Geiltier", zwischen Vernunft und Trieb, zwischen Zivilisation und

¹⁷⁰ Ebd., S. 62

¹⁷¹ [Arzt, Thomas], *Thomas Arzt. Grillenparz, [Klappentext]*, rowohlt Theater Verlag, <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Grillenparz.2925147.html>, (03. 06. 2018)

Wildnis. Sie agieren in einem riskanten Gleichgewicht und könnten jeden Moment in die eine oder andere Richtung kippen. Es ist ein Schwebezustand am tipping point zwischen richtigem und falschem Handeln, zwischen Recht und Unrecht, zwischen Nachvollziehbarkeit und Ablehnung. Arzts Liste der im Stück thematisierten Zwischenzustände könnte noch erheblich erweitert werden: zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Sprechen und Verschweigen, zwischen dem Erinnern und Vergessen, zwischen Lust und Zwang, zwischen Genuss und Angst, etc. Die Instabilität des Zwischenzustands ist in *Grillenparz* somit zum Leitprinzip erhoben.

5.2. Komik der hohlen Traditionen

Im Kontrast zu dieser allgegenwärtigen Instabilität steht die behauptete Stabilität der traditionsverhafteten Firma. In dieser Inkongruenz liegt komisches Potential, denn im Kontrast zur allgegenwärtigen Unsicherheit wirkt das Festhalten an veralteten Denk- und Handlungsmuster unpassend und deshalb komisch. Wie bereits in 3.2.2. erläutert, erklärt Henri Bergson die Steifheit bzw. mangelnde Flexibilität zum komischen Prinzip.

"Komisch ist folglich ein Bild, wenn es uns an eine verkleidete Gesellschaft, eine soziale Maskerade denken läßt. Ein solches Bild entsteht, sobald wir an der bewegten Oberfläche der Gesellschaft etwas Lebloses, Fixfertiges, Fabriziertes bemerken. Wieder diese Steifheit, die so gar nicht zu der dem Leben innewohnenden geschmeidigen Grazie paßt."¹⁷²

Genau eine solche "soziale Maskerade", so etwas "Fixfertiges", "Fabriziertes" begegnet uns in *Grillenparz*. Die alljährliche Firmenfeier folgt jedes Jahr dem gleichen Ablauf und ist dabei in ihrer Form erstarrt. Stieringer und Winni halten sich für die Vorbereitung des Festes an eine Liste: "Klar. *Faltet die Liste auf*. Personal. Gäste. Ablauf. Alles fix."¹⁷³ Obwohl auf Stieringers Anweisungen hin kleine Änderungen beim Aufbau vorgenommen werden, hat das Fest nichts Lebendiges an sich. Bei den Vorbereitungen wird schnell klar, dass das Fest nicht auf gewachsene und lebendige Tradition zurückzuführen ist, sondern nur dem Zweck dient, die Erwartungshaltung der ausländischen Investoren und Kunden zu befriedigen.

"HIRSCH Schau, dass die Wiese noch gemäht wird.

¹⁷² Bergson, *Das Lachen*, S. 36

¹⁷³ Arzt, *Grillenparz*, S. 19

[...] Wir brauchen zwar Natur, aber keine Wildnis.

[...] Das irritiert die Mitarbeiter und schreckt die Kunden. Die kommen ja alle in feinen Schuhen."¹⁷⁴

Die Wiese wird also nicht gemäht, weil es zur Heuproduktion nötig ist, sondern weil es schöner aussieht und so mehr einer Idyllvorstellung entspricht.

"Unsere Investoren erwarten Natur. Natur, verstehst? Eine Flasche Schnaps auf einer rustikalen Wiese mit archaischem Feuer und perversen Gesängen, das kennen die nicht, wo die herkommen, das gefällt ihnen und so macht man Geschäfte."¹⁷⁵

Die ursprüngliche Bedeutung dieser Elemente ist vollständig abhandengekommen. Man feiert in der Natur auf einer rustikalen Wiese, – nicht deshalb, weil es in der Umgebung keinen geeigneten Raum gibt, sondern weil die Investoren das erwarten. Ein Schwein wird über dem offenen Feuer gegrillt – nicht, weil es an einem modernen Herd oder Grill oder gar elektrischer Beleuchtung mangelt, sondern weil es archaisch wirkt. Es wird nicht gesungen oder gejodelt, weil es eine echte Identität ausdrückt, sondern um ein Stereotyp zu erfüllen. Aus dem gleichen Grund wird die Zufahrt "markiert. Schön rot und weiß. Bis zu den Parkplätzen. Und der Aufstieg zur Festwiese wird mit Fackeln beleuchtet. Romantisch."¹⁷⁶ Mit allen Mitteln wird Heimatverbundenheit und Ursprünglichkeit geheuchelt.

"STIERINGER Die Festtafel?

WINNI Ein ganzer Stamm. Eine kräftige Pappel. Hat der Förster
heut morgen rausgeschlagen. Acht Mann hat er rekrutiert
für den Transport. Die stehen bereit. Richtig urig. Und die
Oberfläche, ganz rau. Kein Tisch, wenn du mich fragst,
würde eher sagen, ein Gelage."¹⁷⁷

Es wird ein roher Baumstamm als Tisch verwendet, nicht weil eine raue Oberfläche besonders wünschenswert wäre oder weil man in der ländlichen Abgeschlossenheit keinen maschinell gefertigten bekommen könnte, sondern weil es urig wirkt. Es ist kein natürliches, lebendiges Verhalten sondern ein mechanisches Reproduzieren von Bildern, um eine fremde Erwartungshaltung zu befriedigen. Es siegt das Mittel über den Zweck,

¹⁷⁴ Ebd., S. 11f

¹⁷⁵ Ebd., S. 13

¹⁷⁶ Ebd., S. 20

¹⁷⁷ Ebd., S. 19

die Form über den Inhalt, woraus Komik entsteht.¹⁷⁸ Wir nehmen die Agierenden nicht mehr als natürliche Menschen wahr, sondern sie erinnern uns an etwas Mechanisches. "Vom Augenblick an, da wir den ernsten Sinn einer Feierlichkeit oder Zeremonie vergessen, haben wir den Eindruck, die Teilnehmer bewegen sich wie Marionetten."¹⁷⁹ Die Figuren in *Grillenparz* sind zwar keine Marionetten, aber wie sie tatsächlich einzuordnen sind, soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

5.3. Distanz durch Figurenzeichnung

Bei den Figuren in *Grillenparz* handelt es sich eher um Komödienfiguren, als um Tragödienfiguren. "Der wesentliche Unterschied zwischen Tragödie und Komödie besteht demnach darin, daß die eine sich mit Individuen, die andere mit Gattungen [dh. mit allgemeinen Typen] befaßt"¹⁸⁰. Tragödienfiguren sind einzigartige Individuen mit ausgefeiltem Charakter. Sie werden in der Tragödie mit außergewöhnlichen Situationen konfrontiert und entwickeln sich in der Auseinandersetzung mit diesen weiter. Ein Tragödiencharakter ist am Ende des Stücks nicht mehr derselbe wie zu Beginn. Im Gegensatz dazu sind Komödienfiguren Repräsentanten für Typen von Menschen. Anstatt eines ausdifferenzierten, vielschichtigen und einzigartigen Charakters sind Komödientypen auf wenige markante und meist schlechte Eigenschaften reduziert. Das Publikum erkennt in der Vereinfachung die dargestellten Züge leichter an sich selbst oder Personen aus seinem Umfeld wieder. Die Komödienfigur funktioniert somit als Spiegel für eine (wie Bergson sagt) Gattung bzw. für einen Typ Mensch und verändert sich nicht im Verlauf der Handlung. Die Figuren der Komödie sind am Ende des Stücks im Grunde immer noch dieselben wie zu Beginn.

"In der Komödie spüren wir, daß man uns den Helden in jeder beliebigen Situation vorführen könnte, er wäre auch in einer anderen Lage immer derselbe Mensch. Dieses Gefühl haben wir im Drama nicht. Hier sind die Personen und Situationen miteinander verkettet, oder besser, die Ereignisse bilden einen Bestandteil der Personen. Würde uns also das Drama eine andere Geschichte erzählen, so hätten wir ganz andere Personen vor uns, auch wenn sie nach wie vor die gleichen Namen trügen."¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 41

¹⁷⁹ Ebd., S. 37

¹⁸⁰ Ebd., S. 112

¹⁸¹ Ebd., S. 100

Obwohl Bergson hier irreführenderweise den Überbegriff "Drama" anstatt "Tragödie" oder "Trauerspiel" verwendet, wird doch sein Punkt über die Unveränderlichkeit der Komödienfiguren im Gegensatz zu den sich weiterentwickelnden Tragödienhelden deutlich. In der Tragödie soll das Publikum versuchen, die tieferen Beweggründe einer Figur psychologisch nachzuvollziehen. In der Komödie wird die Aufmerksamkeit der Zusehenden mehr auf die äußerliche Wirkung gelenkt.

"Allzu tief in die Persönlichkeit eindringen, die äußere Wirkung auf allzu intime Ursachen zurückführen, hieße die Komik einer Wirkung aufs Spiel setzen und letzten Endes preisgeben. Wenn die Wirkung unsere Lachlust erregen soll, dann müssen wir ihre Ursache in einer mittleren Region der Seele finden. Folglich darf uns die Wirkung im besten Fall als mittelmäßig, als Ausdruck eines Menschendurchschnitts erscheinen. Und diesen Durchschnitt ermittelt man wie alle Durchschnitte durch das Einsammeln zerstreuter Gegebenheiten, das Vergleichen analoger Fälle, das Beschreiben ihrer Quintessenz, kurz, durch die gleiche Methode der Abstraktion und der Verallgemeinerung, die der Physiker anwendet, um aus Fakten Gesetze abzuleiten."¹⁸²

Mit genau diesen Methoden "Abstraktion und Verallgemeinerung" wurden auch aus den Akteuren in *Grillenparz* komische Figuren.

Die ersten Hinweise darauf, dass die Grillenparzfiguren keine tragischen Charaktere sondern komische Typen sind, finden sich bereits in der Auflistung der Figuren. Wie in vielen Komödien geben die Namen der Figuren einen Hinweis auf deren Charakterzüge. In *Grillenparz* begegnen dem Publikum die Personalchefin Hirsch, der Betriebsrat Stieringer, zwei mittlere Angestellte Bambi und Winni, die Arbeiterin Flora, der Jäger mit Namen Fischer und ein Chor der Grillen. Rein aus der Namensgebung lässt sich vermuten, dass die Figuren nicht ausschließlich menschliche, sondern durchaus auch tierische Züge haben. Diese Annahme wird von der Notiz zur Lokalisierung des Stücks bekräftigt: "ORT, ein Hügel am Stadtrand. Oben der Gipfel mit Hochstand und Heimatpanorama. Unten der Wald mit Badeplatz am Bach. Inmitten die Wiese, wo Blumen und Tiere sich tummeln."¹⁸³ Abgesehen vom Jäger Fischer, der sich größtenteils am Gipfel auf oder bei seinem Hochstand aufhält und eine Berufsbezeichnung im Namen trägt, bewegen sich die übrigen Figuren hauptsächlich im Wald und auf der Wiese. Sie sind die Blumen und Tiere, die sich dort tummeln.

¹⁸² Ebd., 114f

¹⁸³ Arzt, *Grillenparz*, S. 2

Damit nicht nur der Leser, sondern auch das Theaterpublikum die Komik der Namensgebung erfassen kann, stellen sich die Figuren im Dialog namentlich vor und sprechen sich häufig gegenseitig mit dem Namen an.

Allein in der ersten Szene (Seiten 4-13), etwa ein Siebtel des Stücks, fällt der Name:

Hirsch	3 Mal
Stieringer	5 Mal
Bambi	2 Mal
Winni	2 Mal
Flora	2 Mal
Fischer	0 Mal

5.3.1. Hirsch

Hannelore Hirsch ist die Personalchefin. Ihr Namenspatron, der Hirsch, ist ein majestätisches, edles Tier, das in der Mythologie häufig vorkommt und mit Kraft, Weisheit und Männlichkeit assoziiert wird. Sie ist eine herrische Karrierefrau, die egozentrisch und arrogant alle Fäden in der Hand behält, um jede Situation zu ihrem Vorteil zu nutzen. Sie spricht in einem barschen Befehlston und kommandiert vor allem Stieringer herum.

"STIERINGER	Ich kenn die Zahlen. Solang der heimische Markt funktioniert/
HIRSCH	/Lies und halt's Maul." ¹⁸⁴

Hirsch hat einen ausgeprägten Machttrieb. Die Figur zeigt keine sanften oder liebenswürdigen Eigenschaften. Der Stücktext liefert auch keine Informationen zur Vergangenheit oder aktuellen privaten Umständen, die Hirschs Verhalten psychologisch nachvollziehbar machen würden. Eine positive Identifikation des Publikums mit dieser Figur ist daher unwahrscheinlich. Die Zusehenden werden durch die einseitig negative Darstellung der Figur in emotionaler Distanz gehalten und sind empfänglich für die Komik, die sich aus Brüchen der Erwartungshaltung oder der Logik ergeben.

¹⁸⁴ Ebd., S. 9

"STIERINGER	Über Ausländer denk ich nicht nach.
HIRSCH	Ich finde sie problematisch und notwendig. Gut für's Geschäft, wenn sie investieren. Der regionale Markt ist gesättigt. Aber viel zu viel Schmarotzer unter ihnen. Wem soll man da trauen, verstehst. Ich rede jetzt rein beruflich. Privat hab ich keine Probleme mit Ausländern. Ich kenne keinen einzigen." ¹⁸⁵

In diesem Beispiel weckt Hirschs Hinweis, dass ihre Abneigung Ausländern gegenüber rein beruflicher Natur sei und sie privat keine Probleme mit Ausländern habe, die Erwartung, dass nun ein Beispiel einer positiven privaten Bekanntschaft mit Ausländern folgen würde. Diese Erwartungshaltung wird jedoch mit der Aussage "Ich kenne keinen einzigen" komisch gebrochen.

5.3.2. Stieringer

Walter Stieringer ist Betriebsrat. Sein Namenspatron, der Stier, wird mit Gewalt, Körpermasse, Potenz und Triebhaftigkeit assoziiert. Stieringer agiert stark triebgesteuert und neigt zum Exzess in den Bereichen Alkoholgenuss, Nahrungsaufnahme und Sexualität. Stieringer zeigt Anzeichen eines ausgeprägten Machttriebs in der Kommunikation mit Winni. In der Auseinandersetzung mit Hirsch bleibt er allerdings unterlegen.

Durch sein triebgesteuertes Agieren wirkt Stieringer wenig menschlich. Hinzu kommt, dass Hirsch ihn wiederholt mit despektierlichen Tierbezeichnungen wie "Rindviech" oder "Sau du"¹⁸⁶ konfrontiert. In der Rückblende auf das Vorjahresfest imitiert Stieringer das Brüllen eines Rinds und fordert Hirsch dazu auf, ihre animalische Seite auszuleben:

"STIERINGER	Jetzt sind wir vogelfrei.
HIRSCH	Keinen Moment gibt's, wo wir frei sind. Rindviech.
STIERINGER	Muuuuuh!
HIRSCH	Lass das.
STIERINGER	Musst mitmachen. Du bist nicht du und ich bin nicht ich. Muh! Heut Nacht scheißen wir auf unser Menschsein. Wir lassen die Hosen runter und ziehen uns eine Tierhaut über.

¹⁸⁵ Ebd., S. 8

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 6

[...]

HIRSCH

Tu deinen Stierschädel weg."¹⁸⁷

Die Betonung von Stieringers animalischen Zügen bewirkt eine Abstraktion der Figur in Richtung einer Tierfigur. Diese Abstraktion sorgt für Distanz zwischen Publikum und der Figur. Die Inkongruenz zwischen Stieringers Versuchen, sich zumindest oberflächlich kontrolliert und seiner Konkurrentin Hirsch gegenüber ebenbürtig zu geben und seiner triebhaften Art erzeugt Komik.

"WINNI

Wir saufen doch. Oder?

STIERINGER

- - Klar saufen wir.

WINNI

Bis zum Umfallen.

STIERINGER

Bis zum Umfallen, Winni. Aber kontrolliert.

WINNI

Kontrolliert bis zum Umfallen, Stieringer. So gefällt du mir. Wird ein Gelage.

STIERINGER

Ein Symposium."¹⁸⁸

Stieringer suggeriert, sich bis zur Bewusstlosigkeit betrinken zu wollen und dabei die Kontrolle über sich selbst zu behalten. Ein klarer Bruch jeder Logik, der zusätzlich von der Bezeichnung der geplanten primitiven Völlerei mit dem mehrdeutigen bildungssprachlichen Begriff "Symposion" pointiert wird. Unter dem aus dem Griechischen stammenden Wort Symposion versteht man heute zumeist eine Tagung von Wissenschaftlern, bei der zu einem bestimmten Thema Vorträge und Diskussionen gehalten werden. In der ursprünglichen Übersetzung bedeutet das Wort allerdings Gastmahl oder Trinkgelage.

5.3.3. Bambi

Bambi ist der Spitzname von Liselotte Kupferkandl, einer mittleren Angestellten im Bereich Marketing und PR. Sie arbeitet in den modernen Glasbauten der Außenstelle und ist zum zweiten Mal für das jährliche Firmenfest zum Grillenparz gereist. Ihr Namenspatron ist das Rehkitz Bambi aus dem Buch *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus*

¹⁸⁷ Ebd., S. 46

¹⁸⁸ Ebd., S. 21

*dem Walde*¹⁸⁹ vom österreichischen Schriftsteller Felix Salten, das 1923 erschien und 1942 von Walt Disney verfilmt wurde. Das junge Reh muss die Verhaltensregeln im Wald erst erlernen und verliert schon früh seine Mutter. Thomas Arzts Bambi von der Außenstelle wirkt in der Natur am Grillenparz verloren und fehl am Platz. "BAMBI *Eine mittlere Angestellte. Irrt mit Reisekoffer und Kamera im Gebüsch.*"¹⁹⁰ Sie ist mit Kostüm und Stöckelschuhen unpassend gekleidet für Wald und Wiese.

"WINNI Aber da würd ich nicht runter gehen.

BAMBI Wieso?

WINNI Die falschen Schuhe.

BAMBI *stöckelt zum Bach.*"¹⁹¹

Sie hört nicht auf Winnis Ratschlag und verletzt sich in Folge dessen den Knöchel, beschmutzt ihr Kostüm und findet den markierten Weg nicht mehr. Sie verhält sich ungeschickt und ist auf die Hilfe von anderen Figuren angewiesen.

"HIRSCH /Sie hätten doch jedenfalls anrufen können, finden Sie nicht? Wir hätten Sie auch abgeholt. Ins Hotel gebracht. Und nicht samt schickem Kostüm gleich in den Urwald rauf geschleift."¹⁹²

Dennoch ist sich Bambi ihrer Hilflosigkeit nicht bewusst. Wie Bergson erläutert, ist es komisch, wenn ein Mensch eine gewisse Eigenschaft an sich selbst nicht erkennt. Ein mangelhaftes Bewusstsein für sich selbst und seine Umstände ist eine Versteifung des Geistes und wirkt deshalb komisch.¹⁹³ Sie reagiert nicht flexibel auf die Umstände, sondern versteift sich auf ihre Sichtweise. Als sie bemerkt, dass die Männer mehr an der fescen Flora als an ihr interessiert sind, sagt "BAMBI: Bin die Flora."¹⁹⁴ obwohl sie mit der Behauptung niemanden täuscht:

"BAMBI Wenn ich die Flora wär?

WINNI Bist es nicht.

BAMBI Ich kann alles sein heut Nacht.

¹⁸⁹ Vgl. Salten, Felix, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, Hg. Karl-Maria Guth, Berlin: Contumax; Hofenberg 2016 (Orig. 1923)

¹⁹⁰ Arzt, *Grillenparz*, S. 4

¹⁹¹ Ebd., S. 12

¹⁹² Ebd., S. 23f

¹⁹³ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 101

¹⁹⁴ Arzt, *Grillenparz*, S. 51

WINNI Die Flora wartet.
 BAMBI Ich bin die Flora."¹⁹⁵

Bambis ungeschickte Beharrlichkeit zeigt sich in ihrer Missachtung von guten Ratschlägen und in wiederholten Annäherungsversuchen trotz klarer Zurückweisung. Aus der Inkongruenz zwischen Bambis Verhalten und den Umständen entsteht Komik. Am Ende kippt die Komik unwiederbringlich in die Katastrophe. Denn die Hartnäckigkeit mit der Bambi zuerst um die Zuneigung und dann um Schläge von Winni bettelt und mit der sie von Flora spricht, kostet sie das Leben.

"BAMBI Ich brauch keine Liebe von dir! Tu mir einfach weh. [...] Ich will's spüren. Was er gespürt hat. [...] Schlag mich!
 WINNI Hör auf! [...]
 BAMBI Schlag mich! [...] Runter zum Bach!
 WINNI Halt endlich's Maul!"¹⁹⁶

Als Winni blutbefleckt vom Bach zurückkommt, stammelt er und begreift selbst noch nicht, was gerade passiert ist.

"WINNI Sie wollt es so.
 HIRSCH Wer?
 WINNI Sie hat mich gebeten drum.
 STIERINGER Was hast du Drecksau angestellt?
 WINNI Nichts, was du nicht auch gemacht hättest. Hättest du doch auch gemacht. Stieringer. Hirsch. Flora. [...] Flora, sie hat immer von Flora gesprochen, aber wir wollten doch nie wieder darüber reden. Scheiße, Flora. Was weiß die schon von Flora. - - Ich hab das für euch gemacht. Für uns.
 HIRSCH Schwein, du. Hast Bambi getötet."¹⁹⁷

5.3.4. Winni

Winni ist ein mittlerer Angestellter aus der Buchhaltung. Ähnlich wie Bambi ist auch Winnis Namenspatron eine Tier, das aus der Literatur bzw. durch Disneyfilme bekannt ist. *Winnie-the-Pooh*, oder auf Deutsch *Pu der Bär*, ist ein Kinderbuch von Alan

¹⁹⁵ Ebd., S. 47

¹⁹⁶ Ebd., S. 58f

¹⁹⁷ Ebd., S. 61f

Alexander Milne aus dem Jahr 1926, das 1966 von Walt Disney verfilmt wurde.¹⁹⁸ Winnie Puuh ist ein Stoffbär im Besitz des Jungen Christopher Robin. Er ist nicht besonders schlau, tollpatschig und gerät laufend in kleinere Schwierigkeiten und Abenteuer, die er mit der Hilfe seiner Freunde löst. Der Buchhalter Winni zeichnet sich, ähnlich wie Winnie Puuh, nicht durch seinen scharfen Verstand und Selbständigkeit aus, sondern durch Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft. Er ist Stieringers Handlanger und befolgt gehorsam dessen Anweisungen. Winni ist kein besonders vorausschauender oder hinterfragender Mensch, aber das Wohlbefinden seiner Mitmenschen liegt ihm am Herzen. Sein Gehorsam Stieringer gegenüber unterstreicht die Parallele mit dem Teddybären Winnie Puuh, der von Christopher Robin gelenkt wird. Bergson spricht von der Komik des Hampelmannprinzips. Wenn Figuren glauben, selbständig zu handeln, tatsächlich aber wie ein Hampelmann oder eine Marionette fremdgesteuert sind, entsteht Komik. Der sich selbst lebendig Glaubende erscheint uns als mechanische Puppe.¹⁹⁹ Dass ausgerechnet der gutmütige und unselbständige Winni zum Täter des Verbrechens an Bambi wird, verstärkt die Tragik des Vorfalls.

5.3.5. Flora

Der Name Flora kommt vom Lateinischen "flos, floris" und bedeutet Blume, Blüte. Ihr Name ist im Stück der einzige, welcher von der Pflanzenwelt abgeleitet wird. Flora ist eine Arbeiterin im Bereich Verpackung Halle E. Sie ist eine schöne Frau und wird im Verlauf des Stücks von Stieringer und Hirsch mehrmals als die fescche Flora bezeichnet²⁰⁰. Sie pflückt immer wieder Blumen und bringt sie an den Bach. So wie Pflanzen nicht sprechen, spricht auch Flora lange nicht mit den anderen Figuren.

"BAMBI Redet die denn nicht?

WINNI Die redet schon lang nicht mehr. Sie schreibt nur alles auf, nur versteht's erst recht keiner."²⁰¹

¹⁹⁸ Vgl. Milne, A. A., *Winnie-the-Pooh*, [SanRafael, Calif.]: Ishi Press International 2011 (Orig. 1926)

¹⁹⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, 57f

²⁰⁰ Vgl. Arzt, *Grillenparz*, S. 5

²⁰¹ Ebd., S. 36

Sie spricht in lyrischen Monologen zu sich selbst bzw. zum Publikum und in den analeptischen Szenen vom Fest des Vorjahres kommen kurze Dialogsequenzen zwischen Flora und anderen Figuren vor.

Dass Flora auch wenn sie direkt angesprochen wird, nicht antwortet sondern unbeirrbar schweigt, löst eine Irritation aus.

"WINNI	Was hast du unten am Bach gemacht?
FLORA	- -
WINNI	Ich seh dich immer mit den Blumen.
FLORA	- -
WINNI	Nie geht das rein in meinen Schädel. Die verwelken doch nur, wozu das ganze Pflücken?
FLORA	- -
WINNI	Ich hab deine Texte gelesen, Flora. Deine Gedichte, oder was das auch sein soll. - - Du solltest damit aufhören.
FLORA	- - ²⁰²

Die Irritation entsteht aus dem Bruch der gesellschaftlichen Norm, dass man antwortet, wenn man direkt angesprochen wird. Obwohl Flora fähig wäre zu sprechen, tut sie es nicht und Winni führt den Dialog trotz Floras Schweigen weiter. In dieser Inkongruenz liegt das Potential, vom Publikum mit Lachen beantwortet zu werden.

In der Handlungsgegenwart spricht Flora erst nach zwei Dritteln des Stücks zu den anderen Figuren, behält allerdings den lyrischen Tonfall ihrer Monologe bei:

"HIRSCH	Wir stoßen an. Auf Flora, Mitarbeiterin des Jahres.
STIERINGER	Auf die fesche Flora.
WINNI	Ja, auf dich.
BAMBI	Redet die denn nichts?
FLORA	- - Gewaltig ist's. Die Heimat. - -
HIRSCH	Hört, hört!
[...]	
FLORA	Wennst dich da rein legst, in die Erd, die Finger reingrabst und die Ohren, da hörst sie. Wie wenn wer singt, fast traurig. Nur leis, aber dann an den Stellen, wo deine

²⁰² Ebd., S. 25

Fingerspitzen durch Lehm und Wurzelwerk aufs Gestein ritzen,
bricht's auf. Da blutet's, und das Grün färbt sich rot, und wie eine
Wut ist's, von drinnen heraus, ein Schrei, ein ganzer Chor, nie
gehört und gleichzeitig eine Vertrautheit, weil du genau weißt,
grad da bist sicher. - - Das war immer so, schon als Kind. Dann
sind mir die Tränen geschossen, und das Rot hat's
fortgeschwemmt, meine Finger aus der Erd wieder frei gelegt, bis
alles wieder war, wie's eben ist. - - Hab's Weltschmerz getauft.
Den fühlst nur dort, wo'st daheim bist. - -

STIERINGER Bravo. Gut gesprochen."²⁰³

Im Aufeinanderprallen der kurzen und einfachen Dialogzeilen der anderen und Floras lyrischer Ausdrucksweise liegt ein komisches Potential. Dieses wird noch verstärkt dadurch, dass das Publikum an diesem fortgeschrittenen Punkt des Stücks erwartet, dass Flora weiterhin nicht mit den übrigen Figuren kommuniziert und diese Erwartung nun gebrochen wird. Abgesehen von diesen potentiell als komisch zu bewertenden Momenten ist Flora keine komische Figur. Durch ihr Schweigen und ihre rätselhaft lyrischen Monologe wirkt sie geheimnisvoll und ist nicht als Typus kategorisierbar. Trotzdem bleibt die Haltung des Publikums ihr gegenüber distanziert, weil ihr Verhalten schwer nachvollziehbar ist und auch ihre Monologe nicht zur Identifikation mit der Figur sondern eher zur philosophischen Reflexion anregen.

5.3.6. Fischer

Im Gegensatz zu den Namen der anderen Figuren wird der Name Fischer auffällig selten genannt. In der ersten Szene wird er gar nicht erwähnt. Dafür wird fünf Mal mit der Berufsbezeichnung "Jäger" und einige weitere Male mit "der da" und "er" über ihn gesprochen. Der Jäger hebt sich sowohl durch seinen Aufenthaltsort am Gipfel, sowie durch die Nicht-Nennung seines Namens in der ersten Szene, wie auch durch seinen Namen Fischer von den übrigen Figuren ab. Der Name Fischer ist eine Berufsbezeichnung, die in Inkongruenz zum tatsächlichen Beruf der Figur steht. In dieser Inkongruenz steckt ein komisches Potential, das allerdings hauptsächlich den Lesern vorbehalten bleibt, da der Jäger im ganzen Stück nur ein Mal (Seite 42) seinen Namen Fischer nennt. Er tritt nicht in direkten Dialog mit den anderen Figuren sondern hält wie Flora Monologe und ist wie sie keine komische Figur.

²⁰³ Ebd., S. 55f

Der Beruf des Jägers ist es, Tiere zu töten. Aber Fischer erlegt nicht nur Tiere wie z. B. ein Kaninchen und ein Rebhuhn, sondern er schießt auch auf Menschen.

"HIRSCH	Jäger jagen das Wild. Keine Menschen.
STIERINGER	Der Bauer.
HIRSCH	Ein Versehen. Was weiß ich. Der sieht mir nicht nach einem Menschenjäger aus." ²⁰⁴

Da bis auf Flora alle anderen Figuren einen tierischen Namen haben, stellt der Jäger eine Bedrohung für diese dar. Bereits in der ersten Szene wird mithilfe der Namen der Figuren und der Lokalisierung auf der Bühne ein hierarchisches Verhältnis etabliert, in dem der Jäger Fischer über den übrigen Figuren steht, wie der Mensch über den Tieren oder wie Gott über den Menschen. So stellt auch Hirsch fest "Wie ein Gott hockt er dort oben."²⁰⁵ Wie Flora ist Fischer keine komische, sondern eine geheimnisvolle Figur ohne nennenswertes Identifikationspotential. In seinen Monologen spricht er von der Natur und der Wildnis und vom Tier im Menschen. Die anderen Figuren halten ihn für einen unzivilisierten Naturmenschen: "Reden bringt nix. Der kommt aus der Natur."²⁰⁶ Und Fischer sagt selbst in seinem ersten Monolog, dass er sich das Sprechen abgewöhnt habe.²⁰⁷ Wer diese rätselhafte Figur ist, die zugleich außerhalb der Handlung zu stehen scheint und doch ein einflussreicher Teil von ihr ist, erschließt sich erst allmählich im Verlauf des Stücks.

"FISCHER	War nicht immer Jäger. Komm nicht ursprünglich aus der Natur. Bin zur Natur gezwungen. Bis ich nur mehr Natur bin." ²⁰⁸
----------	--

Bevor Fischer zum Naturmenschen und Jäger wurde, war er ein Stadtmensch und ein Mitarbeiter derselben Firma, weshalb er ebenfalls auf der letztjährigen Firmenfeier war.

"FLORA	Bin hier daheim. Unten am Waldrand. Kenn keine andere Gegend. Bist kein Naturmensch, was?
FISCHER	Nicht wirklich.
FLORA	Kommst aus der Stadt?
FISCHER	Kenn keine andere Gegend." ²⁰⁹

²⁰⁴ Ebd., S. 13

²⁰⁵ Ebd., S. 57

²⁰⁶ Ebd. S. 35

²⁰⁷ Vgl. ebd. S. 16

²⁰⁸ Ebd., S. 43

Kommt beim diesjährigen Firmenfest Bambi von der Außenstelle ums Leben, so war Fischer aus der Stadt das unglückliche Opfer des Vorjahres. Nun jagt er als allgegenwärtiges schlechtes Gewissen vom Hochstand aus, ähnlich einem göttlichen Richter, die Verdrängenden und Verleugnenden und philosophiert dabei über das Tier im Menschen. Er verkörpert das bereits angesprochene Dazwischen, das im *Grillenparz* zum Leitprinzip wird. Er ist zugleich Abstraktion und konkrete Figur, zwischen Gott und Mensch, zwischen Bedrohung und Erlösung, zwischen Wildnis und Zivilisation, zwischen Tod und Leben, zwischen Erinnerung und Vergessen, steht außerhalb der Handlung und ist doch Teil von ihr.

Die Betrachtungen der Figuren von 5.3.1. bis 5.3.6. konzentrieren sich besonders darauf, die Methoden der Distanzierung zu benennen, das komödiantisch Typenhafte zu unterstreichen und das komische Potential der Figuren herauszufiltern. Trotz alledem soll nicht übersehen werden, dass alle Figuren dennoch eine gewisse Tiefe haben und eine ausdifferenzierte Psyche vermuten lassen. Diese komplexeren Züge werden in den Spielszenen nicht vordergründig gezeigt, blitzen aber in kurzen Momenten durch. So hat zum Beispiel jede Figur ihre persönliche Strategie entwickelt um mit der unerträglichen Stille umzugehen (siehe 5.1.2. 'Verdrängung und die Angst vor der Stille'). Weshalb die Stille von den Figuren als unerträglich empfunden wird und wie effektiv die jeweiligen Strategien helfen, wird nicht genannt und kann vom Publikum nur erahnt werden. Wie auch in anderen Bereichen ist auch die Figurenzeichnung in *Grillenparz* eine Gratwanderung zwischen komödiantischen Typen und tragischen Charakteren, "nicht mehr Rohschnitt, noch nicht Figurenfleisch."²¹⁰

5.4. Distanz durch Brüche in der Ästhetik

Das Stück *Grillenparz* lässt sich nicht eindeutig einem Genre zuordnen, sondern verteidigt auch hier konsequent das Dazwischen. Zwischen Illusionstheater und Postdramatik, zwischen Katastrophenstück und Komödie, zwischen Kriminalgroteske und Heimatstück bedient sich *Grillenparz* an diversen dramaturgischen Mitteln aus

²⁰⁹ Ebd., 47f

²¹⁰ rowohlt Theater Verlag, *Thomas Arzt. Grillenparz*

verschiedenen Genres. Dort wo unterschiedliche Stilelemente aufeinandertreffen, wenn von einer Szene auf die nächste die Ästhetik wechselt, entstehen Brüche, die das Publikum als Inkongruenz wahrnimmt. Mit diesen Brüchen wird die in einigen Szenen erzeugte Illusion gebrochen und die Zusehenden auf emotionaler Distanz zur Bühnenhandlung gehalten, um eine geeignete Ausgangssituation für das Lachen und eine Reflexion darüber herzustellen.

5.4.1. Film- und Fernsehästhetik

In Kapitel 4.2.2. wurde von der "Gegenbewegung zum postdramatischen Theater" gesprochen, die sich wieder mehr auf den dramatischen Text stützt, dem Realismus zuwendet und sich an der Film- und Fernsehästhetik orientiert. *Grillenparz* ist ein geeignetes Beispiel für diese Gegenbewegung, da sich die Textvorlage für eine nicht-postdramatische Inszenierung eignet. Der Text weist althergebrachte, dramatische Merkmale auf, wie:

- einen einzelnen, klar definierten Autor, nämlich den Schriftsteller Thomas Arzt
- eine Handlung, die zur Nachahmung geeignet ist
- durchgängige Figuren, die sprechende und handelnde Subjekte sind

In den Dialogszenen herrscht eine Film- und Fernsehästhetik vor. Die Figuren unterhalten sich in einfachen, kurzen Sätzen, in alltagsnahen Dialogen.

"FLORA	Ich werd nackt sein. Im Mondlicht mich drehen. Die Haare offen haben.
WINNI	Ich sauf.
FLORA	Komm schon.
WINNI	Ich sag doch, ich komm.
FLORA	Jetzt. Ich bin grad in Stimmung.
WINNI	Ich nicht." ²¹¹

Anstatt eines längeren, grammatikalisch vollständigen Satzes wie: 'Ich werde mich nackt und mit offenen Haaren im Mondlicht drehen.' bildet Flora einen kurzen Satz mit der Basisinformation, den sie mit zwei weiteren elliptischen Sätzen ergänzt. Solche nachgesetzten Ergänzungen kommen in gesprochener, spontaner Kommunikation häufig

²¹¹ Arzt, *Grillenparz*, S. 26

vor, sind in der Schriftsprache jedoch unüblich. Der Dialog entwickelt sich rasch, oft über mehrere Seiten in Form der Stichomythie. Die Sprechenden wechseln sich auch im obigen Beispiel beinahe mit jeder Zeile ab. Die Sätze sind kurz, oft sogar nur aus zwei Wörtern bestehend. Dadurch wirkt die Sprache nicht artifiziell und konstruiert, sondern alltäglich und spontan. Die Figuren fallen sich gegenseitig ins Wort und verwenden Schimpfworte und umgangssprachliche Begriffe, die in der Schriftsprache für gewöhnlich nicht zu finden sind.

"WINNI Da hat die Firmenaufsicht wohl gepatzt/
STIERINGER /Goschen, Winni. Ist außerdem nicht wichtig, der Jäger."²¹²

Gesprochen wird in einer österreichischen Umgangssprache, geprägt von elliptischen Sätzen. Arzt bezeichnet es als eine "Binnensprache. Nicht mehr Volksmaul, noch nicht Staatsnorm."²¹³ "Nicht Staatsnorm" bedeutet in diesem Fall, dass die Sprache nicht dem österreichischen Standarddeutsch entspricht, sondern auch umgangssprachliche Wörter und grammatikalische Verkürzungen verwendet werden. "Nicht Volksmaul" verweist darauf, dass die Sprache von Verzögerungslauten bereinigt ist und ihr keine dialektalen Einflüsse eingeschrieben sind, welche die Sprechenden einer konkreten geografischen Region zuweisen würde. Von diesen kaum merklichen Eingriffen abgesehen wirkt die Sprache der Figuren in *Grillenparz* sehr natürlich und authentisch. Ähnlich dem filmischen Realismus agieren die Figuren in diesen filmisch anmutenden Dialogszenen hinter der vierten Wand. Die Performativität ist gering, die Illusionswirkung hingegen stark.

Hinzu kommt, dass in einigen Szenen das genuin filmische Mittel des Schnitts auf das Medium Theater übertragen wird. Der Theatertext ist wie ein Drehbuch mit besonderem Bedacht auf die Beschreibung des Visuellen geschrieben und ähnelt auch im Layout einem Filmdrehbuch. Der jeweilige Ort des Geschehens steht in eckigen Klammern als Überschrift über dem jeweiligen Szenenfragment. Innerhalb einer Szene wechselt der Schauplatz mehrmals. Wie im filmischen Schnitt springt das Zentrum der Aktion und damit auch der Fokus des Publikums von einem Schauplatz zum nächsten. An jedem der bespielten Orte entfaltet sich ein unabhängiger Handlungsstrang zeitlich parallel zu den

²¹² Ebd., S. 19

²¹³ [Arzt], *Thomas Arzt. Grillenparz*, rowohlt

anderen. Für die Bühnensituation bedeutet das, dass die drei Schauplätze: Gipfel, Wiese, Wald auf einer Simultanbühne ohne Umbauten zugleich beispielbar sein müssen.

"[Gipfel]

FISCHER *Ein Jäger.
Am Gipfel.
Mit Gewehr.
Klettert auf seinen Hochstand.
Und lauert.*

[Wald]

STIERINGER *Ein Betriebsrat.
Am Waldrand mit Fernglas.
Späht hoch zum Gipfel.*

[Wiese]

WINNI *Ein mittlerer Angestellter.
Lauscht mit Mikrophon und Kopfhörer in der Wiese.*

BAMBI *Eine mittlere Angestellte.
Irrt mit Reisekoffer und Kamera im Gebüsch.*

[Gipfel]

FISCHER *Lauert noch immer*

[Wald]

STIERINGER *Späht noch immer.*

[Gipfel]

FLORA *Eine Arbeiterin.
Huscht auf den Gipfel.
Pflückt einen Strauß*

[Wiese]

WINNI *Zuckt hoch.*

BAMBI *Lugt durchs Geäst."*²¹⁴

Zusätzlich zu den Ortangaben in eckigen Klammern sind die Szenenfragmente je nach Schauplatz unterschiedlich weit vom Seitenrand eingerückt. Die Szene beginnt mit einem Lied der Grillen und dann den oben zitierten Aktionen ohne Dialog. In Filmen zeigt üblicherweise ein Establishing Shot zu Beginn, meist von Musik untermalt, das Setting der Filmhandlung. Es handelt sich dabei häufig um Luftaufnahmen der Skyline einer Stadt oder Landschaftsbilder. In *Grillenparz* werden die drei nahe beieinander liegenden, aber doch voneinander getrennten Schauplätze etabliert. Es ist offensichtlich

²¹⁴ Arzt, *Grillenparz*, S. 4f.

möglich, mit einem Fernglas vom Wald aus den Gipfel zu beobachten, aber die drei Orte liegen nicht in Hörweite zueinander. Nach dieser Eröffnungssequenz entwickeln sich im Wald und auf der Wiese zwei Dialogszenen, zwischen denen wie in einer filmischen Parallelmontage hin und her gesprungen wird:

"[Wiese]

BAMBI Zum Grillenparz? Bin ich da richtig?
WINNI Psst.
BAMBI - -
WINNI - -
BAMBI - -
WINNI - -
BAMBI *Flüstert.*
 Zum Grillenparz.
WINNI *Deutet hoch zum Gipfel.*
BAMBI *Schaut den Hügel.*
 - - Das ist er?
 Macht ein Foto.
WINNI Ja. Das ist er. Und die Aufnahme ist versaut.
BAMBI Das tut mir leid. Aber es war ja gar nichts zu hören.
WINNI Weil Sie nicht hin hören.
BAMBI *Hört hin.*
WINNI - -
BAMBI - -
WINNI - -

[Wald]

STIERINGER Seit wann machst Sport, Hirsch?
HIRSCH Ein paar Wochen. Tut mir gut. Ich atme
 schon viel freier. Solltest auch mal
 versuchen.
STIERINGER Hab kein Problem beim Atmen."²¹⁵

Eine Pause im Gespräch wird durch die zwei Bindestriche "- -" angezeigt. Auffallend ist, dass auch dieses Schweigen immer einer Figur zugeordnet ist. Wie sich sonst in den

²¹⁵ Ebd., S. 6f.

verbalen Dialogteilen die sprechenden Figuren abwechseln, folgen hier auch in den stummen Abschnitten die schweigenden Figuren im Wechsel aufeinander. Diese Formatierung legt nahe, dass an den non-verbalen Stellen des Dialogs statt Worten Blicke ausgetauscht werden. Ginge es dem Autor nur um eine Pause im Gespräch, könnte er das mit einem allgemeinen Vermerk wie 'Pause' oder 'Schweigen' genauso bezwecken und würde nicht abwechselnd den Figuren "- -"Schweigestrache zuteilen. Wie im filmischen Schnitt-Gegenschnitt in Dialogszenen abwechselnd Nahaufnahmen der Gesprächspartner gezeigt werden, verschiebt Arzt mit mehreren aufeinander folgenden Schweigestrichen den Fokus zwischen den Figuren hin und her und verlässt sich damit zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Blicke und andere nonverbale Kommunikation. In Teil Zwei, Szene eins erreicht das Schweigen in verteilten Rollen seinen Höhepunkt. Die Firmenfeier ist im Gange, aber es kommt keine richtige Feierstimmung auf. Der Smalltalk über den Urlaub ist bereits verebbt.

"[Wiese]

FLORA	- -
BAMBI	- -
WINNI	- -
HIRSCH	- -
STIERINGER	- -
FLOR	- -
BAMBI	Und jetzt?
STIERINGER	- -
HIRSCH	- -
STIERINGER	Alles gesagt.
WINNI	Gut.
HIRSCH	Gut.
BAMBI	Gibt wohl nichts mehr zu sagen.
FLORA	- -
STIERINGER	- -
HIRSCH	Eben.
WINNI	Alles klar. Keiner sagt was.
BAMBI	Klar.
STIERINGER	- -
HIRSCH	- -

WINNI	--
BAMBI	Was jetzt?
STIERINGER	Nichts. Wir schweigen.
WINNI	--
BAMBI	--
FLORA	--
STIERINGER	--
HIRSCH	--
WINNI	--
BAMBI	--
FLORA	--
STIERINGER	--
HIRSCH	--
WINNI	--
BAMBI	--
FLORA	--
STIERINGER	--
HIRSCH	--
WINNI	--
BAMBI	--
FLORA	--
STIERINGER	--
HIRSCH	--

[Gipfel]

FISCHER	--
---------	----

[Wiese]

BAMBI	<i>Lacht.</i>
WINNI	<i>Lacht mit.</i>
STIERINGER	<i>Lacht mit.</i>
HIRSCH	<i>Lacht mit.</i>
FLORA	-- ²¹⁶

Auf mehr als zwei Seiten wird kaum gesprochen. Das Interesse des Publikums muss an dieser Stelle daher über die visuelle Ebene aufrecht erhalten werden, wie auch in Filmen

²¹⁶ Ebd., S. 37ff.

die Geschichte streckenweise mehr über Bilder, als über gesprochenen Text erzählt werden kann.

In der zitierten Szene entfaltet sich trotz weniger Worte Komik. Aufgrund der Informationen über die Firmenfeier aus dem ersten Teil des Stücks, muss das Publikum eine ausgelassene Party erwarten. Im zweiten Teil wird diese Erwartungshaltung jäh gebrochen, denn es herrscht peinliches Schweigen, das schlussendlich von den Figuren mit Lachen aufgebrochen wird. Das Nicht-Aufkommen eines Gesprächs, das Scheitern der Kommunikation trotz der angekündigten ausgelassenen Feier ist eine Inkongruenz, die auf das Publikum komisch wirkt. Das Lachen der Figuren, das von Bambi initiiert wird, ist hingegen keine Reaktion auf Komik, sondern ein Reflex, um aus der Peinlichkeit zu entfliehen. In der Regieanweisung steht: *"Langes Lachen. Ohne Komik. Aus einer Angst heraus. Vielleicht mit Schmerz. Sicher aus Unsicherheit. Auch Verachtung. Bis es endet."*²¹⁷ Das lange Andauern des verunsicherten Schweigens verstärkt den Realitätseffekt der Szene. Anstatt die Pause zu verkürzen und über den Text der Figuren die Peinlichkeit der Situation zu erzählen, vermittelt Arzt die Dauer der Stille mithilfe der Schweigestriche in verteilten Rollen und erzielt dadurch einen stärkeren Realitätseffekt.

Ein weiteres Beispiel für die Anlehnung an die Filmästhetik ist die Schlägerei zwischen Winni und Fischer, die bereits in Kapitel 5.1. zitiert wurde und dort nachgelesen werden kann. In dieser Actionszene wird nicht gesprochen, sondern die Geschichte über die Aktionen der Figuren erzählt. Thomas Arzt beschreibt detailliert, was Beobachter dieser Szene aus der Nähe sehen würden. Er lenkt die Aufmerksamkeit gezielt auf die Körperteile, die attackiert werden und zu Schaden kommen ("Kinn", "Nasenbein", "Lippen" etc.²¹⁸) und dazwischen wieder auf die großen Bewegungen und das Gesamtbild (*"Hievt ihn zu Boden", "Rappelt sich hoch", "Stolpert. Den Hang runter"*²¹⁹).

Actionszenen in Filmen bestehen auch aus schnell wechselnden Einstellungen aus unterschiedlichen Winkeln und in verschiedenen Einstellungsgrößen. Es zeigt sich also

²¹⁷ Ebd., S. 39

²¹⁸ Ebd., S. 53

²¹⁹ Ebd.

auch in der Darstellung von physischer Aktion in *Grillenparz* eine deutliche Ähnlichkeit zur Filmästhetik. Der Anteil dieser filmästhetischen Szenen, die einen hohen Realitätseindruck vermitteln und eine Illusion erzeugen, macht mit etwa 50 Seiten 70% des Stückes aus.

5.4.2. Theaterästhetik

Knapp sechs Seiten, ca. 8% des Stücks nehmen die Monologe von Fischer und Flora ein. Diese Monologe stehen ästhetisch in starkem Kontrast zu den filmischen Szenen. Sie vermitteln eine theatrale Ästhetik mit deutlich erhöhter Performanz. Die vierte Wand wird durchlässig und die Illusion wird gebrochen. Die Sprache ist auch hier die in 5.4.1 erörterte österreichische Umgangssprache bzw. "Binnensprache" geprägt von Ellipsen. Aber im Gegensatz zu den Alltagssprachlichen Dialogszenen weisen die Monologe bildungssprachliche Merkmale in Vokabular und Satzkonstruktion auf.

"FISCHER Ganz heiß ist's mir. Ich spür's, wie's Innerste raus drängt aus meiner Haut. Wennst so richtig schwitzt, weißt erst wieder, was drin steckt in dir, die Sau, die du bist. Der Grund, weshalb wir untereinander so wenig oft die Sau raus lassen, ist ein ansozialisierter Begrenzungsapparat. Denn wer sagt mir eigentlich, dass ich nicht eine andere Sprach zu sprechen im Stand wär, als die mir mit der Muttermilch eininfiltrierte? Wer bestimmt denn den von mir lebbaren Gesellschaftskörper, der doch allerhand abweichen könnte vom väterlichen Territorium? Oder eben die Haut. Wieso soll mein Organismus von den Hautfetzen begrenzt sein, reicht doch meine Vorstellung so weit darüber hinaus, auch eine Frau zu sein. Oder auch ein Viech. Schlüpfen tu ich doch grad wie ein Vogerl aus dem heimatlichen Nest. Darauf wind ich mich gleich einem Wurm durch die mich umgebende Erd, auf der Suche nach dem Saustall, in dem ich mich mein Lebtage suhlen kann. Mein Dasein ist ergo ein Resultat einer willkürlichen Grenzsetzung. Fragt sich nur, wer sie bestimmt, die Grenz - - in solchen Nächten frag ich mich das. Wenn's mir schon von überall meinen Schweiß rausdruckt. Da scheiß ich doch auf den Begrenzungsapparat und geh zum Nacktbaden."²²⁰

Die Monologe treiben die Handlung nicht voran, sondern erweitern das Stück um eine intellektuelle, philosophische Komponente. Fischers Monologe drehen sich um die Triebhaftigkeit des Menschen, Wildnis und Verwesung, Befleckung und Natur und den

²²⁰ Ebd., S. 41

"ansozialisierten Begrenzungsapparat". Flora spricht über Erinnerung, Verdrängung und den Zusammenhang von Sprache und Existenz. All diese Themen stehen im engen Zusammenhang zum Geschehen der fiktionalen Handlung, die sich in den filmästhetischen Szenen entwickelt, beeinflussen diese aber nicht direkt. Sie liefern einerseits zusätzliche Informationen zur Gedankenwelt der ansonsten kaum sprechenden Figuren Flora und Fischer. Andererseits geben die Monologe dem Publikum Denkanstöße für die Interpretation der Handlung, sie lenken den Blick der Zuschauenden auf die Metaebene. Nebenbei entsteht aus der Kombination von umgangssprachlichen Elementen wie "Viech" oder "auf etwas scheißen" und Fachtermini wie "ansozialisierter Begrenzungsapparat" eine komische Inkongruenz.

Flora und Fischer sprechen in ihren Monologen von sich selbst und den Menschen allgemein. Dabei verwenden sie einerseits die erste Person Singular (siehe Zitat 219 "ich", "mir", "mein"), andererseits gelegentlich die erste Person Plural ("wir"), hauptsächlich aber die zweite Person Singular:

"Die Erinnerung ist nix, was man halten könnt. Sie ist nicht irgendwo bestimmt, da gibt's kein Kasterl, dass'd öffnest, wo du alles gesammelt hast. Was dich ausmacht. Was du bist. Die Erinnerung ist ein Blitz vielleicht. Ein Aufzucken. Dann, wennst gar nicht darauf vorbereitet warst, wenn alles schon unter einer dicken Schicht Staub und Erd verwest, fast wie ein Fleisch, ein Körper, den'st abgelegt hast, so liegt sie da, die Erinnerung, und mit einem mal schießt sie heraus. Nur ganz kurz. Hast auch gar nicht Zeit, was zu erkennen. Ist auch nicht klar, was denn das war. Aber du spürst's."²²¹

Anstatt eines allgemeinen, distanzierten "man" kommt großteils die direkte Anrede "du"/"dich" zum Einsatz. Diese Formulierung legt nahe, dass in den Monologen die vierte Wand aufgebrochen und das Publikum direkt adressiert wird. Das Ausmaß hängt allerdings maßgeblich von der Art der Inszenierung der Monologe ab.

Die Monologe in *Grillenparz* erinnern bis zu einem gewissen Grad an das Beiseitesprechen der Figuren in der klassischen Komödiendramaturgie.

"Das Wechselspiel zwischen Fiktion und Realität gehört zu den ältesten Techniken Komischer Figuren. Beiseitesprechen (Parabase) war bereits in der Antike eine beliebte Methode zur Steigerung komischer Wirkungen."²²²

²²¹ Ebd., S. 17

²²² Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 213

Die Haupthandlung bleibt von diesen Texteschüben unberührt, dem Publikum verschaffen sie allerdings einen Informationsvorsprung, der zu einer distanzierteren Betrachtung des Stücks beiträgt. Der Bruch der zuvor aufgebauten Illusion trägt zur intellektuellen Rezeptionshaltung und zur Komik des Stücks bei, obwohl die Monologtexte inhaltlich wenig Anlass zum Lachen bieten.

5.4.3. Gstanzlästhetik

Die restlichen knapp 22% des Stücks (ca. 15 Seiten) werden von musikalischen Elementen eingenommen. Der Chor der Grillen singt, jodelt oder zirpt einen Prolog und einen Epilog, fünf musikalische Zwischenspiele, und begleitet zwei Szenen, in denen getanzt wird. Thomas Arzt gibt vor: *"DIE GRILLEN Zirpen als Chor. Mal tutti. Mal solo. Auch mal im Duett. Oder im Kanon. Wie Grillen eben zirpen."*²²³

Die musikalischen Einlagen tragen die Titel "Morgenjodler", "Stanzen", "Schunkelsang", "Dämmerungsreigen", "Lockruf", "Wiegenlied", "Heimatweise"²²⁴ Diese Titel lassen volkstümliche Musik vermuten, wenngleich keine Noten oder genauere Stilvorgaben beigelegt sind. Die Texte der Lieder sind im oberösterreichischen Dialekt²²⁵ verfasst und sind aufgrund dieser stärker dialektalen Ausprägung im Vergleich zur Umgangssprache des restlichen Stücks weniger niederschwellig verständlich.

"Morgenjodler.

Obmstehiaufdahä.
Obischauübaslaund.
Außischauibiszuagrenz.
Drübaschauiobanet.

Zubischauizudeleidl.
Einischauiindehitn.
Druntaschauiuntadbettn.
Weggaschauiwaunswostinkt.

²²³ Arzt, *Grillenparz*, S. 4

²²⁴ Ebd.

²²⁵ An einigen Wörtern lässt der Umlaut 'au' statt dem Vokal 'a' bzw. 'ä' einen steirischen Einfluss auf den ansonsten oberösterreichischen Dialekt vermuten.

Aufibiszumhümmivota
Schauundwinki: hümmivota!
Schauwiabravischauendua
Aufunsascheneshoamatlaund!

Koanaschautsoguatwiari
Drumhümmivota: bittfüami!
Vagibma, wauninswochastund
Imvoirauschmiadesschaunvageht!"²²⁶

Dieser Morgenjodler stellt den Prolog des Stücks dar und kommt am Anfang des dritten Teils ein zweites Mal vor. Das Lied ist in vier je vierzeilige Strophen gegliedert, in deren vierhebigen Versen die Wörter ohne Leerzeichen zusammengezogen sind.

Die Kritik in den oberösterreichischen Nachrichten benennt die musikalischen Einlagen als "Gstanzlform"²²⁷. Gstanzln werden im Österreich-Lexikon folgendermaßen definiert:

"Schnadahüpfl

Auch 'Gstanzl', 'Gsetzl', 'Trutzgsangl' usw., wahrscheinlich von 'Schnitterhüpfer' (Schnittertanz) abgeleitet, kurze, epigrammartige Strophen, improvisierend auf einfache Melodien gesungen mit satirischen, humorvollen und derben Inhalten, oft mit erotischen Anspielungen. Gesungen zur Unterhaltung in geselliger Runde, als Tanzlieder, bei brauchtümlichen Anlässen (zum Beispiel bei ländlichen Hochzeiten, bei Heischebräuchen) und als Spottlied ('Faschingsbriefe'). Formal finden sich 2-, 4- oder 8-zeilige Strophen, deren Text durchgehend gebaut oder durch Silbeneinschübe bzw. Refraintteile ergänzt sein kann."²²⁸

Die Gstanzln in *Grillenparz* setzen sich durchwegs aus 4- oder 8-zeiligen Strophen zusammen. Die Lieder "Stanzen" und "Lockruf" weisen zusätzlich ein- bzw. zweiversige Refraintteile auf. "Stanzen", "Schunkelsang" und "Dämmerungsreigen" sind in Paarreimen geschrieben, die anderen Lieder reimen sich nicht. Unterhaltsame Spottlieder in österreichischer Mundart auf der Theaterbühne, kennt man in Form von Couplets und Quodlibets aus der Tradition des Altwiener Volkstheaters. Die Gstanzln in *Grillenparz* werden allerdings nicht wie Couplets und Quodlibets von den handelnden Figuren vorgetragen, sondern vom Chor der Grillen. Die musikalischen Einschübe

²²⁶ Ebd., S. 4

²²⁷ rr, »Drunter schau i unter Betten...«

²²⁸ Erkingen-Kovanda, Sabine, »Schnadahüpfl. AEIOU«, in: *Austria-Forum, das Wissensnetz*, <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Schnadahüpfl>, (22. 07. 2018); (Orig. Österreich-Lexikon 2004)

stehen außerhalb der Illusionswelt²²⁹. Sie sind nicht Teil der Handlung, sondern funktionieren als Zwischenspiele zwischen den Szenen. Es entsteht eine legere, informelle Wirtshausästhetik, da Gstanzn typischerweise bei Feierlichkeiten in Wirtshäusern und auf Zeltfesten spontan improvisiert werden. Gstanzn sind Spottlieder, die mit Ironie oder auch beißendem Sarkasmus sowohl anwesende Menschen, wie auch bekannte Personen wie Politiker und Prominente verunglimpfen, in denen über Missstände, die Kirche und Traditionen gelacht wird und in denen auch sexuelle Zwei- und Eindeutigkeiten nicht zu kurz kommen. Üblicherweise beinhalten Gstanzltexte eine Pointe, über die das Publikum nach jeder Gstanzlstrophe herzlich lachen sollte und diese mit Juchizern, einem gejedelm Refrain und/oder Applaus belohnt. Obwohl die Gstanzn in *Grillenparz* formal die Kennzeichen eines traditionellen Gstanzls erfüllen, überschreiten die Texte oftmals die Grenzen der Komik.

Besonders drastisch ist der Text von "Dämmerungsreigen":

Haudirei und haudiviri.
Druntendrüba drobenduach.
Haudizuwi zudiweiba.
Bockdebuama indebuschn.
Bracksedauni indefichtn.
Flackdiaufi aufdifeschn.
Ficksenieda budadsduach.
Stichseob!²³⁰

In den insgesamt vier Strophen geht es um Schlägereien, ums Tanzen, Saufen, Fressen, und um Geschlechtsverkehr, wobei nicht eindeutig erkennbar ist, ob dieser einvernehmlich stattfindet oder unter Gewaltanwendung. Die hier zitierte zweite Strophe endet mit "Stichseob!", was so viel wie 'stich sie ab' oder 'erstich sie' bedeutet. Zwischen der Erwartung eines unterhaltsamen Gstanzltextes und der Grausamkeit und Brutalität des tatsächlich gesungen Texts zeigt sich eine erhebliche Diskrepanz. Durch die Gstanzlform wirkt der von Gewalt handelnde Text verniedlicht und verharmlost. Hier zeigt sich (wie in 4.2.2. besprochen) eine Form von Infrakomik, bei der den Rezipienten das Lachen im Halse stecken bleibt. Es stellt sich die Frage nach der moralischen Vertretbarkeit mancher als Tradition getarnten Denkmuster. Ob das Publikum bei den

²²⁹ Mit Ausnahme von "Dämmerungsreigen" der die musikalische Begleitung des ausgelassenen Tanzes am Firmenfest darstellt.

²³⁰ Arzt, *Grillenparz*, S. 44f.

Auf eine Übersetzung ins Hochdeutsche wurde verzichtet, da diese aufgrund der Mehrdeutigkeit vieler Dialektausdrücke semantisch zu kurz greifen müsste.

Vorstellungen trotz der moralisch fragwürdigen Textinhalte über die Gstanzln lacht, wie es die gesellschaftliche Konvention beim traditionellen Gstanzlsingen wäre, hängt von der Zusammensetzung des Publikums ab. Diese Szenen entwickeln dadurch den Charakter eines Sozialexperiments, dessen Frage lauten könnte: Senkt der Deckmantel der Tradition die Hemmschwelle, um über Gewalt und Sexismus zu lachen?

6. Fazit und Ausblick

Abschließend kann festgehalten werden, dass das Stück *Grillenparz* eine geeignete Textgrundlage zur Erzielung einer komischen Katharsis darstellt. Auf der vordergründigen Handlungsebene bieten in filmisch anmutenden Szenen die komischen Figuren Anlass zum Lachen. Das Publikum wird auf inhaltlicher Ebene durch die Komik der hohlen Traditionen, durch Situations- und Sprachkomik zum Lachen animiert. Die Gstanzeinlagen unterbrechen die Illusionswirkung der filmästhetischen Szenen und bremsen den Identifikationsprozess der Zusehenden mit den Figuren. Die musikalischen Einlagen sind aufgrund der Assoziation von traditionellen Gstanzen mit ausgelassener Stimmung und unterhaltsamen Texten der Lachbereitschaft des Publikums zuträglich. Mit den drastischen und gewaltverharmlosenden Texten der Gstanzen stellt sich allerdings die Frage nach der moralischen Vertretbarkeit mancher als Tradition getarnten Denkmuster. Der soziale Prozess des gemeinsamen Lachens über Inhalte, die formal als Komik auftreten, aber von moralischer Seite aus fragwürdig sind, tritt in diesen Szenen auf den Prüfstand. Auch die tiefgründigen Monologe von Flora und Fischer sorgen für Brüche der Illusionswirkung und regen zur intellektuellen Auseinandersetzung mit den Themen des Stücks an.

Ob und wie weit es einer Inszenierung von *Grillenparz* gelingt, eine komische Katharsis hervorzurufen, ist trotz der Eignung der Textgrundlage eine heikle Angelegenheit. Patka findet für diesen sensiblen Balanceakt ein schönes Bild: "Lachen ist der Inbegriff des Ephemeren, eine Seifenblase, die mal länger, mal kürzer lebt, sehr oft aber schon zerplatzt, bevor sie überhaupt geboren wird."²³¹

Für die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema würden sich Untersuchungen und Vergleiche von verschiedenen Inszenierungen des Stücks und die jeweiligen Reaktionen des Publikums anbieten. Besonders die Frage nach dem Umgang mit Masken, die Thomas Arzt für die *Analepsen* fordert, erscheint in Bezug auf Komik spannend.

Auf der Textebene erscheinen eine Untersuchung der Sprachkomik (z. B. "ein totes, hinkendes Kaninchen"²³²), des Umgangs mit Wiederholung und Rhythmik in

²³¹ Patka, Marcus G., *Wege des Lachens. Jüdischer Witz und Humor aus Wien*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2010; (= Enzyklopädie des Wiener Wissens 13), S. 18

²³² Arzt, *Grillenparz*, S. 22

Grillenparz, sowie eine Auseinandersetzung mit der Komik von gescheiterter Kommunikation vielversprechend zur weiteren wissenschaftlichen Bearbeitung. Es kommen beispielsweise zwei Dialogszenen vor, in denen eine Inkongruenz der Adressaten besteht. Während eine Figur A (Winni, Hirsch) zu einer anderen Figur B (Flora) spricht und von dieser keine Antwort erhält, spricht die Figur B (Flora) beiseite, also zum Publikum. In einer anderen Szene (Teil Zwei, zweite Szene) sprechen Flora und Fischer miteinander und doch aneinander vorbei. Beide führen den Dialog alleine, stellen Fragen aber antworten nicht auf ihr Gegenüber. Sie nehmen sich gegenseitig wahr, aber hören einander nicht, was sich dadurch erklären ließe, dass Fischer in der Gegenwart, in der dieser Dialog stattfindet, bereits tot ist und eine Verkörperung einer Erinnerung darstellt. Diese Verschränkungen von Dialog und Monolog bieten interessantes Analysematerial.

Andere weiterführende Fragen stellen sich in Bezug auf dramaturgische Elemente der klassischen Komödie, der Verwechslungskomödie, oder der Posse, die in *Grillenparz* eingesetzt werden. Man könnte beispielsweise Hirsch und Stieringer als Akteure der Herrenebene, Bambi und Winni auf der Dienerebene und Flora und Fischer als abstrakte Feen- oder Zaubergestalten betrachten. Das Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren ist kompliziert und entwirrt sich nur langsam anhand der Rückblenden, was dem Publikum eine Lust am Spekulieren über die Zusammenhänge beschert.

Es zeigt sich, dass die Analysemöglichkeiten des komischen Potentials in *Grillenparz* noch bei Weitem nicht ausgeschöpft werden konnten. Für theaterpraktische Umsetzungen bedeutet das, dass dieser Text vielfältige Inszenierungsmöglichkeiten bietet und trotz aktueller und diskussionswürdiger Thematik einen hohen Unterhaltungswert verspricht.

7. Quellenverzeichnis

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

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Hg. u. übers. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982; (= Universal-Bibliothek 7828).

Arzt, Thomas, *Grillenparz*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theaterverlag 2008.

[Arzt, Thomas], *Thomas Arzt. Grillenparz, [Klappentext]*, rowohlt Theater Verlag, <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Grillenparz.2925147.html>, (03. 06. 2018)

Benjamin, Walter, »Der Autor als Produzent«, *Gesammelte Schriften, Bd. II. Aufsätze, Essays, Vorträge 2*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gershom Sholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701.

Berger, Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin, New York: De Gruyter 1998.

Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich: Die Arche 1972; (Orig. *Le rire*, Paris: Presses Universitaires de France 1900).

Braunschmid, Angelika, *Das Phänomen Humor. Die heilende Wirkung des Lachens wird wieder entdeckt*, Linz: R. Trauner 2001.

Brock, Alexander, »Was wandelt sich am Komischen? Comedy-Formate unter Veränderungszwang«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 179–198.

Brock, Alexander, »Die stabile Instabilität. Zur Institutionalisierung des Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*, Hg. Friedrich W. Block/Rolf Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 257–276.

Eke, Norbert O., »Schreckliche Witze - Geschmacklose Wahrheiten. oder "Jeder wirkliche Humor ist schwarz" George Tabori und der 'schwarze Humor'«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Kaul/Kohns, S. 55–68.

Ellrich, Lutz, »Von der normativen zur post-normativen Komik«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 37–64.

Englhart, Andreas, »Komik im Gegenwartstheater. Das Regietheater als Ästhetik des Fremden zwischen "Stilisierung" und "Realismus"«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 227–236; (=Maske und Kothurn, 51/4).

Erkingen-Kovanda, Sabine, »Schnadahüpfl. AEIOU«, in: *Austria-Forum, das Wissensnetz*, <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Schnadahüpfl>, (22. 07. 2018); (Orig. Österreich-Lexikon 2004).

Freud, Sigmund, »Der Humor«, *Gesammelte Werke. chronologisch geordnet; 14. Bd, Werke aus den Jahren 1925-1931*, Hg. Anna Freud/Edward Bibring/W. Hoffer/E. Kris/Otto Isakower, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1999, S. 383–389.

Frittm, Markus, *Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor. Möglichkeiten humorvoller Intervention im Beratungsgespräch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Gemeinde Schlierbach, *Rundweg Grillenparz*,
<http://www.schlierbach.at/index.php?id=164>, (04. 06. 2018).

Haider-Pregler, Hilde, »Ein Sommernachtsalptraum. Uraufführung im Schauspielhaus Wien: "Grillenparz" von Hausautor Thomas Arzt«, in: *Wiener Zeitung*, 15. 04. 2011, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/24048_Ein-Sommernachtsalptraum.html, (03. 06. 2018).

Hentschel, Ingrid, »Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 214–226; (=Maske und Kothurn, 51/4).

Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt am Main: Fischer 2014.

Iser, Wolfgang, »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München: Fink 1976, S. 398–402.

Jurzik, Renate, »Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse«, *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Hg. Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 39–51.

Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph, »Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken«, *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Hg. Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 7–14.

Kaul, Susanne, »Komik und Gewalt«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul/Oliver Kohns, München/Paderborn: Fink 2012, S. 125–132.

Kötter, Jana, »Wenn Lachen beim Heilen hilft«, in: *Ärzte-Zeitung*, 30/2015, S. 22, https://www.wiso-net.de/document/AEZT__000879111, (02. 07. 2016).

Lohse, Rolf , »Beim Käse hört der Witz auf. Annäherung an den Nullgrad des Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, S. 315–330.

Milne, A. A., *Winnie-the-Pooh*, [SanRafael, Calif.]: Ishi Press International 2011 (Orig. 1926).

Patka, Marcus G., *Wege des Lachens. Jüdischer Witz und Humor aus Wien*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2010; (= Enzyklopädie des Wiener Wissens 13).

Petermichl, Georg, »Das Morgen - Grauen im Bambiland. Grillenparz - Nora Schlocker führt den oberösterreichischen Heimatdichter Thomas Arzt auf«, in: *nachtkritik.de*, 15. 04. 2011, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5516:grillenparz-am-schauspielhaus-wien-fuehrt-nora-schlocker-den-neuen-oesterreichischen-heimatdichter-thomas-arzt-auf&catid=203:schauspielhaus-wien 2011, (03. 06. 2018)

rowohlt Theater Verlag, *Thomas Arzt. Grillenparz, [Klappentext]*, <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Grillenparz.2925147.html>, (03. 06. 2018).

rr, »Drunter schau i unter Betten...«, in: *OÖ Nachrichten*, *nachrichten.at*, 16. 04. 2011, <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Drunter-schau-i-unter-Betten;art16,599310>, (03. 06. 2018)

Salten, Felix, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, Hg. Karl-Maria Guth, Berlin: Contumax; Hofenberg 2016 (Orig. 1923).

Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke* Bd.1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Hg. Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp³ 1991 (Orig. 1986).

Schörle, Eckart, »Herrschaft, Moral und Identität. Über das Nichtkomische am Komischen«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 21–36.

Schroeder, Susanne, »"Lachen ist gesund?". eine volkstümliche und medizinische Binsenwahrheit im Spiegel der Philosophie«, S. 30, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000659 2002, (04. 08. 2015); (Orig. Dissertation, Berlin, Freie Universität Berlin, Philosophie und Geisteswissenschaften).

Schrödl, Jenny, »Vom Scheitern der Komik«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 30–40; (=Maske und Kothurn, 51/4).

Siegmund, Gerald, »Der Skandal des Körpers. Zum Verhängnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pollesch«, *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, Hg. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u.a., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 249–262; (=Maske und Kothurn, 51/4).

Socha, Monika, »Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein. Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese«, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul/Oliver Kohns, München, Paderborn: Fink 2012, S. 33–41.

Straßmann, Burkhard, »Lachforschung. Unglaublich komisch«, in: *Die Zeit*, 20. 04. 2011, <http://www.zeit.de/2011/17/Lachforschung>, (04. 07. 2016)

Titze, Michael/ Eschenröder, Christof T., *Therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendungen*, Frankfurt am Main: Fischer 2003; (Orig. 1998).

Tubella, Imma, »Television and Internet in the Construction of identity«, in: *The Network Society. From Knowledge to Policy*, Hg. Manuel Castells/Gustavo Cardoso, Washington, DC: Center for Transatlantic Relations 2005, S. 257–268.

Weinrich, Harald, »Was heißt: "Lachen ist gesund"?«, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München: Fink 1976, S. 402–408; (=Poetik und Hermeneutik VII).

Wirth, Uwe, »Komische Zeiten«, *Wandel und Institution des Komischen*, Hg. Block/Lohse, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 277–292.

Wißmann, Peter/ Titze, Michael, »Humor ist Dada. Ein Gespräch mit Michael Titze, dem 1. Vorsitzenden von Humorcure Deutschland«, *demenz. Das Magazin*, 3. Jg., 9/2011, S. 36f, http://www.michael-titze.de/content/de/interviews/interview_047.html, (28. 05. 2016).

8. Anhang:

8.1. Zusammenfassung

Eine Katharsis, wie sie von Aristoteles für die Tragödie definiert wurde, kann auch durch Komik hervorgerufen und im Gegenwartstheater nutzbar gemacht werden. Zuerst wird anhand des aristotelischen Katharsisbegriffs das Konzept einer komischen Katharsis entworfen. Der auslösende Affekt der komischen Katharsis ist das Lachen, das

1. aus medizinisch-therapeutischer Sicht gesundheitsfördernd,
2. aus moralisch-pädagogischer Sicht gemeinschaftsfördernd und identitätsstiftend und
3. aus intellektueller Sicht aktivierend und stimulierend wirkt.

Essentiell für eine umfassende komische Katharsis ist das Nahverhältnis von Komik und Katastrophe. Je nach emotionaler Distanzierung vom Gegenstand wirkt dieser komisch oder tragisch. Im analytischen Teil der Arbeit wird gezeigt, dass das Stück *Grillenparz* von Thomas Arzt aus dem Jahr 2008 eine geeignete Textgrundlage zur Erzielung einer komischen Katharsis im Gegenwartstheater darstellt. Es wird veranschaulicht, wie im Stück die Themen Globalisierung, Verdrängung, Gewalt, Vergewaltigung und Mord mit Elementen der Komik verknüpft werden.

8.2. Abstract

A catharsis as it was defined by Aristoteles for the tragedy can also be evoked by comicality and is utilizable in contemporary theatre. First the concept of a comic catharsis is outlined, based on Aristoteles' concept of catharsis. The triggering affect for a comic catharsis is laughter, which is:

1. health enhancing from a medical and therapeutic point of view
2. community enabling and identity-establishing from a moral and educational point of view
3. intellectually activating and stimulating.

For a thorough comic catharsis the proximity between comicality and catastrophe is essential. Depending on the emotional distance to the subject it appears to be comical or tragical. The analytical part will show that the play *Grillenparz* by Thomas Arzt from 2008 presents a qualified text basis to obtain a comic catharsis in contemporary theatre. It will be illustrated how the play intertwines topics as globalization, suppression, violence, rape and murder with comical elements.