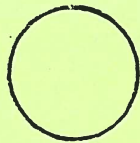


Aufkleber für schriftliche Hausarbeit

Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien in Bayern



Prüfungstermin: Frühjahr 1997
(z.B. Frühjahr 1994)

Prüfungsort: LMU München

Prüfungsteilnehmer(in):

Familienname: GERNER

Vorname: ALEXANDER

Thema: SEMIOTIK DES LACHENS AUF DEM THEATER
TEIL EINER DIDAKTISCHEN WAHRNEHMUNGSSCHULE
DES DRAMAS, DARGESTELLT AN PRODUKTIVEN REZEPTIONEN VON
HEINRICH V. KLEIST'S

Fach: DIDAKTIK DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

Dozent(in): PD Dr. Peter Klotz

Einsichtnahme durch Dritte gestattet. *)

*) Bitte streichen, falls mit Einsichtnahme durch Dritte nicht einverstanden.

Institut für Deutsche Philologie
LMU München

**Semiotik des Lachens auf dem Theater. Teil
einer didaktischen Wahrnehmungsschule des
Dramas, dargestellt an produktiven
Rezeptionen von Texten Heinrich v. Kleists**

Schriftliche Hausarbeit aus dem Fach Didaktik der deutschen
Sprache und Literatur für das Lehramt an Gymnasien

Betreuer: PD Dr. Peter Klotz

vorgelegt von: Alexander Gerner
12. Sem. Germ/ Ev.Theol. LA Gymnasium
Maistr.31, 80337 München, Tel.: 089/ 5380664

Abgabetermin: 5. Oktober 1996

Semiotik des Lachens auf dem Theater. Teil einer didaktischen Wahrnehmungsschule des Dramas, dargestellt an produktiven Rezeptionen von Texten Heinrich v. Kleists

1. DIDAKTISCHE RELEVANZ DES THEMAS	1
1.1 „THEATER WAHRNEHMEN“ STATT LESEN VON TEXTNOTATIONEN - NOTWENDIGE AKZENTVERSCHIEBUNG IN DER DIDAKTISCHEN REZEPTION DES DRAMAS	1
1.2 AUFFÜHRUNG ALS KOMPLEXER TEXT ANSTATT PRIMAT DES SCHRIFTTEXTES	5
1.3 WARUM ÜBERHAUPT DAS MEDIUM THEATER WAHRNEHMEN ?	7
1.4 DAS LACHEN UND DIE KRISE DER SCHRIFTSPRACHE- ZUR WICHTIGKEIT DER WAHRNEHMUNG ALTERNATIVER SPRACHFORMEN AUF DEM THEATER	11
1.5 LERNZIEL <i>MEDIENKOMPETENZ</i> DURCH EINE WAHRNEHMUNGSSCHULE DES DRAMAS	15
2. DAS LACHEN IN DER SPRACHE	17
2.2.1 <i>Lachen als onomatopoetisches Phänomen</i>	19
2.2.2 <i>Morphologische Anmerkungen zum Lachen in der Sprache</i>	25
2.2.3 <i>Reflexion des Lachens anhand von Phrasen, idiomatischen Wendungen und Sprichwörtern</i>	28
2.2.4 <i>Anmerkungen zum lexikalischen Paradigma „lachen“</i>	37
3. LACHEN ALS SEMIOTISCHES PHÄNOMEN	38
3.1 STRUKTUR DES KOMPLEXEN ZEICHENS „LACHEN“	40
3.2 FUNKTIONEN UND BEDEUTUNGEN DES LACHZEICHENS	46
3.2.1 <i>Emotive Funktion des Lachens</i>	47
3.2.2 <i>Kommunikationsfunktionen des Lachens</i>	54
3.2.2.1 <i>Kontaktfunktion des Lachens</i>	54
3.2.2.2 <i>Rederegulierende Funktionen des Lachens</i>	56
3.2.3 <i>Konative Funktion- Lachen als intentionale Maskierung</i>	59
3.2.4 <i>Soziokulturelle Referenzfunktion des Lachens- Lachen im Kontext von Disziplinierung und deren Durchbrechung</i>	62
3.3 THEATERSEMIOTISCHE BETRACHTUNG DES LACHENS	71

3.3.1 Besonderheit theatralischer Zeichen	71
3.3.2 Für komplexe theatralische Zeichen zur Bedeutungsgenerierung auf dem Theater	77
3.3.3 Zusammenfassende Liste von Fragen zur Interpretation des komplexen Zeichens	
Lachen im Bühnentext(Aufführung) und im notierten Dramentext	79
4. WAHRNEHMUNGSSCHULE DES LACHENS ANHAND VON PRODUKTIVEN KLEISTREZEPTIONEN	81
4.1 WAS SIND PRODUKTIVE REZEPTIONEN ?	82
4.2 DIDAKTISCHE ENTSCHEIDUNG FÜR DIE BEHANDLUNG KLEISTS IN EINER WAHRNEHMUNGSSCHULE DES THEATERS	83
4.3 „DIE HERMANNSSCHLACHT“	85
4.3.1 Didaktische Begründung für die Behandlung von Kleists Herrmannschlacht in der produktiven Rezeption Claus Peymanns in einer Theaterwahrnehmungsschule	85
4.1.2 Lachen in Claus Peymanns Aufführung von Kleists Herrmannschlacht	89
4.4 „DER ZERBROCHENE KRUG“	100
4.4.1 Das Lachen in Langhoffs Aufführung von Kleists „Zerbrochenem Krug“	102
5. ZUSAMMENFASSUNG: LACHEN ALS EIN MÖGLICHES KOMPLEXES THEATRALES ZEICHEN ZUR DURCHFÜHRUNG EINER THEATERWAHRNEHMUNGSSCHULE	109
6. LITERATURVERZEICHNIS	111
7. ABBILDUNGEN	123
8. ERKLÄRUNG	124

1. DIDAKTISCHE RELEVANZ DES THEMAS

Was hat Lachen auf dem Theater mit Didaktik zu tun? Warum sollen wir Theater/Drama überhaupt wahrnehmen lernen? Und wie soll das geschehen? Dies soll nun neben der Erläuterung der Funktion einer Wahrnehmungsschule des Theaters im einleitenden ersten Kapitel dieser Arbeit etwas deutlicher werden.

1.1 „THEATER WAHRNEHMEN“ STATT LESEN VON TEXTNOTATIONEN -NOTWENDIGE AKZENTVERSCHIEBUNG IN DER DIDAKTISCHEN REZEPTION DES DRAMAS

Ich möchte, um die Dringlichkeit des Anliegens Theater in seiner vollen Medialität wahrzunehmen, also nicht allein auf den notierten Text beschränkt, und entgegen der Vorstellung, der notierte Text müßte wie er auf dem Papier steht auch auf dem Theater zu finden sein, eine einleitende tatsächlich sich ereignete Begebenheit voranstellen, die mir dieses Jahr in einem deutschen Theater widerfahren ist: In der letzten Spielzeit 95/96 ging eine Schulklasse mit zwei Lehrern am 26. April 1996 ins Berliner Ensemble (BE) in ein „lehrplanrelevantes“ Theaterstück: Berthold Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, und zwar in einer Inszenierung, oder sagen wir besser, einer produktiven Rezeption- was das ist, wird später (Kap.4.1) erläutert- von *Einar Schleaf*, der die Rolle des *Herrn Puntila* selbst spielte. Ich saß zufällig eine Reihe hinter der Schulklasse, die den Text offensichtlich gelesen hatte, was aus den Bemerkungen der Schüler zu vernehmen war. Doch statt eine „lehrplanrelevante“ Inszenierung, fand in Schleafs Aufführung eben keine „werkgetreue“, sondern eher eine, den Text *verfremdende* Inszenierung des Brechttextes statt. Denn anstatt *Herrn Puntila*, nach der Aussage Brechts, als ein kapitalistisches Ungeheuer „auszulachen im Suff, verabscheuungswürdig in der

Nüchternheit“¹ darzustellen, war er in dieser Inszenierung als eine schillernd faszinierende Lebemann-Figurin Szene gesetzt, dem sich der *Knecht Matti*, nicht nur unfreiwillig unterwarf. Darüberhinaus ging die Figur des *Matti*- gespielt von etwa 20 Schauspieler/Innen- bei Schleef unter in seiner beliebig reproduzierbaren und ununterscheidbaren Masse, und ließ an die Dumpfheit der Nichtindividualität, des Mitläufertums des vormals realexistierenden Sozialismus, und darüberhinaus des Nationalsozialismus, denken. Der Klassengegensatz *Herr-Knecht* wurde eben auch auf die aktuelle Situation des neuen vereinigten Deutschlands ohne Rücksicht auf die Brechtsche Schlußutopie², die bei dieser Aufführung eher nachdenklich als aufwieglerisch stimmte, bezogen. Verstärkt wurde die sehr interessante Zeitgenossenschaft dieser Aufführung noch durch die komplett durchkomponierte Rhythmisierung³ und Choreographie der gesprochenen Texte sowie der Körperbewegungen der Figuren/Typen im Raum. Eigentlich wäre dies Anlaß genug, um die gesehenen und gehörten Szenen mit Schülern zu betrachten, und zu reflektieren. Doch der Erwartungshorizont der Schulklasse und ihrer Lehrer war ein anderer. Denn sie erwarteten eine traditionelle Inszenierung eines Textes. Als sie bemerkten, daß dies nicht so auf der Bühne geschah, wie zuvor in ihrem Kopf erwartet, waren sie etwa eine Stunde lang verstört, wobei die nahe bei den beiden Lehrern sitzenden Schülern diese während der Aufführung fragten, was das alles zu bedeuten habe. Von den

¹ Brecht, Berthold im Theaterzettel des Deutschen Theaters in Ost-Berlin, zit. nach: Reclams- Schauspielführer, S.711

² „s wird Zeit, daß deine Knechte dir den Rücken kehren./Den guten Herrn den finden sie geschwind/Wenn sie erst ihre eigenen Herren sind.“ Brecht, Bertold, Herr Puntila und sein Knecht Matti. Volksstück, Frankfurt 1965, S. 130

³ Fischer-Lichte erkennt bei früheren Schleef- Aufführungen- was sich jedoch auf die oben beschriebene, produktive Brechtrezeption ebenso übertragen läßt- in den darin vorhandenen Rhythmisierungen eine Rethatralisierung des Theaters, also seine Selbstbesinnung im Medienzeitalter, durch die Verbindung der *Körperlichkeit*, der *Räumlichkeit*, und der *Lautlichkeit* als die spezifischen Elemente der Materialität der theatralischen Kommunikation bei Schleef hervorgehoben: „Die synchrone Rhythmisierung von Raum, Körperbewegung und Sprache brachte in geradezu aggressiver Sinnlichkeit die spezifische Materialität der theatralischen Kommunikation zur Erscheinung: In der Räumlichkeit traten Körperlichkeit und Lautlichkeit hervor, in der Körperlichkeit Räumlichkeit und Lautlichkeit, in der Lautlichkeit Räumlichkeit und Körperlichkeit. Ihre vom Rhythmus geschaffene, scheinbar unauflösbare Verbindung hatte eine direkt aus der spezifischen Materialität hervorgehobene Semantisierung zur Folge.“ Fischer-Lichte, Erika, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen/Basel, 1993, S.430

Lehrern jedoch ernteten sie nur, da auch die Lehrer selbst mit anderen Erwartungen in dieses Stück gegangen waren, ein Schulterzucken und verließen enttäuscht und gelangweilt, geschlossen die Aufführung, nachdem die Lehrer ihren Schülern in der Pause auch keine Hinweise zur Wahrnehmung dieser produktiven Brechtrezeption von Schleef geben konnten. Was also war passiert? Der Text zu schlecht vorbereitet? Wohl kaum. Eher schien es, daß durch die gute Textlektüre und den Vorstellungen von den Figuren des Stücks, denen auf der Bühne nicht so eindeutig entsprochen wurde, sie das *Unerwartete* und *Besondere* auf der Bühne gar nicht mehr wahrnehmen konnten. Der notierte Dramentext wurde also erwartet, und zu sehen bekamen sie eine komplexere, in einem bestimmten (kritischen) Verhältnis zum notierten Dramentext stehende Bühnenaufführung des Textes.

Dieser Vorfall einer mißlungenen Vorbereitung auf eine sehr interessante Brechtinszenierung bedeutet, daß die Schüler zwar auf das Medium Schrifttext, jedoch nicht auf die Medialität des Theaters mit seinen ganzen Möglichkeiten, bedeutende Zeichen zu generieren, vorbereitet wurden. Vielleicht liegt dem auch prinzipiell ein verkürztes, bzw. überholtes Verständnis des *Dramas* bzw. der *dramatischen Form* zu Grunde. Denn das Drama schließt den Aufführungscharakter der Texte, sowie das Aufführungsmedium, als wesentliche Bestandteile mit ein.⁴ Will nun also eine Didaktik der dramatischen Formen auf konkrete Dramentexte in ihrer medialen Verwendung (Performance, bzw. Filmvorführung, Fernsehübertragung) vorbereiten, dann muß sie auch von komplexen Aufführungstexten, statt allein von schriftlichen Texten in der didaktischen Vorbereitung mit ausgehen, und den Schülern bei einer solchen Wahrnehmungsschule beibringen, daß ein notierter Text erst durch seine

⁴ Striedter spricht daher vom *Doppelcharakter* des Dramas: „Wegen seines Doppelcharakters, als sprachlich-literarischer Text und als szenisches Geschehen, nimmt das Drama im System der Künste und der literarischen Gattungen eine komplexe Sonderstellung ein. Wie schon Aristoteles in der *Poetik* festgestellt hatte, kann es auch ohne Realisation auf der Bühne als Kunstwerk rezipiert, genossen und gewertet werden. Zugleich aber ist seine gattungsspezifische Struktur und Wirkungsweise auf szenische Lektüre und Konkretisation ausgerichtet, und dramatische Kunst ist auch ohne vorgegebenen literarischen Text und sprachliches Substrat möglich.“ Striedter, Jurij, Einleitung. In: *Dramatische und theatrale Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und des Theaters im 20. Jahrhundert*, hg. v. Herta Schmid und Jurij Striedter, Tübingen 1992, S.7

konkrete Performance seine konkrete Gestalt erhält, und eben dadurch erst dramatisch wird. Daher wird mit dieser Arbeit eine Perspektivenänderung in der Didaktik des Dramas versucht, mit dem Ziel auf konkrete Aufführungen im Theater vorzubereiten, statt die Behandlung von Dramen und dramatischen Stoffen allein durch Lektüre von Schrifttexten abzudecken. Um Schülern dies zu vermitteln, ist nicht nur ein weiterer Textbegriff vonnöten, sondern auch sprachliche Kategorien, an denen sich eine Wahrnehmungsschule des Dramas orientieren, d.h. die Aufmerksamkeit auf die Mehrdimensionalität, und das bedeutet „Mehrsprachigkeit“, z.B. einer Theateraufführung richten und konzentrieren kann. Ich möchte dies semiotisch orientiert am komplexen Zeichen des Lachens später ausführlich tun. Wichtig erscheint noch ein zweites. Ich könnte mir vorstellen anhand des Lachens eben nicht „nur“ eine Wahrnehmungsschule des *Theaters* durchzuführen, sondern eben auch eine allgemeine Wahrnehmungsschule, die man auch Schule der sprachlichen Zeichen nennen könnte, wobei sich auch eine Unterrichtseinheit über Sprachphänomene, wie z.B. alternative Sprachformen zur Verbalsprache, beispielsweise die Sprache des Lachens, der Körpersprache, der Kleidersprache etc. damit verbunden werden könnte. Denn das oben beschriebene Problem der Schüler ist auch ganz grundsätzlich ein Sprachproblem. Denn die Verbalsprache ist eben nicht die einzige sprachliche Ausdrucksform der Menschen, und einer grammatischen Betrachtung, das heißt struktureller, semantischer, pragmatischer Beschreibung und Reflexion wert. Da die Betrachtung von Sprache leider in der Schule meist auf einen zu kurz greifenden Grammatikunterricht beschränkt bleibt, was oftmals an der geringen Bereitschaft der Deutschlehrer liegt, in diesem für Sprach- und Kommunikationskompetenz so wichtigen Bereich Kreativität in der Unterrichtsvorbereitung zu entwickeln, wäre die Wahrnehmungsschule des *Theaters* auch imstande als ein Sprach(en)-unterricht zu fungieren, der die Semiotik als seine Grundlage hat, wobei die sprachlichen Zeichen des *Theaters* konkret, über ihre Gebrauchsfunktion, und anhand von konkreten Beispielen zu beschreiben wären.

1.2 AUFFÜHRUNG ALS KOMPLEXER TEXT ANSTATT PRIMAT DES SCHRIFTTEXTES

Da die Beurteilung und die Rezeption von Theaterstücken auch heute noch bei konservativen Theaterrezipienten, worunter auch viele Lehrer zu finden sind, von der „Text- bzw. Werktreue“ eines Theaterstücks ausgeht, die jedoch den Aufführungscharakter der darstellenden Kunst immer unter den des schriftlichen Textnotats stellt, sollen hier ein paar Begriffe differenzierend eingeführt werden, die zur Bearbeitung des Themas wichtig sind, und die nicht gleich von vornherein eine Sprach- bzw. Zeichenebene der anderen unterordnet: Daher unterscheide ich in dieser Arbeit folgende Begriffe: *notierter (Schrift-)Text/Dramentext; Performance/Bühnentext/Drama; Performancetext.*

Zunächst kann festgestellt werden, daß jedes künstlerische Live-Geschehen als *Performance* (=Aufführung) bezeichnet wird, d.h. z.B., daß jedes gespielte Theaterstück eine *Performance* ist, jedoch nicht jede *Performance* (=Aufführung) ein Theaterstück, denn *Performance*⁵ bedeutet im allgemeinen „Aufführung, Darstellung, Vorführung“, wobei im Hervorheben des *Live*-Charakters von Performances allgemein von „Live Art“⁶ gesprochen wird. Konkret auf das Theater bezogen, heißt das, daß bei

⁵ Das englische Wort *performance* wird im Situationszusammenhang von Theater/Rolle/Konzert/Kunststücke allgemein mit *Aufführung, Darstellung, Vorführung* übersetzt. Oft wird *Performance* auch als die Darstellung/ *Vollendung* eines „in Gang befindlichen Prozess(es)“ (Turner, Viktor, Vom Ritual zum Theater, der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt 1995, S.143) betrachtet. Neben der allgemeinen Bedeutung von *performance* als Aufführung/Darstellung/Vorführung und dessen Prozeß, bezeichnet *Performance* auch einen vielschichtigen, kaum zu definierenden, weiten Kunstbereich: „Mit *performance* bezeichnet man seit den 60er Jahren Arbeiten von bildenden Künstlern und Tänzern, die sich darstellende Experimente mit und ohne Publikum widmen. Ziel dieser Arbeiten ist nicht primär, einen Kunstgegenstand herzustellen, sondern einen Prozeß darzustellen, der die Grenzen der kunsttheoretisch begründeten Kunstgattungen und ihrer ästhetischen Systematik überschreitet“ Schröder, Johannes Lothar, Identität Überschreitung Verwandlung. Happenings Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster 1990

⁶ *Performance „(...) is live arts by artists“* Goldberg, RoseLee, *Performance Art- From Futurism to the Present*, London 1988, S.9. Für Jappe, Elisabeth, *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München /New York 1993 gehört gerade auch die Einmaligkeit der Darstellung zum Charakter der *Performance* als eigenständige Kunstrichtung in Abgrenzung zur Wiederholung der Aufführungen im konventionellen Theater, doch widerspricht dies der Auffassung Goldbergs, der ich mich anschließe, um eben den Livecharakter der dramatischen Formen *Theater* und z.B. auch der *Straßenperformance* als verbindendes Element herauszustellen: „*The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a few*

einer Aufführung/Performance nicht nur der Zuschauer, sondern im Gegensatz zum Film, der wie auch das Theater und auch die Kunstgattung der *Performance Art* eine *dramatische Form* darstellt, auch die Darsteller/Performer live anwesend sind. Das Drama oder die dramatische Form ist eben, und das ist eine Grundannahme dieser Arbeit, nicht zu trennen von der konkreten Aufführung. Das heißt, daß der Begriff des *Dramas* nicht nur das schriftliche Textnotat umfaßt, sondern auch das *In-Szene-setzen* mit einschließt. Dabei sollen die Schüler zunächst lernen alle Bestandteile der Aufführung wahrzunehmen, da jedes einzelne Zeichen, „jedes auf seine Art zur Schaffung der ‘Aussage’ der Aufführung“⁷ beiträgt

Nun möchte ich den Begriff Performance in den des Textes einbetten, und darunter das verstehen, *was auf der Bühne oder im Bühnenraum passiert*, dies nenne ich *Bühnentext*⁸. Die Aufführung/Performance ist ein Zusammenspiel verschiedenster potentiell unabhängiger- d.h. auch nicht zwangsläufig einem Ausdrucksmedium, wie z.B. dem vom Autor schriftlich notierten *Dramentext* untergeordneter- Ausdrucksdimensionen. Der theatrale *Bühnentext* unterscheidet sich vom notierten *Dramentext* durch die Komponente der Aufführung und den Autoren der Aufführung. Denn der Text, der von Schauspielern gesprochen, mit der Stimme moduliert und betont und von einem Regisseur in Szene gesetzt wird, ist ein anderer als der, der „schweigend“ auf dem Papier steht. Im Gegensatz zum reinen Textnotat ist beim Bühnentext die Gesamtheit der benutzten Bühnenelemente, also die den Performer betreffenden Elemente- Stimme, Persönlichkeit des Spielers, Gesichtsausdruck, Gestik, Bewegung, Makeup- die visuellen Elemente -Kostüme, Raumgestaltung, Bühnenbild, Requisiten, Licht, Farbgestaltung- die akustischen Elemente-Musik, Geräusche- das olfaktorische Element, der Geruch, und das taktile Element, die Berührung,

minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times[Hervorh. d.Verf.], with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months.“ Goldberg, S.8

⁷ Esslin, Martin, Das Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen, aus d. Engl. v. Cornelia Schramm, Reinbek 1989, S.16

⁸ Der Begriff des Textes ist nicht auf ein literarisches Werk beschränkt. Er geht „über das frühere literarische Werk hinaus; es gibt zum Beispiel einen Text des Lebens(...)“ Barthes, Roland, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt 1988, S.11. Wichtig ist beim Textbegriff des Semiologen Barthes auf den ich mich hierbei beziehe, daß der Text nicht im Gegensatz zum älteren *Werk*-Begriff in sich abgeschlossen ist, d.h. kein abgeschlossenes ästhetisches Produkt ist, sondern eben eine „signifikante Praxis“(Barthes, S.11)

vorhanden. Dieser *Bühnertext* unterscheidet sich vom weiteren Begriff des *Performancetexts* darin, daß der *Performancetext* nach Schechner alles einer Aufführung, das „*was während einer Vorstellung auf und hinter der Bühne geschieht, einschließlich des Publikumsverhaltens*“⁹ umfasst. Im Bezug auf dieses Thema bedeutet das, daß ich mich bei den konkreten Beispielanalysen im vierten Kapitel auf das Lachen *auf* dem Theater, d.h. im *Bühnertext*, und eben nicht auf das Lachen *im* Theater, d.h. im *Performancetext*, konzentrieren möchte, und also auch nicht die lachende Zuschauerreaktion und die gattungsgeschichtliche Diskussion, wann eine Komödie eine solche ist, hier untersuchen werde¹⁰.

1.3 WARUM ÜBERHAUPT DAS MEDIUM THEATER WAHRNEHMEN ?

Was liegt uns so an diesem „alten“ Medium Theater, daß es nicht ad acta gelegt wird, um uns stattdessen lieber mit neueren Medien wie z.B. mit dem Film, dem Fernsehen oder dem Computer zu beschäftigen? Diese Frage scheint einen Widerspruch zwischen dem Theater und anderen moderneren Medien aufzumachen, der prinzipiell gar nicht vorhanden ist. Denn gerade der Film und das Fernsehen, und selbst der Computer, sieht man sich dabei die dramatische Struktur von Spielen und Animationen an, haben eine dramatische Struktur gemeinsam. Auch haben sie gemeinsame Symbol- oder Zeichensysteme, wie z.B. das visuelle, akustische, und sind somit in einer Wahrnehmungsschule kompatibel darstellbar, wie dies auch Weidenmann richtig formuliert:

„Lernpsychologisch gesehen sind Medien zweitrangig. Wichtig ist stattdessen wie Schüler mit bestimmten Symbolsystemen lernen. Beherrschen sie z.B. das bildliche Symbolsystem effizient, dann ist es zweitrangig ob informative Bilder als Abbildungen in einem Unterrichtswerk abgedruckt sind oder als Bilder auf einem Bildschirm gezeigt werden.“ (Weidenmann, S.31)

Denn eine Wahrnehmungsschule des Dramas umgreift die Medien Film/ Fernsehen ebenso, beachtet aber auch deren mediale Spezifik. D.h. z.B.

⁹ Schechner, Richard, Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Reinbeck 1990, S.33

¹⁰ vgl. dazu: Warning, Rainer, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Preisendanz/Warning, Das Komische, S.279-329

beim Film/ Fernsehen müßte die Betrachtung auch auf den *szenischen Schnitt* oder die *Kameraperspektive*, oder die *Nahaufnahme*, also den Medien entsprechende Code-Phänomene, gelenkt werden. Bei der Schulung der Wahrnehmung anhand von Theateraufführungen, muß gerade bei Videoaufzeichnungen berücksichtigt werden, daß Theater eigentlich live zwischen Zuschauern und Darstellern passiert, was es eben zu einem interessanten Erfahrungsort macht. Denn dabei können Erfahrungen mit Kunst und Menschen direkt geschehen, denn dies ist oft eine wichtige Voraussetzung für die nach der wahrgenommenen Erfahrung einsetzende Reflexion und den Diskurs über Kunst. Die Schüler können zwar durch die Verwendung der Videotechnik, und der dadurch möglichen Wiederholung einzelner Szenen, besser in ihrer Wahrnehmung geschult werden, Ziel einer Wahrnehmungsschule sollte es aber sein, daß SchülerInnen befähigt werden, das gegenwärtige Theater selbstständig wahrzunehmen. Warum dies wichtig ist, soll nun erklärt werden:

Was also macht die Besonderheit des Theaters aus, das seine Wahrnehmung, und das ist vor allem das *Sehen* und *Hören* im Theater lohnt? Im Bezug auf das Sehen ist, im Gegensatz zum Fernsehen und dem Film, im Theater meist für die Zuschauer ist das eigenmächtige *aktive* Sehen, das das *wegsehen können* miteinschließt, eher möglich.

*„Die Kunst des Sehens, durch die es vom bloß natürlichen Hingucken unterschieden ist, beruht auf dem Vermögen, wegblicken zu können“
(Mattenklott, 225)*

Dieses Sehen kann unterschieden werden von dem Steuern und Fixieren des Blicks durch die Blicklenkung des Fernsehens und auch des Films, die beide stehende oder wechselnde Blickrichtungen stets vorgeben. Gerade dieses *hin- und wegsehen können* auf dem Theater ist wichtig, da es eigene Perspektiven beim Betrachten ermöglichen kann. Dennoch scheint das Theater auch ein anachronistisches Medium zu sein, gerade in einer Zeit, in der die „neuen“ virtuellen Welten wichtiger werden:

„Dabei bleibt das Theater ein anachronistisches Medium, ein Medium, das aus der Zeit gefallen ist, aber genau dort liegt auch seine Qualität: quer zur Zeit, mit verschobener Perspektive auf die Realität zu blicken. Und auch mit den Auswüchsen simulierter und virtueller Welten wird das Theater

umgehen können, da es auf dem Gebiet von Schein und Sein ohnedies Hausrecht besitzt.“¹¹

Das Theater ist langsamer als der Film, und auch wenn es auf ihm schnell zugehen mag, braucht es dennoch immer die Vorstellungskraft der Zuschauer, um aus einem Ort „tausend“ verschiedene, und aus einer Schauspielerin an einem Abend die *Julia* und ein anderes Mal *Frl. Julie* zu machen. Und dennoch ist es gerade in der Aufführung alter Stoffe und Dramen auch das, was Fischer-Lichte eine „Zeitmaschine“ nennt, die alles in Gegenwart verwandeln kann, da auf der Bühne lebensnotwendige Erinnerung und Gegenwart zu eins verschmelzen:

„Theater ist eine Zeitmaschine. Alles, was es berührt und auf die Bühne bringt verwandelt es in Gegenwart. Es schafft seine Produktionen nicht für die Ewigkeit, sondern allein für das Hier und Heute. Wenn seine Zeitgenossen nichts mit ihm anzufangen wissen, bleibt ihm nicht einmal mehr die Hoffnung auf spätere Generationen, die vielleicht im Stande sein werden, seine Werke zu verstehen. Denn Theater bedeutet immer Zeitgenossenschaft.“¹²

Genau diese Zeitgenossenschaft¹³ ist das, was es so wichtig macht Theater wahrnehmen zu lernen, denn Theater ist dabei als ein gemeinschaftlicher „Akt der Selbstdarstellung und Selbstreflexion einer Gesellschaft“¹⁴ und der Individuen darin zu verstehen. Dieses intensive Gemeinschaftserlebnis im Theater ist wichtig, um Identität für den Betrachtenden in Auseinandersetzung mit Lebens- und Gesellschaftsformen, die besonders auf dem Theater¹⁵ durchgespielt werden, zu entwickeln. Die Fähigkeit des Menschen sich zu sich selbst zu verhalten, und damit zu sich selbst Abstand zu nehmen, macht u.a. seine *Condition humana* aus, und dabei hilft das Theater:

¹¹ Greb, Ulrich, Über die Notwendigkeit der Liebe. In: Iden, Peter (Hg.), Warum wir das Theater brauchen, Frankfurt 1995, S.98

¹² Fischer-Lichte, Erika, Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung?, S. 37

¹³ Das Theater kann dabei oft sehr viel schneller auf seine Zeit reagieren als andere Medien: „Der große Vorteil des Bühnendramas gegenüber dramatischen Medien, die Text und Aufführung total verschmelzen-, liegt genau in der Tatsache, daß jede Aufführung der besonderen kulturellen, sozialen, historischen, geographischen Situation seines Publikums Rechnung tragen und den grundlegenden Inhalt des Stücks diesen wechselnden Umständen anpassen kann.“ (Esslin, S.174)

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika, Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Tübingen 1994, S.4

¹⁵ Diese ganzen Anmerkungen zur Wichtigkeit des Theater sind natürlich nicht exklusiv zu sehen, denn auch z.B. im Film werden Lebensentwürfe reflektiert und durchgespielt, siehe z.B. die Filme Erich Rohmers oder Woody Allen.

„Die Schauspieler fungieren als der Spiegel, der den Zuschauern ihr Bild als das eines anderen zurückwirft. Indem die Zuschauer ihrerseits dieses Bild reflektieren, treten sie zu sich selbst in ein Verhältnis.“ (Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 4)

Wer diese Reflexion, und auch die Distanz, die das Theater über die dargestellte Welt auf der Bühne für den Betrachtenden zu sich selbst schaffen kann, in der Wahrnehmung des eigenen Lebens und des Lebens der Figuren auf der Bühne im Vergleich nicht sehen, hören und spüren lernt, dem entgeht dieser, die Zuschauer, im Gegensatz zu den privaten und durch die Werbung bedingten Ablenkungen des Fernsehens, in eine starke Konzentration stellende Ort,

„wo das Publikum stärker als anderswo mit essentiellen Fragen nach dem Menschen und der Gesellschaft konfrontiert werden kann und wo das Publikum, angeregt durch die Aufführung, miteinander diskutiert.“¹⁶

So kann die Schulung der Wahrnehmung des Theaters die Wahrnehmungsformen vermitteln, die für den aktiven Zuseher, jedoch nicht als Selbstzweck¹⁷, sondern, um die, für die Menschen wichtigen emotionalen und kognitiven *Inhalte* des Theaters wahrzunehmen, notwendig sind.

¹⁶ Riemen, Bob, Einleitung zu: Sellars, Peter, Die Kunst und der Tod. Meditationen über die Erlösung und den Sinn des Lebens. In: Lettre, H.34, 3/96, S.39

¹⁷ So beschreibt Peter Sellars auch das Manko der, die (Gesamt-)Bedeutungen der Formen, Farben, Linien ausklammernden Kunst/ Theater/ Kulturbetrachtung: „Den Studenten wird alles mögliche über Linien, Farben, Formen erzählt, selten aber über den Inhalt eines Kunstwerks: Tod, Geburt, Einsamkeit- und wie Menschen damit umgehen.“ Sellars, Peter, Die Kunst und der Tod. Meditationen über die Erlösung und den Sinn des Lebens, S.39 Auf dem Theater geschieht aber oft dieses Erzählen vom Leben, Tod und anderen Bedingungen des Menschseins. Damit ist das Theater wie auch andere Formen der Kultur dieses *Anschwimmen eines Ertrinkenden gegen den Tod* wie dies der Maler Max Beckmann in einem Tagebucheintag vom 24. Mai 1915 beschreibt, als das Schaffen einer Idee gegen den unendlichen und dunklen Raum: „Huh, dieser unendliche Raum, dessen Vordergrund man immer mit etwas Gerümpel füllen muß, damit man seine schaurige Tiefe nicht so sieht. Was würden wir armen Menschen machen, wenn wir uns nicht immer eine Idee schaffen würden von Vaterland, Liebe, Kunst und Religion mit der wir das finstere schwarze Loch immer wieder ein bischen verdecken können. Dieses grenzenlose Verlassensein in der Ewigkeit. Dieses Alleinsein.“ Beckmann, zit. nach: Rombold, Günter, Der Glaube und seine Bilder. In: Beck, R., Volp, R., Schmirber, G., Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, S.238

1.4 DAS LACHEN UND DIE KRISE DER SCHRIFTSPRACHE- ZUR WICHTIGKEIT DER WAHRNEHMUNG ALTERNATIVER SPRACHFORMEN AUF DEM THEATER

Wir haben bereits Lachen als eine Sprachform erkannt, die außer der kodifizierten, schriftlichen wie auch mündlichen Verbalsprache existiert. Warum aber ist es wichtig diese und andere alternative Sprachformen zur Verbalsprache überhaupt auf dem Theater wahrzunehmen?

Ich möchte die Wichtigkeit dafür, Sprachformen abseits der Schriftsprache wahrzunehmen, historisch begründen. Nimmt man nochmals das Beispiel der Schulklasse, die das Theater verläßt, so zeigt sich, daß die zeitgenössische Ästhetik der Aufführung Einar Schleefs stark beeinflusst ist von historischen Avantgardisten: Denn Schleef

„bediente sich dabei eines Mittels, das die Avantgardisten von Georg Fuchs und Meyerhold bis zu Jessner und Fehling wiederholt in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen zur Retheatralisierung des Theaters gestellt hatten: den Rhythmus“ (Fischer-Lichte, 1993, S.430)

Fischer-Lichte¹⁸ und viele andere sehen im zeitgenössischen Theater wie z.B. bei Schleef oder auch bei Robert Wilson starke Bezüge zur historischen Avantgarde, die sich zu der Zeit entwickelte, in der die Literatur und mit ihr das traditionelle „bürgerliche Illusionstheater“ (Fischer-Lichte, Die semiotische Differenz, 123) in eine „Sprachkrise“ geraten ist, die sich besonders als Krise der Dominanz der Schriftsprache gegenüber körperlichen Sprachformen gebärdet. Deutlicher Ausdruck dieser Sprach- und damit einhergehenden Wahrnehmungskrise ist Hoffmannsthal's „Ein Brief“ (1902), bei dem ein junger Lord Chandos seinem Freund berichtet, warum er sich nicht mehr mit Worten literarisch betätigen kann:

¹⁸ „Die amerikanische Performance- Kultur (mit so unterschiedlichen Künstlern wie Julian Beck, Robert Wilson, Richard Schechner, um nur einige zu nennen), Grotowskis 'armes Theater' in Polen, Peter Brooks 'heiliges Theater', Eugenio Barbas Odin Theatret, Ariane Mnouchkines Théâtre du Soleil, das 'Theater der neuen Bildlichkeit' in der Bundesrepublik bestreiten übereinstimmend das Primat der[Verbal-; A.G.] Sprache über den Körper und stellen den Körper in den Mittelpunkt ihres Theaters(...) Es ist nicht zu übersehen, daß die Negation der Sprache, die Verschiebung des Interesses von der Sprache zum Körper, eine Parallele zu Entwicklungen innerhalb der historischen Theateravantgarde darstellt.“ Fischer-Lichte, Erika, Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater- Von der Avantgarde zur Postmoderne, In: Schmid, Herta, Striedter, Jurij, Dramatische und theatrale Kommunikation, a.a.O.,S.133

„Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen.(...) die abstrakten Worte, deren sich die Zunge doch naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. (...) Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß(...)“¹⁹

Die begriffliche Sprache ist um 1900 in eine „Sinn- und Wahrnehmungs-Krise“ geraten, und andere kulturelle, vor allem aber körperliche Sprachformen werden wichtiger:

„Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum Dasein treten, wenn wir anfangen mit dem Herzen zu denken.“(Hofmannsthal, Ein Brief, S.469)

Auch das *Lachen Dadas* ist ein solcher Ausdruck sprachlicher „Sinn“-Krise und der körperlichen Emanzipation von der begrifflichen sinnhaften Sprachwelt angesichts einer sinnentleerten, kriegerischen Moderne:

„Das Lachen Dadas war eine ohnmächtig-mächtige Reaktion auf die Katastrophe des ersten Weltkrieges. Wir sahen damals die irrsinnigen Endprodukte der herrschenden Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus“, bemerkte Grosz 1925 zu Dada Berlin(...)Die Sprache wurde von ihrer Begrifflichkeit befreit und entstand wieder unmittelbar im Munde. Das Wort sollte ‚Vision, Geste, Gehör und Gefühl‘(Hausmann) sein und sich im Schrei auflösen“²⁰

Für das Theater forderte der Theaterprogrammatiker Antonin Artaud besonders dazu auf die, durch die Dominanz der Schriftsprache zugedeckten Sprachformen im europäischen Theater wiederzubeleben. Dabei bemängelte er das Fehlen einer Poesie des Körpers und des Raums, denn er betonte die Wichtigkeit der theatereigenen Sprachformen, worunter er vor allem die szenische Sprache, die Sprache des Körpers (Gestik, Mimik, Bewegung), wie auch das Schreien, Stöhnen und Lachen als nichtsprachliche, menschliche Gefühlsäußerungen verstand.

¹⁹ Hofmannsthal, Hugo von, Ein Brief. In: ders., Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. v. Bernd Schöller, Erzählungen Erfundene Gespräche und Briefe Reisen, Frankfurt 1979, S.465/6

²⁰ Bergius, Hanne, Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989, S.9/10

„Aber wie es sich auch immer mit dieser Sprache und ihrer Poesie verhalten mag, ich stelle fest, daß in unserem Theater, das unter der ausschließlichen Diktatur des Wortes lebt, diese Sprache der Zeichen und des Mimos, diese schweigende Pantomime, diese Haltungen, diese Gebärden in der Luft, diese objektiven Intonationen, kurzum alles, was ich am Theater für spezifisch theatereigen ansehe, alle diese Elemente, wenn sie außerhalb des Textes existieren, für jedermann den niedrigen Teil des Theaters darstellen; man nennt sie nachlässig 'bloße Kunst', und sie verschmelzen mit dem, was man unter Inszenierung oder 'Realisation' versteht(...) Jedenfalls beeile ich mich zu sagen, und zwar auf der Stelle, daß ein Theater, das die Inszenierung und Realisation, das heißt alles, was es an spezifisch Theatereigenem besitzt, dem Text unterordnet, ein Idiotentheater ist, ein Verrückten-, Invertierten, Grammatiker- und Zuckerbäckertheater, ein Positivistentheater, das heißt ein abendländisches.(...) Das zeitgenössische Theater ist dekadent, weil es das Gefühl verloren hat für das Ernste einerseits und für das Lachen andererseits. (...) Weil es außerdem den Sinn verloren hat für den echten Humor und für das körperliche und anarchische Dissoziationsvermögen des Lachens.“²¹

Seit den Zeiten Artauds hat sich im Rückgriff auf die historische Avantgarde, wie bereits von Fischer-Lichte erwähnt, auf dem Theater vieles geändert. Die körperlichen Sprachformen sind etabliert, und dennoch werden sie von einer Didaktik des Dramas zu wenig vermittelt, und die Schüler damit nicht befähigt, einem zeitgenössischen Theaterstück, sollte es die Verbalsprache nicht in den Vordergrund treten lassen, zu folgen. Wichtig wäre dies aber, nicht nur um die gesamte Entwicklung der Kunst und Sprache seit Anfang dieses Jahrhunderts zu verstehen, und ernst zu nehmen, sondern eben auch um zeitgenössische Ausdrucksweisen auf dem Theater wahrzunehmen. Die Hinführung eines Wahrnehmungsschülers muß natürlich auf das „alte“ kodifizierte Sprachsystem Verbalsprache zurückgreifen, um eben solche wichtigen Begriffe wie z.B. *Sprachkrise* oder *mimische, gestische, räumliche Sprachzeichen* zu erläutern. Interessant ist dabei, daß sich gerade in der Vermittlung solcher, dem Theater eigenen Sprachformen, auch eine weitere Wahrnehmung von Wirklichkeit für Schüler in der Postmoderne ergibt, in der, trotz der immer noch jammernden Kulturskeptiker durch die elektronischen Medien die Wahrnehmungs- und Sprachkrise, und die dabei auftretende, sich zersetzende Wahrnehmung zum positiven gewendet werden kann, wenn man sich die, durch die Aufbrechung der Dominanz der Schriftsprache möglich gewordene komplexere Wahrnehmung von

²¹ Artaud, Antonin, Die Inszenierung und die Metaphysik. In: ders., Das Theater und sein Doublet. Das Théâtre de Séraphin, Frankfurt 1979, S.42-45

Wirklichkeit vor Augen führt, und gutheißt. Denn erst durch die in die Krise geratene Sprache konnte die große Vielheit der Sprachformen neu reflektiert, und damit das Begreifen von Wirklichkeit in einer *höheren Auflösung* möglich werden:

„ Jener schmerzhafteste Bewußtseinsschub, den Hofmannsthals Lord Chandos zu Beginn des 20. Jahrhunderts ertrug, da ihm die Wörter, die Dinge in Teile und diese wiederum in Teile zerfielen, erweist sich am Ende desselben als Gleichnis des überschwenglichen, des komplexen Begreifens. Es ist nicht Zerfall gewesen, sondern 'Dissipation', nicht Auflösung, sondern Energiewandel, der zum Aufbau neuer Erkenntnisfelder beitrug. Der Weg zu den Teilchen, war die unabdingbare Voraussetzung, um Genaueres vom Ganzen zu erfahren.“²²

Damit aber eben nicht der Zerfall in unübersichtliche Teile eintritt, müssen die Wahrnehmungsschüler durch Wahrnehmungskategorien angeleitet werden, selbstständig die höhere Auflösung der Wirklichkeit wie z.B. des Bühnentexts gegenüber dem Textnotat wahrzunehmen. Ansonsten kann sich eine komplexere Wirklichkeit wie im Fall der Schulklasse und ihrer Lehrer eher desorientierend auswirken. Denn dem folgt sonst eine Unübersichtlichkeit, eine Art *Anästhesie*, d.h. die Menschen bewegen sich vollkommen im Banne dessen, was momentan ist, und sind somit „bewusstlos im Augenblick ausgelieferte Herumirrende, die nicht wissen, was mit ihnen passiert“²³. Dies würde bedeuten, daß die Symbolisierungsfähigkeit durch die höhere Auflösung der Wirklichkeit gelähmt und absorbiert wäre, und nicht zu einer besseren, deutlicheren und differenzierteren Wahrnehmung eingesetzt werden kann, was jedoch eine Wahrnehmungsschule des Theaters bezweckt.

²² Strauß, Botho, *Beginnlosigkeit. Reflexion über Fleck und Linie*, München 1992, S.117

²³ siehe dazu: Lischka, Gerhard Johann, *Splitter Ästhetik, Ausgewählte Schriften 1980-1993*, Vorwort, *Ästhetik- Poetik*, S. 7

1.5 LERNZIEL MEDIENKOMPETENZ DURCH EINE WAHRNEHMUNGSSCHULE DES DRAMAS

Um nocheinmal abschließend festzuhalten: es ist wichtig die einzelnen Sprachzeichen durch eine Wahrnehmungsschule des Dramas, und seit diesem Jahrhundert nicht nur die verbalsprachlichen Sprachzeichen, sondern auch die körpersprachlichen, und alle anderen nicht-verbalsprachlichen Zeichen, auf dem Theater wahrnehmen zu lernen, denn die Schüler- und damit sind keineswegs nur Kinder und Jugendliche gemeint- lernen damit nicht nur „neue“ Sprachformen bewußt kennen, die sie selbst tagtäglich unbewußt anwenden (Mimik, Gestik, Körpersprache, taktile Kommunikation, etc.), sondern sie können durch eine differenziertere Wahrnehmung von dramatischer Sprache und Kommunikation in der medialen Realisation des Dramas *Medienkompetenz*²⁴ erhalten. Dieser Begriff besagt, daß Schüler *Fertigkeiten* erhalten sollen, wie dies beim Lese-Schreib- und Grammatikunterricht auch der Fall ist, was besonders der englische Ausdruck *media literacy* verdeutlicht, um Medien zu benutzen und zu nutzen, d.h. z.B. theatrale Bilder und Körpersprache wie z.B. das Lachen auf dem Theater durch Übung „lesen“, d.h. wahrnehmen zu können. Zum zweiten geht es bei *Medienkompetenz*

„um die Aneignung von Wissen über Medien, das durchaus mit einem kritischen Anspruch verbunden sein kann.“²⁵

Denn betrachten wir das Drama und seine unterschiedlichen Realisationen auf dem Theater, im Film, Fernsehen etc. nochmals, kann

²⁴ Abgeleitet ist dieser Begriff von dem der *kommunikativen Kompetenz*, wobei hierunter folgendes zu verstehen ist: „(...) unter kommunikativer Kompetenz verstanden wir die Fähigkeit, Verhalten zu zeigen, das er nicht imitiert oder mit den Regelschemata vorgegebenen Verhaltens internalisiert hat.(...)Kompetenz meint (...) eine in der Sprache angelegte Verfügung über den Sinn und die Intention von Aussagen. Dieser Tatbestand ist im Begriff der ‘kommunikativen Kompetenz’ aufgehoben. Dieser bezieht nicht nur das Sprachverhalten, sondern auch andere mögliche Arten des Verhaltens (z.B. Gesten, Expressionen durch leibgebundene Gebärden, auch Handeln). ‘Handeln’(...) impliziert(..) Verhaltensfreiheit.(..) Dennoch ist anzunehmen, daß Sprachkompetenz und Verhaltenskompetenz, die zusammen die ‘kommunikative Kompetenz’ ausmachen, aus der gleichen Wurzel kommen, und zwar in dem allgemeinen Sinn einer anthropologischen Grundaussage: daß der Mensch ein ‘kompetentes’ Lebewesen sei.“ Baacke, Dieter, *Kommunikation und Kompetenz. Grundlegung einer Didaktik der Kommunikation und ihrer Medien*, München 1973, S.260/1

²⁵Hipfl, Brigitte, *Medienmündigkeit und Körpererfahrung. Medienkompetenz aus der Perspektive der Cultural Studies*. In: *medien praktisch*, 3/96, S. 32

festgestellt werden, daß Drama heutzutage nicht nur zu bestimmten (Theater-) Festtagen, sondern alltäglich verbreitet ist, und Schüler mit einer Wahrnehmungsschule des Dramas daher ein „großes Stück Welt“ wahrnehmen lernen, was auch notwendig geschehen muß:

„Durch die photographischen und elektronischen Massenmedien hat unsere Zeit eine wahre Explosion von Drama erlebt. Wo früher Bühnendrama, 'Live-Theater', die einzige Möglichkeit zur Übermittlung einer dramatischen Aufführung war, kann diese ihr Publikum heute auf vielen Wegen erreichen: durch Kino, Fernsehen, Videokassette, Radio, Tonkassette. (...) Drama ist eines der Hauptwerkzeuge zur Übermittlung von Ideen und, wichtiger noch, Formen menschlichen Verhaltens in unserer Zivilisation geworden. Drama liefert einige der hauptsächlichen Rollenmuster, nach denen Einzelne ihre Identität und ihre Ideale formen. Es setzt Muster für Gemeinschaftsverhalten, formt Werte und Ziele(...)“ (Esslin, S.14)

Wichtig an diesem Zitat Esslins ist die Anknüpfung der Medialität des Dramas an die, dem Drama inhärenten Auseinandersetzung mit Identität und Rollenmuster, denn heutige Heranwachsende machen durchaus wesentliche Erfahrungen durch und mit (dramatischen) Medien. Wichtig scheint dabei, die alltäglichen Umgangsweisen der Kinder und Jugendlichen mit Medien, ihnen in ihrer Vielheit und Unterschiedlichkeit bewußt zu machen (Mediennutzung), und ihnen sprachliche Kompetenzen an die Hand zu geben, um die Informationsmengen, z.B. allein des täglichen Fernsehkonsums, für sich, und im Diskurs mit anderen zubewältigen, d.h. damit reflektiert, und nicht rein passiv, umgehen zu lernen. So wäre es im Rahmen einer Wahrnehmungsschule der dramatischen Form interessant, das Lachen in dramatischen, inszenierten Formen(Gattungen) des Fernsehens, anhand z.B. Fernsehnachrichten der Privatsender und Werbespots mit der Einsicht zu untersuchen,

„daß jede mediale Repräsentation eine subjektive Konstruktion ist, die aus einer Fülle möglicher Darstellungen herausgewählt wurde und die auch von Interessen bestimmt ist.“²⁶

Dabei könnte mit dem Begriff des *Performancetexts* vor allem auch die Frage nach den Interessen hinter den Kulissen des Dargestellten gestellt werden. Denn nach einer Untersuchung Boeckmanns scheint es gerade in diesem Bereich zu wenig handlungsorientierte Begriffe und Kategorien zu geben:

²⁶Boeckmann, Klaus, Naive Medienexperten. Ergebnisse einer qualitativen Studie. In: *medien praktisch*, 3/96, S.36

„Was der Diskurs nicht leistet, wofür er keine Vokabeln und Begriffe bereitstellt(...) das ist das Geschehen hinter den Kulissen, in dem Subjektivität, Ideologie und Interessen eine Rolle spielen. Genau hier wächst eine als Mündigkeit gedachte Medienkompetenz nicht selbstläufig, genau hier gibt es eine Aufgabe für die Pädagogik.“(Boeckmann, 40)

Gerade die Einsicht der subjektiven Inszenierung von Wirklichkeit in den Medien weist auf eine weitere Aufgabe und Chance der Wahrnehmungsschule des Dramas hin, denn dadurch wird deutlich, daß Medien auf kontingente Weise Sachverhalte darstellen, dies aber genauso anders der Fall sein könnte. Damit, auf unser Beispiel der Schulklasse übertragen, könnte gefragt werden: Warum ist *Matti* nicht als eine Figur dargestellt? Oder warum spricht nicht auch *Puntila* im Chor? Was wäre die Alternative zu einer auf Rhythmisierung ausgelegten Sprechart der Figuren? Durch eine Wahrnehmungsschule des Theaters oder Dramas, könnte Schülern diese Sprachfähigkeit beigebracht werden, auf das Medium und die konkrete Aufführung bezogen, in Alternativen denken zu lernen, sowie dadurch eine Erweiterung ihrer Handlungskompetenz im Bezug auf das Verständnis eines Mediums²⁷ oder einer konkreten Realisation einer Aufführung oder Sendung zu erreichen. Fragen wie z.B. welche Formen des Lachens gibt es in den Nachrichten, in Werbespots, etc. wären mögliche Fragen.

Jedoch setzt dies auch Wissen über die Sprachphänomene und Codes, die in einem Medium Verwendung finden, voraus. Daher soll nun das körpersprachliche Zeichen des Lachens zunächst in der Sprache und dann semiotisch reflektiert, und schließlich auf das Theater angewendet werden.

2. DAS LACHEN IN DER SPRACHE

²⁷ Diese Fähigkeit analytisch in Alternativen und dabei eben auch komplementär zu denken, ist für viele Medienpädagogen ein wichtiger Bestandteil für die Schulung einer kritischen Medienkompetenz, die eben auch durch eine Theaterwahrnehmungsschule stattfinden kann, und die Einsicht der subjektiv inszenierten Wirklich in den Medien zugrundlegt: „Damit sind Interpretationsakte wie die folgenden gemeint: -Zu einem Zeitungsphoto, welches ein paar zeitunglesende und eingenickte Parlamentarier zeigt, hinzuzudenken, daß dort noch hundert andere Abgeordnete sitzen können, die uns nicht gezeigt werden, und die vielleicht sehr agil sind.(...) bei einem Filmbericht über die sozialen Zustände in einem fremden Land die Wirkung der Beleuchtung, der Musik und anderer Gestaltungsmittel als Vehikel einer bestimmten Sichtweise mitbedenken(...)“ Boeckmann, S.36-37

„Weder ist das Lachen eine eingrenzbarere Tatsache, die man definieren kann, noch ist es eine Art Sprache, die man übersetzen kann. Beides wurde oft versucht. Lachen ist jedoch gerade das Unmittelbare, das Außerordentliche, das in keinen festen Kategorien oder Ordnungen zu erfassen, zu 'fassen' ist(...)Widersetzt sich das Lachen auch jeder semiologischen Klassifikation²⁸, so kann doch der umgekehrte Weg beschritten werden, indem man die Sprache etwas über das Lachen erzählen läßt. In der Sprache, den Redeweisen, Formulierungen, Umschreibungen, Synonymen und Konnotationen kann das Lachen 'sprechen'. Hört man der Sprache genau zu, so erfährt man einiges über das Lachen.“(Hüttinger, 33/4)

Es soll nun also zunächst, wie Hüttinger dies hier nahelegt, gefragt werden, in welchen syntaktisch vorkommenden Wortgruppen, sowie idiomatisierten Wendungen des lexikalischen Paradigmas *lachen* das Phänomen des Lachens gerade im Deutschen vorkommt, um einen Einstieg in die Vielschichtigkeit des primären Codes des Lachens durch den sekundären Code der verbalsprachlichen Ausdrücke, in der das Lachen in die Sprache eingegangen ist, und teilweise nachgeahmt wird, zu bekommen. Weiterhin soll auch die Beziehung der phonetischen Ebene des Lachens zur schriftlichen Realisierung in der Verbalsprache anhand onomatopoetischer Ausdrücke und der onomatopoetischen Strukturen von Verben, die Lachen bezeichnen, untersucht werden, sowie Anmerkungen zu Merkmalen der Wortbildung bei Wörtern die Lachen sprachlich bezeichnen, angefügt werden. Denn über die Verwendung von Begriffen und Redeweisen und deren syntaktischen und semantischen Bezüge in einer Sprache, kann der Gegenstand auf den die Sprache referiert, hierin stimme ich mit Hüttinger überein, mithin besser verstanden werden, wenn auch die Repräsentation der Objektwelt durch die Sprache sich nie vollständig, vollzieht. Dennoch aber soll die

²⁸ siehe hierzu: Fietz, Lothar, Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens, S.7: „Die Sichtung der in einer Sprache verfügbaren Bezeichnungen für den Begriffskomplex des Lachens und des Lächelns, wie sie für das Englische von Madelaine Schneeberger und für das Deutsche von Michael Schläefer vorgenommen wurde, könnte den Eindruck erwecken, daß durch die semantische Analyse der Signifikate von Bezeichnungen für Lachen und Lächeln der Code des Phänomens des Lachens zu entschlüsseln und damit das Problem von einer semantischen auf eine semiotische Anschauungsebene zu bewegen sei. Solche Ansätze greifen, zumindest im Lichte der jüngeren Entwicklung in der Geschichte der Semiotik, als Grundlagenwissenschaft nicht nur verbaler Zeichensysteme betrachtet, zu kurz. Ein semiotischer Ansatz muß der Tatsache Rechnung tragen, daß Verben, Nomina, Phrasen, Paraphrasen, die verschiedene Arten des Lachens und Lächelns bezeichnen, Bezeichnungen sind, die selbst wieder symptomatische Zeichen für Emotionen, Haltungen oder Stimmungen im Lachenden bezeichnen.“

Verbalsprache eben auch als Erkenntnisorgan verstanden werden, dessen Grenzen, immer auch Grenzen der objektivierbaren, erkennbaren Vorstellungswelt sind, denn auch hierbei bedeuten die „*Grenzen meiner Sprache* (...)die Grenzen meiner Welt“²⁹. Das Phänomen des Lachens wird sich zwar nicht mit dem Epiphänomen des *Lachens in der Verbalsprache* decken, da es aufgrund seiner ambivalenten Struktur³⁰ nie ganz kategorial zu fassen ist, dennoch kann die Sprachbetrachtung das Lachen zu einem gewissen Maß „sprechen“(Hüttinger, 34) lassen.

2.2.1 LACHEN ALS ONOMATOPOETISCHES PHÄNOMEN

Die lautmalerischen oder lautnachahmenden Ausdrucksmittel werden als *Onomatopöien*, kurz *Onpos*, bezeichnet. Das Wort Onomatopöie besteht aus den beiden griechischen Bestandteilen *onomato* und *poia* und heißt wörtlich übersetzt „Wortbildung“³¹, im Sinne einer ursprünglichen am Laut orientierten „Wortschöpfung“, und meint nach Kluge³² dreierlei:

„(...)Lautnachahmung bei der ein Geräusch(ein Tierlaut, das Begleitgeräusch eines Vorgangs u.ä.) mit sprachlichen Mitteln nachgeahmt wird(...)Lautgebärde, bei der die Sprechwerkzeuge entweder Begleitgeräusche zu dem Gemeinten hervorbringen oder mit der Lauthervorbringung das Gemeinte nachahmen. Für das erste kann man auf die vielen Wörter für ‘Mutter’ verweisen, die aus einfachen Folgen von Nasalen und Vokalen bestehen (Mama u.ä.)- sie sind eigentlich Begleitgeräusche zum Saugen der Kleinkinder an der Mutterbrust; dann übertragen auf die Mutter selbst. Als Beispiel für das andere etwa bibbern für ‘zittern’, das mit seiner raschen Aufeinanderfolge der beiden b und dem

²⁹ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Abschnitt 5.6, Frankfurt 1963, S.89

³⁰ siehe hierzu: Hüttinger, Stefanie, *Die Kunst des Lachens- das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*, Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996 (=Europäische Hochschulschriften:Reihe 30;Bd.65), S.8: „Das Lachen in all seiner schillerenden Ausdruckskraft entzieht sich aber gerade, weil es selbst strukturell ambivalent ist jeder Definition. Das Lachen kann Normen relativieren oder festigen, es kann Ordnung oder Unordnung bedeuten, es kann durch ein freundliches Lächeln sozial verbinden, oder den Verachten ausschließen. Es kann Vernunft oder Unvernunft bedeuten, Distanz oder emotionale Nähe, es kann die radikale Zurückgeworfenheit auf sich selbst signalisieren oder ein soziales, nach außen gewandtes Verhalten. Oder aber es kann viele Aspekte in einem verbinden.“ Aufgrund dieser ambivalenten Struktur sieht Hüttinger wesentliche Analogien zwischen dem Phänomen des *Lachens* und dem der *Kunst*.

³¹ *Onomatopöie*, in: Bußmann, Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2.völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 1990, S.545

³² Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22.Aufl. völlig neu bearb. v. Elmar Seebold, Berlin/ New York 1989

'Zitterlaut' r das Gemeinte(nämlich das Zittern) nachahmt. Und schließlich das Lautbild, bei dem ein nicht-lautlicher Sinneseindruck mit lautlichen Mitteln wiedergegeben wird.“(Kluge, XV)

Versteht man das Lachen als Ausdrucksphänomen der menschlichen Sprache und Kommunikation, sollten auch die lautmachenden Mittel in der Konstituierung der Verbalsprache bei der linguistischen Analyse der Verben wie *lachen/lächeln/kichern* etc. zumindest in Betracht gezogen werden. Denn der phonetische Gehalt des Verbs *lachen*, das Kluge als „Schallwort“ (Kluge, 424) bezeichnet, tritt dabei in einer kausalen Beziehung zur schriftlichen Realisierung des Phänomens *Lachen* in der Sprache auf, anders also als es die Auffassung de Saussures nahelegt, der ausnahmslos alle sprachliche Zeichen als arbiträr, d.h. beliebig, „durch keinerlei innere Beziehung mit der Lautfolge(...) verbunden“³³, bezeichnet. So steht dagegen beim ebenso „lautmalend(en)“(Kluge, 368) Verb *kichern*, das anlautende „k“ „(...)wohl für den (beim Lachen auftretenden) Kehlkopfverschlußlaut“(Kluge, 368). Das starke Verb *glucksen* wird ebenfalls als „lautmalend“(Kluge, 270) bezeichnet, das ein Kehlkopfgeräusch nachahmt, das bei einer Art des Lachens entsteht, welches unterdrückt wird, und so dem „‘Gluck’-Laut“³⁴ des Trinkens aus einer Flasche³⁵ gleicht. Auch *grinsen*, das ursprünglich „den Mund verziehen“(Kluge, 278) bedeutete, abgeleitet von *greinen*, Mhd *grinen*, wird als lautmachende „Lautgebärde“(Kluge, 277) bezeichnet, und bezieht sich damit ebenso, wie niederdeutsch *griefflachen*, sowie das „schadenfroh in sich hineinlachen“(Kluge,277) bedeutende, *griemeln* auf eine morphologische Analogie zur „Mundstellung“(Kluge, 277), also der,

³³ de Saussure, Ferdinand, Die Natur des sprachlichen Zeichens. In: Bally/Sechehaye (Hg.), Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, 2.Aufl. Berlin 1967,S.(76-80)77

³⁴ Küpper, Heinz Wörterbuch der deutschen Umgangssprache, Stuttgart 1990, S.300

³⁵ Vgl dazu das ebenso onomatopetische „Gluck!Gluck!Gluck!“ (Wahrig, Sp.1543) auch in der idiomatischen Wendung „Gluckspecht“ für einen starken Trinker, bekannt. Ebenso existiert das Verb *glucken*, das die Lautnachahmung des „Lockruf(s) der Bruthennen“(Kluge, 270) bezeichnet

in die Breite gezogenen Mimik des Mundes beim grinsenden Lachen. Daneben sei *gackern* noch als ein weiteres Wort erwähnt, das eine „lautmalende Bildung“ (Kluge, 240) aufweist.

Interessant wird nun die Tatsache der Lautmalerei gerade, wenn die, Lachen ausdrückenden Verben nach ihrer „Lautbedeutsamkeit“ (Kluge, XV) befragt werden. Denn der Gegensatz z.B. zwischen „hellen“ und „dunklen“ Vokalen, *i/e* vs. *u/a* kann gegebenenfalls dazu dienen,

„(...)um den Gegensatz zwischen hell und dunkel, zwischen hoch und tief, zwischen klein und groß, schnell und langsam usw. auszudrücken“ (Kluge, XV).

So z.B. könnte der geschlossene Vokal *i*³⁶ in *grinsen/kichern* ein Hinweis auf die geringer nach außen gelassene, willentlich zurückgehaltene Emotion sein, im Gegensatz zu Verben mit dem offenen Vokal *a* in *lachen/ gackern/ los-lachen(-platzen)/ auslachen/ strahlen* die gerade ausdrücklich die, nach außen hin gezeigten, offenen Emotionen bedeuten können. Stangl interpretiert das Lachen eines Menschen auf den */i/-* Laut wie z.B. schriftlich realisiert im Onomatopoetikum *hihi* als das

„Kichern, das in sich hinein erfolgt, es ist nicht das befreiende Lachen nach außen hin: Gleichsam heimlich, verschmitzt, Beimischung von Ironie und Schadenfreude(...)“³⁷

Dagegen hebt Stangl das Lachen auf den */a/-*Laut, schriftlich realisiert in *haha*, als das „(...)ganz offene, aus dem Herzen kommende Lachen“ (Stangl, 104) ab, das anscheinend „(...)befreiend, voll Einklang mit der Umwelt, ungetrübte Freude, unkompliziert, unbekümmert, naiven Frohsinn“ bedeuten soll. Das höhnische Lachen, meint Habermann in seiner „Physiologie und Phonetik des lauthaften Lachens“, klingt eher in

³⁶ Das nach Kluge/Seebold als Lautbedeutsamkeit bezeichnete Phänomen wird auch als *Lautsymbolik* bezeichnet. Dazu gibt es einige Untersuchungen: So z.B. wählten 80% aller Personen in einer Untersuchungsreihe bei der Vorgabe der fiktiven Ausdrücke *mal* und *mil* zur Bezeichnung für *Tisch*, *mal* für die Bezeichnung eines großen und *mil* für die Bezeichnung eines kleinen Tisches aus; siehe dazu: Sapir, E., A study in phonetic symbolism. In: *Journal of Experimental Psychology*, 12 (1929), S.225-239

³⁷ Stangl, Anton, *Die Sprache des Körpers, Menschenkenntnis für Alltag und Beruf*, Düsseldorf/Wien 1977, S.104

He-He -Lachen an.³⁸ Obzwar die angedeutete Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Vokalisierungen des Lachens durchaus eine Bedeutung haben kann, scheint es zweifelhaft ob sich dies in so einfacher und nach dem Schema Lachen auf /a/= positiv,offen, sowie Lachen auf /i/ bzw. /e/³⁹, /ae/ = moralisch zweideutig, durchführen läßt, zumal z.B. Stangl überhaupt nicht auf die Kommunikations- und Handlungssituation des Lachenden bei der Erstellung seiner Typologie der Lachvokalisierungen eingeht, und er auch nicht die unterschiedlichen physiologisch fixierten Stimmqualitäten, nach Trager auch prälinguistisch *voice set*⁴⁰(=Stimme) genannt, bedenkt, die das Lachen jeder Person in seiner Ausdrucksweise prägen. Vielmehr müßten die Vermutungen dieser fixierten Vokalbedeutungszuschreibungen, ohne sie gleich auf -bzw. abzuwerten, in einer zunächst differenziert beschreibenden, phonetisch- psychologischen, parasprachlichen Studie über das Lachen in Bezug auf die Vokalisierungen von Gefühlszustände etc. erfolgen, was den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen würde⁴¹.

³⁸ Habermann, Günther, Physiologie und Phonetik des lauthaften Lachens, Untersuchungen zum Ausdruck im Stimmklang und zur Bildung der Stimmlaute, Leipzig 1955, S.23

³⁹ „Lachen auf e oder ä (hehe,hähä): Nicht allzu sympathisch hat etwas Meckerndes, Kesses, Scheelsüchtiges an sich, speziell das hähä etwas Schadenfrohes, Hämisches, Verächtliches. Hier ist immer eine gewisse Distanz enthalten.“ Stangl, S.104

⁴⁰ siehe: Trager, George L., Paralanguage, a first aproximation. In: Dell Hymes (ed.), Language in Culture & Society, New York 1964, S. 274-288

⁴¹ Fietz bezweifelt, ob eine Studie über die phonetischen Seite des Lachens, in welcher das Lachen in kleinste linguistische Einheiten unterteilt werden könnte, realisierbar und überhaupt wünschenswert ist, zumal das *Lachen*, entgegen der Verbalsprache, weniger regelhaft ist, und die verbalsprachlichen Bezeichnungen für das Lachen das Phänomen zwar denkbar, nicht jedoch vollständig erschließbar macht. Jedoch scheint diese Argument selsam, zumal ja auch die Semiotiker sich der Verkehrsform *Verbalsprache* bedienen, und nicht ihre Forschungsergebnisse z.B. non-verbal oder bildlich darstellen: „Die vorher zitierten Verben für „lachen“ aus dem Deutschen und Englischen suggerieren, daß verschiedene Arten des Lachens verschiedene „Bedeutungen“ haben. Voraussetzung der Bedeutungsdifferenzierung wäre- wenn Lachen nur ein akustisches Phänomen wäre- eine Phonologie des Lachens, mittels derer Phoneme des Lachens als bedeutungsdifferenzierende Elemente zu definieren wären. Was die strukturelle Phonologie für die Sprachen als verbale Codes geleistet hat, ist für eine Para-Sprache wie das Lachen ein unbeschriebenes Blatt geblieben. Zwar vermeint man, in der Lebenswirklichkeit das Lachen als Zeichen einer Haltung deuten zu können, ebensooft aber registriert man an sich selber und anderen eine Verunsicherung, die durch Lachen oder Lächeln, die sich einer Deutung entziehen, hervorgerufen wird. So lassen sich zwar die sprachlichen Bezeichnungen für „lachen“ phonologisch und semantisch analysieren

Für Havlik⁴² der Onomatopöien in Comics verschiedenster Sprachen untersucht hat, haben Onomatopöien prinzipiell „internationalen Charakter“(Havlik, 11), obzwar er erkennt, daß einerseits verschiedene Verschriftungscodes (arabisch, kyrillisch etc.) vorhanden sind, und es andererseits bereits durch häufige Wiederholung mancher Onomatopöien bei Lesern z.B. von Comics

„zur Assoziation des geschriebenen und nicht akkustisch nachvollzogenen Wortes mit dessen Bedeutung [kommt; A.G.]. Dieser Aspekt führt weg von der Ursprünglichkeit der lautimitierenden Wörter hin zu einer Abstraktion. Wörter wie CRASH, SPLASH, BANG, VOOM,... sind in deutschsprachigen Comics beliebte ‘Lehnwörter’ geworden“.(Havlik, 11)

Damit entwickeln sich die kausal mit ihrer wahrgenommenen Lautgestalt ähnlichen, „*eigentlichen*“(Havlik,38) Onomatopöien, alias *Lautgebärden*, weg zu sprachlichen Zeichen die eben nicht mehr eine phonetische Ähnlichkeit in verschiedenen Sprachen teilen, und die Havlik als „*umschreibende*“ (Havlik, 38) Onomatopöien bezeichnet.⁴³ Eingedenk der Schwierigkeit, daß unmöglich von verschrifteten Onpos eindeutig auf deren phonetische Gestalt geschlossen werden kann, sollen hier dennoch einige Beispiele für *Lachen* in seiner onomatopoetischen Form gegeben werden, um diesem sprachlichen Ausdrucksphänomen, wenn auch über den Sekundärkode graphischer Zeichen, näher zu kommen:

als referentielles Sprechen über das Lachen, aber diese Analyse leistet nur mittelbar etwas zur Dekodierung des Lachens als symptomatisches Zeichen, indem sie die einer Sprache inhärenten Kategorien der Differenzierung vorgibt. Durch ein solches kategoriales Raster wird *denkbar*, was „Lachen“ in der Lebenswirklichkeit bedeuten könnte, aber nicht ohne weiteres erschließbar, was Lachen als symptomatisches Zeichen in der Lebenswirklichkeit tatsächlich bedeutet.“ Fietz, Lothar, Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens, S.8

⁴² Havlik, E.J., Lexikon der Onomatopöien. Die lautimitierenden Wörter im Comic, Frankfurt 1991, S.7

⁴³ So könnte man z.B. „*kicher*“(Havlik,170) bzw. „*giggle*“(Havlik, 170) als *umschreibende Onomatopöien* bezeichnen, die von der sprachlichen Konvention des deutschen Verbs „*kichern*“ bzw. des englischen „*to giggle*“ in ihrer Wortbildung abhängiger sind, als vom eigentlichen lautlichen Phänomen, des damit bezeichneten Lachens.

AHO bzw. AHAHAHAHA bezeichnet im Comic „Gelächter“(Havlik, 51) also Lachen mehrerer Personen. Graphisch umgesetzt ist bei AHAHAHAHA gerade auch der für die Analyse des Lachens wichtige zeitliche Faktor (Dauer des Lachens), der auch in der Anzahl der Wiederholung des Ausdrucksausstoßes erscheint und den Rhythmus des Lachens mitbestimmt.

AA bzw. AH steht für „lachen“(Havlik, 51) deutet aber auch besonders in der zeitlich länger andauernden Form AAAA, AAAH, AAAAAAAAAAAAAA auf einen „Angst-,Schreckens-, Schmerzens-, Todesschrei“(Havlik, 51)hin, kann aber auch folgendes ausdrücken:

„Ausruf des Abscheus, Grauens; Ausruf der Freude, Begeisterung vor Lust stöhnen; Frau beim Coitus; fröhlicher Säugling; Ausruf eines Besseren; nachdenken, Interesse zeigen(...)“ (Havlik, 51)

Allein diese relative Indifferenz eines lautmalenden Ausdrucks wie z.B. AH zeigt an, daß die pragmatische, situative Verankerung des Ausdrucks im Kommunikationszusammenhang und der mimische Ausdruck dabei unerlässlich für eine Bedeutungsgenerierung des Lachens ist, die sich nicht auf den Lautwert bzw. deren schriftliche Fixierung oder Nachahmung des Lautwerts allein beschränken darf. So lassen sich aus der Liste von onomatopoetischen Ausdrücken im Comic, die Havlik für „lachen/kichern“⁴⁴ anführt, keine konkreten Schlüsse ziehen, wie Onpos zu bestimmten semiotisch festgelegten Formen des Lachens zugeordnet werden können. Deshalb seien hier, um das Phänomen des Lachens differenziert darstellen zu können, einige Onomatopöien erwähnt, für die der bedeutungsrelevante Kontext, der auch das Subjekt des Lachens miteinschließt, angedeutet wird. So z.B. steht die mit offenen Vokalen u/a gebildete, lang anhaltende Lautgebärde UUAHAHA bzw. UUAAAAHAHAHA für ein „teuflisches Lachen Luzifers bzw. seiner Garde“(Havlik, 141). Ob lautes, offenes Lachen immer etwas „teuflisches“ darstellt, steht zu bezweifeln. Jedoch scheint es von Interesse, ob lautes Lachen einer Person nicht oftmals einen Affront gegen gewisse

⁴⁴ „AA,(AH..); AHAHAHAHA; AHO(AHO..); GIGGLE; HAHA(HA..)HÄHÄ; HAR(HAR..); HAYUK; HE(HE..); HI(HI..); HIHI(HI..); HOHO(HO..); HÖHÖ(HÖ..); HYUK; JA(JA..); JUA; KICHER; TEE HE; UUAHAHA; WOUAHAHAHAHA; YUHO; YUHUHUHO; YUK(YUK..)“ (Havlik, 170)

Disziplinierungen des konventionalisierten Gemeinschaftslebens in manchen Kulturen und Epochen darstellt. Andererseits ist zu fragen, warum offenes, langanhaltendes Lachen, das nicht unbedingt Ausdruck von Freude sein muß, Verwirrung in eine rational geprägte Sozietät zu bringen vermag.

JUAAA, JUAAA, JUA, JUA kann für das offen gezeigte Auslachen einer Person wie im Comic *Clever & Smart*⁴⁵ stehen, wobei der Ausgelachte sichtlich „rot“ anläuft, vor Wut über die verbale Beleidigung und dem nachfolgenden Auslachen. Die Inszenierung des Lachens im Comic durch das Zusammenspiel von verschrifteter Lautgebärde, notiertem Text und Bildebene im jeweiligen Handlungszusammenhang, wäre eine eigene Untersuchung wert, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

2.2.2 MORPHOLOGISCHE ANMERKUNGEN ZUM *LACHEN* IN DER SPRACHE

Wegen der Vielzahl der möglichen Wortbildungen⁴⁶ der verschiedenen Wörter, die Lachen bezeichnen, seien hier nur ein paar morphologische Anmerkungen erwähnt, die für die Bedeutungserkenntnis des Lachens relevant erscheinen.

Erwähnenswert scheint der Hinweis von Weinrich⁴⁷, daß der

„diminutivische Konsonant ‘-l-’ in den Suffixen ‘-eln’, ‘-elei’ und ‘-ele’(...)jedoch nicht den Wert einer bloß quantifizierbaren Verkleinerung [hat;A.G.], sondern(...) verschiedene Nuancen einer kognitiv abgeschwächten, jedoch emotional häufig aufgeladenen Bedeutung“ (Weinrich, 455) hat.

⁴⁵ siehe **Abb.1** aus: Clever&Smart, *Die Asphalt-Safari*, Barcelona/Frankfurt 1972, in: Havlik, S.90; siehe auch Asterix und Druidefix die mit „*HI!HI!HO!HO!HO!HA!HA!*“ einen Römer auslachen: siehe **Abb.1**

⁴⁶ siehe z.B. allein vom Stamm *lach-* möglichen Wortbildungen *an-lach-en; auf-lach-en; be-lach-en; durcheinander-lach-en; entgegen-lach-en; entgegen-lach-en; fort-lach-en; herauf-lach-en; heraus-lach-en; herunter-lach-en; hinauf-lach-en; hinaus-lach-en; hinüber-lach-en; hinterher-lach-en; hinunter-lach-en; hohn-lach-en; (sich) kaputt-lach-en; los-lach-en; mit-lach-en; nieder-lach-en, ver-lach-en, weg-lach-en; tot-lach-en; zu-lach-en; zurück-lach-* siehe dazu Schlaefers Studie insgesamt, und besonders die morphologische Liste, S.276

⁴⁷ Weinrich, Harald, *blödeln, bummeln, gammeln*. In: Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning (Hg.): *Das Komische, (=Poetik und Hermeneutik)* München 1976, S.452-455

Dies trifft in unserem Fall für das Verb *lächeln* zu als diminutivische⁴⁸ Dublette von *lachen*. Weinrich bemerkt dabei, daß *lächeln* wie die meisten⁴⁹ anderen mit dem diminutivischen Konsonaten *-l-* gebildeten Verben, wie z.B. *schwäbeln*, *babbeln*, *schwabbeln* etc. einer „(...)familären oder sogar subkulturellen Sprachschicht angehören“ (Weinrich, 454). Im Gegensatz zu anderen *-eln*-Verben ist *lächeln* anscheinend ausnahmsweise der „Aufstieg“ aus dieser „subkulturellen Herkunft“ gelungen, so daß Weinrich hierbei voll und ganz zuzustimmen ist, wenn er nach dem heutigen Sprachverständnis *lächeln* eine „feinere und vornehmere Ausdrucksbewegung als ‘lachen’“ (Weinrich, 455) zubilligt. Zu erwähnen sei noch, daß der damit freigewordene Platz der subkulturellen Variante des *lächeln* nach Weinrich

„(...)u.a. durch das Verb ‘blödeln’ eingenommen (wird), das durch die feste Verbindung ‘er lacht (lächelt) blöde’⁵⁰ als Trabantenwort zur Verfügung stand.“ (Weinrich, 455)

Bei Bildungen mit dem Präfix *Ge-*, wie bei *Gelache*, *Gelächter*, *Gegrinse*, *Gefeixe*, *Gekicher(e)* läßt sich in der Sprachverwendung eine „Pejoration“ (Schlaefer, 374) des Lachens erkennen, das auch mit der durch *Ge-*

⁴⁸ siehe dazu auch: Plessner, Helmuth, *Das Lächeln*. In: ders., *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt 1970, S. 177. „(...) der diminutivische Charakter des Lächelns korrespondiert mit der Zartheit der Empfindung, Stimmung, Erregung oder wie immer man den jeweiligen Zustand des Erlebens glaubt benennen zu müssen.“

⁴⁹ Unberücksichtigt bleiben hierbei Verben die eine Verbindung eines Lexems auf *-el* (z.B. *Sprudel*) mit einem Verbalsuffix *-n* analysiert werden: „Es sind solche Verben wie ‘sprudeln’, ‘handeln’, ‘wandeln’, ‘jubeln’, ‘hobeln’, ‘nageln’, ‘spiegeln’, ‘tadeln’ und andere Verben dieses Typs. Diese Verben sind in ihrer Semantik nicht weiter auffällig, und das Suffix ‘-n’ kann im Sinne Lucien Tesnières als einfacher verbildender Translator(‘tranlatif’) aufgefasst werden.“ (Weinrich, 453)

⁵⁰ siehe dazu z.B. Rolf Dieter Brinkmanns Kritik am aufgezwungenen Lächeln eines westlichen Pin-up-Girls als Symbol unserer westlichen Kultur im Gedicht *Westwärts*. In: Brinkmann, Rolf Dieter, *Westwärts 1&2. Gedichte*. Reinbeck 1975, S.55. Dabei desavouiert Brinkmann u.a. das falsche, morbide wirkende und entmenschlichte *blöde* „Dosenlächeln“ der westlichen „Werbe- und Arbeitswelt“: „Das ist für dich, verschlissenes/ abgetakeltes/ Pin-Up-Mädchen,/ dein Dosenlächeln auf dem Bild verblichener/ Onaniertagträume aus der/ Kindheit, wiedererstanden auf einem/ Geschäftskalender, der an einer/ Wand hängt, blöde lächelnd in einer Reperaturwerkstatt,/ blöde lächelnd in einem Büro,/ blöde lächelnd im/ Vorzimmer einer Filmgesellschaft, die/ immer noch nicht kaputt ist,/ blöde lächelnd wie ein Vertreter, der/ sich verkleidet hat/ und die Koffer schleppt.“ (Brinkmann, 55)

ausgedrückten „Dauer“(Schlaefer, 374) zusammenhängt. Langanhaltendes Lachen nervt wohl viele Menschen, gerade wenn sie nicht selbst *mit-lachen*.

Interessant sind neuere Komposita wie z.B. *Wählerstimmenfanglächeln* (Schlaefer, 389) oder auch *Fernsehlachen*, denn diese Worte machen kritisch aufmerksam auf die Täuschungsfunktion des positive Stimmung und Freundlichkeit vermittelnden Lachens, die eine nicht uneigennützig Freundlichkeit darstellt, sollen die Zuschauer doch das „Produkt“ Politiker oder auch durch Steigerung der Einschaltquoten das „Produkt“ Fernsehen, „kaufen“. Die werbewirksame Psychologie des emphatisch wirkenden Anlachsens kommt dabei zum Vorschein, und wird vom Sprachverwender distanziert-kritisch mit jenen Worten quittiert.⁵¹

Dauerhaftes, oder langanhaltendes Lachen wird oft mit einer Wortbildung von *Lach-* bezeichnet. So ist eine *Lach-kanone* ein „Stimmungsmacher, Witzeerzähler o.ä.“(Küpper, 477), einer also, der Menschen oft zum Lachen bringt, ein *Lach-muskelkater*, bezeichnet die „durch anhaltendes Lachen hervorgerufene Wangenschmerzen“ (Küpper,477), eine *Lach-muskelmassage* „langanhaltendes Gelächter“(Küpper, 477). Abwertend ist dabei der bzw. die *Lach-taube* gemeint, ein Mensch, der „gern, auch bei unpassenden Gelegenheiten“(Küpper, 477) lacht. Auch der *Lach-sack* ein Ding, das auf Knopfdruck ein maschinelles, immer wiederholbares Lachen absondert, gehört zu dieser Wortbildung mit *Lach-*, wie auch der nicht endende *Lach-krampf*, der wie der *Lach-koller* bzw. *Lach-klaps* eine „unwiderstehliche Lachlust“(Küpper, 477) bezeichnet. Gerade der zweite Bestandteil des Worts *Lachklaps* deutet auf die Form des „irren“ Lachens hin, denn der *Klaps* ist eine „Verrücktheit“(Küpper, 419) ein „Schlag“ gemeint. So bedeutet *Klaps mit Freilauf* einerseits, dasselbe wie Lachkrampf, und zwar „unwiderstehliche Lachlust“(Küpper, 419), aber eben auch „Geistesbeschränktheit. „Freilauf“ steht hier sinnbildlich für Unbeeinflussbarkeit und Unheilbarkeit“(Küpper, 419)

⁵¹ siehe dazu auch die Phrase: „X. lächelt für Köln = X. ist Fernsehansagerin des Westdeutschen Rundfunks(Köln). Anspielung auf das stereotype Lächeln der Ansagerinnen.“(Küpper, S.477)

2.2.3 REFLEXION DES LACHENS ANHAND VON PHRASEN, IDIOMATISCHEN WENDUNGEN UND SPRICHWÖRTERN

Das Lachen kann als ein *Ausdrucksphänomen des Körpers* gesehen werden. Dies legen hyperbolisierende Idiome⁵² wie z.B. *sich krumm und schief lachen, sich krümmen vor Lachen, sich kugeln vor Lachen, sich biegen vor Lachen*, d.h. „heftig lachen und den ganzen Körper dabei bewegen“ (Röhrich, 564), nahe. In diesen vier reflexiv auf das Subjekt des Lachens bezogenen, verbalsprachlichen Ausdrücken wird eine besonders intensive, d.h. extreme Form des Lachens dargestellt, die in ihrer homophonen Lesart auf die Lage des lachenden Körpers im Raum Bezug nimmt. Denn der Lachende kann sich bei einem *Lachanfall* nicht mehr aufrecht halten, da er durch den heftigen Lachvorgang die willentliche Kontrolle über die „normale“ aufrechte Körperhaltung verliert, und so die Grenze zwischen einem positivem, heiteren Ausdruck und einem Zwang zu lachen, fließend wird: „Man beschließt nicht zu lachen, man *muß* lachen“⁵³. Hüttinger deutet die Änderung der Körperstellung beim Lachen, die in solchen Phrasen zum Ausdruck kommt, als Aufbegehren des „natürlichen“ Körpers gegen die rational- kulturelle Vorherrschaft des Verstandes. Der Körper lehnt sich nach Hüttinger auf

„gegen logische Rationalität und ewig linearen Fortschritt. Er entzieht sich der geraden Linie des künstlichen Raums und fügt sich in die gebogene der Natur ein.“ (Hüttinger, 153).

Auch wenn die Wertung Hüttingers in Bezug auf das Verhältnis von Künstlichkeit/Natur des Lachens insofern fraglich ist, ob die „Natürlichkeit“ des Lachens, denn immer positiv zu bewerten ist- kann doch Auslachen z.B. zerstörerisch wirken- wird durch weitere Phrasen deutlich, daß gerade bei intensivem Lachen der Körper der willentlichen

⁵² Unter Idiome werden auch feste Syntagmen/ idiomatische Wendungen/ Phraseologismen/Redewendungen sowie auch Sprichwörter bezeichnet. Sie sind feste mehrgliedrige Wortgruppen bzw. Lexikoneinheiten mit folgenden Eigenschaften: „(a) die Gesamtbedeutung kann nicht aus der Bedeutung der Einzelemente abgeleitet werden vgl. *jemanden auf die Palme bringen*(b) der Austausch von Einzelementen ergibt (anders als bei nicht idiomatischen Syntagmen) keine systematischen Bedeutungsveränderung vgl. *jemanden auf die Birke bringen*; (c) in wortwörtlicher Lesart ergibt sich eine homophone(=gleichlautende) nicht idiomatische Variante, für die Bedingungen (a) und (b) nicht gelten“ Bußmann, Hadumod, Lexikon der Sprachwissenschaft, S.320

⁵³ Jurzik, Renate, Der Stoff des Lachens. Studien über Komik, Frankfurt 1985, S.14

Beherrschung des Menschen, die Vorherrschaft abnimmt. Die meisten Menschen kennen den *Lachkrampf* aus eigener Erfahrung, als ein nicht mehr zu kontrollierendes körperliches Phänomen, bei dem man *sich schüttelt vor Lachen* und sich der eine oder andere wohl sogar *sich vor Lachen in die Hose machen*⁵⁴ kann. D.h. auch wenn „der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist(...)“⁵⁵ einem mit dem Lachen „die Natur kommt“, d.h. die natürlichen Bedürfnisse stärker sind als die kultivierten, körperlichen Disziplinierungen des Menschen. Natürlich sind die hier genannten Phrasen nicht nur wortwörtlich, sondern auch idiomatisch, zu verstehen, so daß *intensives*⁵⁶ *Lachen* oft als „Ausdruck der frohen, heiteren oder vergnügten Gemütslage“⁵⁷ mit den oben genannten Phrasen bezeichnet wird. Dennoch scheint die Naturhaftigkeit des intensiven Lachens geradezu, zumindest in der Sprache, die Grenze zwischen Mensch und Tier aufzuheben. Denn der Mensch *meckert* z.B. wie eine Ziege, *gackert vor Lachen* wie ein Huhn oder *wiehert*⁵⁸ *vor Lachen* wie ein Pferd.

⁵⁴ siehe auch die Phrase *vor Lachen fast auslaufen*, die „übermäßig lachen“ (Küpper, 477) bedeutet, und ebenso eine „Anspielung auf unfreiwilligen Harnabgang. 1920ff.“ (Küpper, 477) ist, wie die zeitlich spätere, umgangssprachliche Variante *sich bepissen vor Lachen*

⁵⁵ So der *DOKTOR* in Büchners *Woyzeck*, der als Wissenschaftler Woyzecks von der Natur determinierte Haltung („Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt“) ablehnt: „Die Natur kommt, die Natur kommt! Aberglaube, abscheulicher Aberglaube! Die Natur! Hab ich nicht nachgewiesen, daß der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. Den Harn nicht halten können! Es ist Betrug Woyzeck! *Schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab*“ Büchner, Georg, *Woyzeck*, Letzte Entwurfsstufe, in: Georg Büchner, *Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, hg.v. Karl Pörnbacher et al., München 1988, S.225/6

⁵⁶ Intensives Lachen wird auch über das Verb *lachen* in Verbindung mit einem Attribut ausgedrückt, wie z.B. in *laut lachen, schallend lachen, dröhnend lachen, aus vollem Halse lachen, ausgelassen lachen, herzlich lachen, fröhlich lachen etc.*

⁵⁷ Paul, Hermann, *Deutsches Wörterbuch*, 9.vollst. neu bearb. Aufl. von Helmuth Henne u. Georg Objartel unt. Mitarb. v. Heidrun Kämper-Jensen, Tübingen 1992, S.500

⁵⁸ Wahrig, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch*, neu hg. v. Renate Wahrig-Burfeind, Güthersloh 1994, S.1753 wertet das *wiehern* als eindeutig negativ wirkendes Lachen: „in unangenehmer Art *laut lachen*, er wieherte vor Lachen, *er schrie vor Lachen*; er lachte wiehernd, ein wieherndes Gelächter“ bedeutet „*lautes dreistes Gelächter*“ (Wahrig, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch*, Güthersloh 1970, Sp.4016) Gerade dieses „naturhafte“ Lachen stößt in „kultivierten“, disziplinierten Milieus und Gesellschaften oftmals auf Ablehnung, und wird so wie bei F. G. Jünger als unmäßiges „Niedriges“ abgewertet: „Das überlaute, herausplätzende, wiehernde Gelächter gilt mit Recht als ein Zug des Niedrigen. Das laute Lachen wird gemein und zügellos. Es zerstört das Ebenmaß des Gesichtes und macht häßlich.“ Jünger, Friedrich Georg, *Über das Komische*, Zürich 1948, S.47 Analog dazu auch Nietzsche: „5 *Unter das Tier*

Bildlich ist so die Phrase *sterben vor Lachen* als extremes Lachen zu verstehen, bei dem der Lachende *vor Lachen zerspringen*, d.h. „sich des Lachens nicht erwehren“ (Küpper, 477) kann, und sogar vermag, andere in seinen Lachanfall mithineinzuziehen, da das Lachen als ein soziales Phänomen u.a. wie eine Krankheit *ansteckend* wirkt. Diese Form des Lachens steht demnach „als starker Gefühlsausdruck im Ggs. zu *schmunzeln* und *lächeln*“ (Paul, 500), die beide weniger intensive Ausdrucksarten des Lachens in Mimik und ihrem vokalen Ausdruck darstellen.

Daß mit dem Lachen eine gewisse, wenn auch nur zeitlich limitierte „Befreiung“ des Körpers oder auch des ganzen Menschen von kulturell-gesellschaftlichen Normen und Disziplinierungen, die oftmals als spezifisch menschlich⁵⁹ angesehen werden, vonstatten gehen kann, deuten bereits die einmal wortwörtlich verstandenen Ausdrücke *in Lachen ausbrechen*, *platzen(bersten) vor Lachen*, *explodieren vor Lachen* an. Eine andere Art der „Befreiung“, die eine Folge des Lachens sein kann, ergibt sich in der alten Redewendung *Worüber man lacht, das verführt nicht*⁶⁰. Hierbei entfaltet das Lachen einen Schutz vor Verführung, im Sinne von einem Freisein von falscher Ehrfurcht gegenüber etwas oder jemanden. Denn das Gegenteil zum *Lachen über etwas* in der Bedeutung von *nicht ernst nehmen*, kann eben der Ernst vor dem Erhabenen/Heiligen sein, über das nicht gelacht werden darf. So wollte Platon das Lachen den sittlichen Staatsbürgern sowie den Göttern untersagen⁶¹, lehnte er doch das sprichwörtliche *Homerische Gelächter*⁶²,

hinab.- Wenn der Mensch vor Lachen wiehert, übertrifft er alle Tiere an Gemeinheit.“ Nietzsche, Friedrich, Aphorismen zum Lachen. In: Dietzsch, Steffen (Hg.), *Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, Leipzig 1993, S. 24

⁵⁹ Dagegen ist der *Lachsack*, die Maschine, die auf Knopfdruck lacht, die moderne, künstliche Trennung des auf Tonband aufgezeichneten Lachens vom Körper des Lachenden.

⁶⁰ Wander, Karl Friedrich Wilhelm, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das ganze Volk*, 5 Bde., Leipzig 1867-1880, Bd.2 *Gott* bis *Lehren*, Leipzig 1870, Sp.1747

⁶¹ „Weder also, wenn uns jemand Menschen, die der Rede wert sind, vom Gelächter überwältigt darstellt, dürfen wir uns das gefallen lassen, noch viel weniger aber, wenn Götter(...) Also wollen wir dem Homeros auch das nicht durchgehen lassen von den Göttern.“ Platon, *Politeia*, 388E. In: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. III, Hamburg 1957

⁶² „ασβεστος δ'ενωρτο γελως μακαρεσσι θεοισιν“ übersetzt: „Lachen, es war nicht zu löschen, entstand bei den seeligen Göttern“. Homer, *Illias*. Übertragen v. Hans Ruppe. Mit Urtext, Anhang und Registern, 8.Aufl. München/Zürich 1983, A 599

d.h. das nicht endende Lachen der Götter, über den hinkenden Schmiedegott Hephaistos⁶³, ab.

Das Gegenteil der Bedeutung der Redewendung *Lachen ist gesund* bzw. *Lachen ist die beste Medizin*, nämlich daß Lachen krank macht, bzw. eher Ausdruck negativer Stimmungen und Gefühle ist, steckt zwar nicht unbedingt in der Phrase *sich krank lachen*, die vielmehr übertragen „bes. ausgiebig lachen, mit Lachen nicht mehr aufhören können“ (Röhrich, 564) bedeutet, ist aber dafür in anderen Ausdrücken des Lachens in der Sprache zu finden. So z.B. wird das „herzlos und hämisch verstandene Lachen“ (Röhrich, 564) in dem feststehenden Ausdruck vom *Sardonischen Lachen* realisiert, das wahrscheinlich nach der Wirkung einer auf Sardinien wachsenden Giftpflanze benannt ist (herba Sardonica), „deren Genuß schnelle und zahlreiche krampfartige Zuckungen im Gesicht hervorruft“ (Röhrich, 564). Dieses *Sardonische Lachen*, erhellt die Tatsache, daß Lachen eben auch ein auch krankhafter, krampfartiger mimischer Ausdruck sein kann, wie das *Lachen eines Wahnsinnigen*, oder das maskenhafte *Grinsen*⁶⁴ eines Irren/Wahnsinnigen, Verzweifelten, oder auch Narren. Gerade das Lachen des Narren/Toren⁶⁵ ist in vielen Redewendungen „meist negativ, sprichwörtlich, besonders im Mittelalter, geworden, im Sinne eines Menschen, der „übermäßig“ bzw. in unangebrachten Situationen lacht, so z.B. in der Redensart „*am [vielen] Lachen erkennt man den Narren*: wer bei jeder Gelegenheit ohne

⁶³ Die Götter des Olymp lachen aber nicht über Hephaistos Mißbildung, sondern über seine Tat. Denn er hat seine Gattin Aphrodite mit dem Kriegsgott Ares nicht nur inflagranti erwischt, sondern sie auch noch durch ein Netz gefangen und gefesselt. „Unverklemmt fordert der Gehörnte die anderen Götter zur Besichtigung der olympischen Sexualpanne auf. Halbwegs sittenfeste Götter würden sich nun über die ertappten Sünder wenigstens ein wenig entrüsten. Homers Geisteskinder erheben statt dessen nur ein ‘unauslöschliches Gelächter’, und sie lachen aufs neue, als Hermes lüstern anmerkt, er würde sogar dreimal stärkere Fesseln in Kauf nehmen, wenn er bei der ‘goldenen Aphrodite’ schlafen könnte. Es wird viel gelacht im Olymp, und man darf wetten, daß auch den ionischen Aristokraten vor Lachen die Tränen kamen, wenn ihnen die Sänger nach dem Abendessen diese Geschichten aufstischten.“ Heuser, Harro, Als die Götter lachen lernten. Griechische Denker verändern die Welt, München 1992, S.15

⁶⁴ *grinsen* ist jedoch nicht eindeutig negativ konnotiert, so kann *grinsen* durchaus Ausdruck positive Gefühle sein, wie z.B. in *strahlen/grinsen wie ein Honigkuchenpferd* „= über das ganze Gesicht strahlen= glücklich lächeln“ (Küpper, 358)

⁶⁵ siehe auch: *Am Lachen erkennt man den Toren* (in: Die deutschen Sprichwörter, gesammelt v. Karl Simmrock, Stuttgart 1988)

rechten Grund kichert und lacht ist töricht.“⁶⁶ Daß ein Mensch, der zu viel lacht nicht mehr ernst zu nehmen sei, besagt folgendes Sprichwort: *Wer bald viel lacht, der wird verlacht*. Gegen die einseitig negative Wertung des Narrenlachens jedoch steht das subversive Element, das der Figur des Narren inhärent sein kann, da der Typus des Narren, wie oft auch Kinder, unverblümt oder scherzhaft der Gesellschaft den Spiegel der Wahrheit vorhält; denn *Kinder und Narren sagen die Wahrheit* bzw. *lachend sagt der Narr die Wahrheit*⁶⁷ (Beyer, 339):

„Der rasende Wahnsinn galt als eine heilige Form des göttlichen Außer-sich-seins, als eine göttliche Entrückung aus der Welt. Besonders den lachenden Wahnsinnigen, wie etwa den manisch Kranken wurde oft das Göttliche zugesprochen: Narren- und Kindermund tut Wahrheit kund. Diese latente Liaison von Lachen und Wahrheit sah im antiken Griechenland schon Horaz: „Ridendo dicere verum“- im Lachen die Wahrheit sagen. Lachen eröffnet gerade im Stottern, im Unterbrechen der Sprache die Möglichkeit zu einem orakelhaft göttlichen Murmeln, vielleicht zur Spur, zum Erahnen der Wahrheit, einer ebenso intermittierenden, gebrochenen, in unzähligen Farben schimmernden Wahrheit wie das Lachen sich präsentiert.“ (Hüttinger, 44/45)

Das Lachen des Narren wird aber dennoch, oft negativ gewertet und zugleich dem Weinen des Weisen kontradiktorisch gegenübergestellt, so auch in dem Sprichwort *besser mit den Weisen weinen, als mit den Narren*

⁶⁶ Duden, Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, hg. u. bearb. v. Günther Drosdowski u. Werner Schulze-Stubenrecht, Mannheim 1992, S.427

⁶⁷ Es gibt gerade in der ostkirchlichen, christlichen Tradition, auch wenn sie allgemein gesehen eher Ausnahmen bleiben, Beispiele der Verbindung von Narrentum und heiliger Wahrheit. So z.B. die Tradition der *Christusnarren* in Russland, mit seiner Blütezeit zwischen dem 15- 17. Jahrhundert. „In einer Selbsterniedrigung spielen die weisen Christusnarren, die in ihrem asketischen Ideal meist nackt oder fast nackt waren, ihrem Publikum, das sie oft für Irrsinnige oder simple Narren hielt, in einem Schauspiel Possen vor, die bis zu einem vermeintlichen Wahnsinn reichten. Die Christusnarren beschimpften die Unsittlichkeit der Menschen mit dem eigentlichen Ziel, daß die Menschen über das Lächerliche der Welt weinen. Während sie in der Nacht streng asketisch lebten, spielten sie am Tage vor den Menschen den Narren“ (Hüttinger, 81) Diese Christen gründeten ihre religiöse Weltanschauung auf zwei Bibelstellen im ersten Paulusbrief an die Korinther: „Niemand betrüge sich selbst. Wer unter euch meint weise zu sein in dieser Welt, der werde ein Narr, daß er weise werde./ Die Weisheit dieser Welt ist Torheit bei Gott.“ (1.Kor3,18/19a); „Wir sind Narren um Christi willen, ihr aber seid klug in Christus; wir schwach, ihr aber stark; ihr herrlich, wir aber verachtet.“ (1.Kor 4,10). Daß sich die gedankliche Verbindung des *Irren* mit der *Wahrheit* in der westlichen Hemisphäre nicht so durchsetzen konnte, ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß im Westen der Irrsinn immer mehr aus der Perspektive der Krankheit, denn der Heiligkeit gesehen wurde. Siehe dazu: Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt 1973

*lachen*⁶⁸. Dabei ist das Lachen stark moralisch diszipliniert⁶⁹ und entspricht einer Vorstellung des maßvollen Lachens, das sich nicht über alles lustig machen soll: *Man mag schon lachen, man soll aber die Heiligen nicht zu Narren machen*(Wander, Sp.1745). Daß der mimische Ausdruck des oftmals nicht-lauthaften Lachens dem des Weinens sehr nahe kommt, zeigt sich nicht nur in der extremen Form des positiven Lachens, nämlich dem *Tränen lachen*, d.h. dem so starken Lachen, „daß die Tränen kommen“(Wahrig 94, 983), sondern auch in paradoxen Ausdrücken u.a. für gemischte Gefühle⁷⁰, wie z.B. in *mit einem lachenden und einem weinendem Auge*, mit der Bedeutung „teils erfreut, teils betrübt“(Duden, Redewendungen, 66). Nicht nur die Zusammengehörigkeit der verwandten Phänomene Lachen/Weinen und deren manchmal schwierige Grenzziehung innerhalb einer einzelnen Person kommt in Redensarten zum Ausdruck- *Auf Lachen folgt Weinen*(Beyer, 339)- sondern auch die Nähe der Phänomene bei verschiedenen Personen: *Der eine lacht, der andere weint* (Beyer,339). Die soziale Disziplinierung des Lachens kann man beim Lachen/Weinen-Topos ebenso feststellen. Denn nicht in jeder Situation, wie z.B. während einer Beerdigung⁷¹, ist es sozial akzeptiert zu lachen: *Es ist ein schlimmes Lachen wobei ein anderer weint*(Beyer,339)

Ein weiterer Aspekt des Lachens deutet sich in der Maskierung der Gefühle durch die Ausdrucksform des Lachens an. So ist mit dem Lachen nicht nur eine unter der Maskierung der Gefühle eher darunter leidende

⁶⁸ aus: Beyer, Horst u. Annelies, Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 1985, S.339. Dieses Sprichwort geht höchstwahrscheinlich auf die biblisch neutestamentliche Verwendung des dort als diesseits/jenseits-Gegensatzpaar verwendeten Begriffspaares Lachen/Weinen zurück: „*Selig die ihr jetzt weint; denn ihr werdet lachen*“(Lk 6,21b); „*Weh euch, die ihr jetzt lacht! Denn ihr werdet weinen und klagen.*“ (Lk 6,25b) Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext nach der revidierten Fassung v. 1984, Stuttgart 1987

⁶⁹ So deutet die wörtlich genommene Äußerung *sich das Lachen gerade noch verbeißen* bzw. *sich das Lachen kaum/nicht verbeißen können* auf eine Situation hin, in der wohl nicht gelacht werden durfte, in der/die Lachende sich jedoch kaum bzw. gar nicht zu disziplinieren versteht.

⁷⁰ So steht auch die Redewendung *Oft lacht der Mund, und das Herz weiß nichts davon* für die uneindeutige Gefühlslage eines körperlichen Ausdruck des Lachens.

⁷¹ Interessant ist die Tatsache, daß der in unseren westlich-christlichem Kulturkreis meist ernste Beerdigungsritus in manchen Gegenden mit der Sitte des Leichenschmauses verbunden ist, wobei hier kurz nach der Beerdigung eben auch schon, wenn auch meist nicht von den nächsten Angehörigen, ein Lachen zu hören sein kann.

Haltung verbunden- *Es lacht mancher, der lieber weinen möchte*(Beyer, 339)-, sondern auch die intendierte Verstellung des Menschen als Täuschung zur eigenen Bereicherung oder schutzhaften Tarnung, wie sie sich z.B. in *Mit Lachen teuscht man die Leute*(Wander, Sp.1745) zeigt. Auch die Redewendung von *den lachenden Erben*, gehört zu dieser Art des *maskierenden Lachens*, und geht auf die „Nutznießer einer Erbschaft“(Duden, Redewendungen, 427) anspielend, wahrscheinlich, als eine verkürzte Lehnübersetzung, zurück auf ein Diktum aus dem 1.Jahrhundert v. Chr. von Publius Syrus:

„*Heredis fletus sub persona risus est*‘ das Weinen des Erben ist unter der Maske ein Lachen“⁷²

Die Maske, bzw. die Verstellung einer Person durch den körperlichen Ausdruck des Lachens wird besonders deutlich in dem schillernden Phänomen des *Lächelns*⁷³. Denn das verhaltene⁷⁴, meist lautlose Lächeln kann nicht nur Ausdruck von Sympathie und Verständigung sein, wie die Ausdrücke *jemanden anlächeln*⁷⁵ bzw. *jemandem zulächeln*, nahelegt, oder auch ein *Verlegenheitslächeln* sein, sondern kann ebenfalls ein maskenhafter Ausdruck förmlicher Höflichkeit sein. So z.B. bedeutet *heiser lächeln* „gequält lächeln“(Küpper, 477), als synästetische Übertragung der „unfreien“ Stimme „auf den förmlichen Gesichtsausdruck“(Küpper, 477).⁷⁶

Ein weitere Form des Lachens kann an der Redewendung *sich ins Fäustchen lachen* erkannt werden. Hierbei ist ursprünglich die

⁷² Müller, Klaus (Hg.), Lexikon der Redensarten, München 1994, S.335

⁷³ Hüttinger interpretiert die Bedeutung von *lächeln* zu undifferenziert als einseitig positiv: „Im *Lächeln* und *Schmunzeln* erweist sich das Lachen noch als *offen*, als *fröhlich* und *freudig*, als Ausdruck von *Freude, Spaß, Genuß* und *Lust*.“(Hüttinger, 36); *schmunzeln* würde ich mit Hüttinger als Bezeichnung eines rein positiven Lächelns, nämlich als „(wohlwollend) ein wenig lächeln“(Wahrig 94, 1385) deuten.

⁷⁴ *lächeln* kann als eine „verborgene Gemütsregung“(Paul, 500) im Gegensatz zum offener gezeigten *strahlen* bei dem die Augen ebenso ausdrucksvoll sind, verstanden werden. Siehe auch: Botho Strauß, Niemand anderes, München 1987, S.36: „Die Augen sind ruhig unter den Lidern, die Lippen staunen oder lächeln, es ist nicht auszumachen.“

⁷⁵ der reflexive Gebrauch der Phrase, *sich jemanden anlächeln* ist dabei ganz eindeutig mit „anbändeln“(Paul, 500) dennotiert

⁷⁶ vgl. dazu auch das Idiom *ein müdes Lächeln für etwas übrig haben*, das einen „Ausdruck von Geringschätzung“(Paul, 500) für etwas bedeutet. Das Partizip *kaltlächelnd* dürfte ebenso wie *kaltschnäuzig* ‘eiskalt, gefühllos’ bedeuten. Siehe: Stefan Zweig, zit. nach Paul, S 500: „(...)zuckte mit keiner Wimper und verleugnete mich kaltlächelnd.“

Heimlichkeit⁷⁷ beim Lachen gemeint, „die vorgehaltene Hand hinter der man lacht“(Küpper, 224), wird aber auch allgemeiner als „schadenfroh lachen“(Küpper,224) über jemand übersetzt. Das schadenfrohe, wenn auch nicht völlig offen gezeigte Verlachen eines Menschen kommt auch in *sich eins lachen* was soviel wie „sich über einen wohlgemeinten Ratschlag(o.ä.) leichtfertig hinwegsetzen“(Küpper, 477) heißt, und eben bedeuten kann, daß man „über die Torheit des Ratgebers mit einem gewissen mitleidigem Gesichtsausdruck“(Küpper, 477) reagiert, sowie im idiomatischen Ausdruck *sich einen Ast ablachen*, alias „sehr triumphierend lachen“(Wahrig 94, 983) zum Ausdruck. Das ausgrenzende Auslachen oder *Lachen über jemanden*⁷⁸, als triumphierendes Lachen, kann auch Ausdruck eines Überlegenheitsgefühls sein, wie z.B. *jemanden bzw. etwas verspotten*, d.h. „*verlachen, boshaft lachen über, verhöhnen*“(Wahrig 70, Sp.3848) anzeigt. Das schadenfrohe Erniedrigen eines anderen Menschen oder einer Sache kommt gerade in dem Verb *verhöhn* zum Ausdruck, das durch die Präfigierung des Verbs *höhn* gebildet ist, und abgeleitet wird von mhd. *hoenen* ahd. *honen*, gotischen *haunjan* mit der Bedeutung „erniedrigen“(Kluge, 314). Wird hierbei der Verlachte aus der Gemeinschaft, der über ihn lachenden ausgeschlossen, gibt es auch ein sozial integrierendes *zusammen-lachen*, das auch ein wissendes *Augurenlächeln*⁷⁹ um die gruppenkonstituierenden Merkmale, sowie des ausschließenden Charakters anderen gegenüber hat: Denn mit dem *Augurenlächeln* wird ein „Lächeln von ‘Eingeweihten’ bezeichnet, die den Glauben des Volkes an ihre ‘Wissenschaft’ oder ‘Kunst’ nicht mehr teilen.“⁸⁰

⁷⁷ „Heimlich lachen“(Küpper, 407) bedeutet auch die umgangssprachliche Phrase *im Keller lachen*, bzw. *zum Lachen in den Keller gehen*, das auch „nie mit lachender Miene gesehen werden“(Küpper, 407) heißen kann, und so wohl eine Kritik an einem überernsten Menschen darstellt.

⁷⁸ Dennoch muß das Auslachen nicht immer ausgrenzend sein. So ist es möglich, daß ein Freund über den gelacht wird, statt ernst und verletzt zu sein, *im Lachen über sich selbst* mitlachen kann, auch wenn dies die Ausnahme darstellen mag.

⁷⁹ Das sprichwörtliche *Augurenlächeln* bezieht sich auf die römischen Auguren, die aus dem Flug und den Rufen der Vögel weissagten.

⁸⁰Büchmann, Georg, *Geflügelte Worte*, München 1958, S.238

Ablehnung signalisiert der Ausdruck *daß ich nicht lache(lächle)*. Ebenso ablehnend und „meist verächtlich gebraucht“⁸¹ wird die sprichwörtliche Redensart *da lachen ja die Hühner*, „was soviel heißt wie: „dies ist unzumutbar und höchst lächerlich“ (Röhrich, 565).

Statt über jemand anderen zu lachen oder zu *spotten*, kann es aber auch sein, daß über einen selbst gelacht wird, bzw. man sich dem Lachen preisgibt. So kann einer *sich lächerlich machen*, d.h. „*sich so benehmen, daß andere über ihn lachen, spotten*“ (Wahrig 1970, Sp.2208) Ebenso kann das (Macht-)Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt des Lachens kippen, so daß sich folgendes bewahrheiten kann: *wer zuletzt lacht, lacht am besten*, das bedeutet, daß sich erst am Ende zeigt,

„*wer wirklich den Vorteil hat. Derjenige, der zunächst im Nachteil ist, kann am Ende durchaus der Überlegene sein.*“ (Duden, Großes Wörterbuch, 2042)

Darüberhinaus kann der Umschlagpunkt beim emotionalen Ausdruck innerhalb eines Menschen liegen, so daß einem *das Lachen im Halse stecken bleiben* d.h. daß jemand plötzlich ernst wird oder ängstlich⁸² erschreckt, bzw. das Lachen schlagartig abbricht. Außerdem ist es möglich, daß *jemandem (noch) das Lachen vergehen* wird, d.h. „jemand hört auf zu spotten oder leichtfertig über etwas zu reden [wenn er in die betreffende Lage kommt]“⁸³ bzw. hört schlagartig auf zu lachen, als sich ihm der Ernst und Schrecken der Situation auftut: „Indessen verging mir das Lachen angesichts der zerstörten Stadt“⁸⁴

⁸¹Röhrich, Lutz, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 4 Bde., 4. Aufl., Freiburg 1986, Bd.2 *Glocke bis man*, S.565

⁸²Jurzik erklärt an dieser Art des abgebrochenem oder steckengebliebenen Lachens, die Beziehung des Lachenden zur Angst: „Die kritische Beziehung, die das Lachen zum Hals unterhält- es kann dort steckenbleiben-, macht auf die Kehrseite des Lachens aufmerksam: Die Angst, lateinisch *angor*, sowie *angere*, das (krankhafte) Zusammenschnüren (der Kehle) sind von *angustia*, Enge, abgeleitet. Die Angst schnürt nicht nur die Kehle zu, wie die methaphorische Rede sagt, sie staut sich in der Enge. Das Umschlagen des Lachens in Angst verrät, daß diese dem Lachen bereits zugrunde liegt. Wie es dem Traumvorgang nicht gelungen ist, die Angst durch Wunschbearbeitung zu bändigen, ist es dem körperlichen Vorgang des Lachens nicht gelungen, die Angst abzuschütteln.“ Jurzik, Renate, *Der Stoff des Lachens*, S.24

⁸³Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. 8 Bde., 2. völl. neu bearb. u. st. erw. Aufl., hg. v. der Dudenredaktion unter Leitung v. Günther Drosdowski, Bd.4, Mannheim 1992, S.2042

⁸⁴Mann, Klaus, *Der Wendepunkt*, Frankfurt 1963, S.431

2.2.4 ANMERKUNGEN ZUM LEXIKALISCHEN PARADIGMA „LACHEN“

Hierbei soll abschließend nun anhand der Teilparadigmen des Archisemems *lachen* eine grobe Bedeutungserklärung der einzelnen Wörter, die Lachen bezeichnen, gegeben werden. Untersucht werden sollen hierbei die Verben *lachen*, *lächeln*, *grinsen*, *feixen*, *strahlen*, *schmunzeln*, *kichern*. *wiehern* nur nach Mimik/Gestik und die akustische Intensität des Lachens.

Befragt man die Verben nach Art der Mimik, so stellt man fest, daß den Verben *schmunzeln* und *strahlen* und *kichern* eine nicht so sehr in die Breite gezogene Mundform zugeschrieben wird⁸⁵, wie dies bei *lachen*, *grinsen*, *lächeln* und *feixen* der Fall sein kann. Gerade beim rein positiven Ausdruck *strahlen*, sind vor allem die Augen beteiligt, was gerade beim *Lächeln* wie z.B. beim *kalten Lächeln*, nicht der Fall sein muß. Überzogene, d.h. grimassierende Mimik ist dem Verb *grinsen* als Bedeutung beigegeben. Ein verzerrtes Gesicht kann beim *lachen*, *lächeln*, *grinsen*, *feixen*, *kichern*, *wiehern* nicht jedoch beim *schmunzeln* und *strahlen* beteiligt sein. Das ganze Gesicht kann auch beim *lachen*, *strahlen*, *feixen* beteiligt sein, während beim *schmunzeln* dies nicht unbedingt der Fall ist. Bei der akustischen Lautstärke kann das „verlegen lachen (wie die Neulinge es tun)“ (Kluge, 208) bedeutende *feixen*, ebenso lautlos sein wie *lachen*, *lächeln*, *grinsen*, *strahlen* während *wiehern*, *kichern* nie lautlos sind. Auch das *schmunzeln* scheint trotz seiner geringeren Intensität im Vergleich zu *wiehern*, *gackern*, *kichern* lauthaft zu sein. Sehr intensives Lachen, das mit Tränen und Schütteln einhergeht, wird nur mit dem Verb *lachen* (Schlaefer, 384) ausgedrückt. Starke Intensität können auch *grinsen*, *strahlen*, *wiehern*, *gackern*, *kichern* bezeichnen, wohingegen geringere Intensität des Lachens in der Sprache durch *lachen*, *lächeln*, *schmunzeln*, *grinsen* und *feixen* ausgedrückt werden kann.

Daß eine Definition der verschiedenen Formen des Lachens auf rein begrifflicher Ebene schwierig ist, beweist der Versuch einer Bedeutungszuschreibung zweier Photographien (*Abb.2*). Denn dabei wird dem Photo des ehemaligen Bundeskanzlers zum Beispiel *lachen*,

⁸⁵ siehe auch Schlaefer, S.384

lächeln, grinsen, schmunzeln etc. zugeschrieben. Daran erkennt man die Indifferenz der auf ein einziges Wort beschränkten Definition deutlich.

3. LACHEN ALS SEMIOTISCHES PHÄNOMEN

Auch wenn versucht wurde, verschiedene Formen des Lachens in der Sprache zu beleuchten, kann eine semantische Analyse, die semiotische Analyse des Lachens nicht ersetzen. Die Frage soll nun zunächst lauten, was denn Semiotik überhaupt ist, und inwieweit sie für unsere Fragestellung dienlich ist. Darauf soll Lachen als personales, soziales und kulturelles Zeichenphänomen beschrieben und in einen möglichen Bedeutungshorizont gestellt werden, sowie auf die Besonderheit der theatralischen Zeichen und damit der Möglichkeit, Lachen als Zeichen auf dem Theater zu verstehen, eingegangen werden, und dabei die Blickrichtung auf eine didaktische Wahrnehmungsschule des Theaters, durch die Betrachtung des Lachzeichens gerichtet werden.

Bei dem Vergleich von Definitionen von Semiotik, kommt folgender kleinster, gemeinsame Nenner, abgeleitet von den griechischen Begriffen $\sigma\epsilon\mu\iota\omicron\nu$ (= Zeichen) und $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (=Lehre, Wissenschaft), heraus: die Semiotik ist die Wissenschaft bzw. Lehre von den Zeichen⁸⁶. Wieweit der Forschungsbereich dieser *Zeichenlehre* reicht, ist jedoch umstritten. Der interessanteste Ansatzpunkt für diese Arbeit der Semiotik des Lachens auf dem Theater im Horizont einer didaktischen Wahrnehmungsschule der dramatischen Formen scheint zunächst der Ansatz Ecos⁸⁷ zu sein, insofern dieser die Semiotik in Richtung einer *Theorie der Kultur* betrachtet. Wichtig ist dies für die Darstellung des Lachens auf dem Theater insofern, da das Theater ein „Fokus-“Ort der jeweiligen Kultur darstellt, in dem der Zuschauer mit der Gesamtheit der kulturellen, politischen Zeichensysteme seiner eigenen Kultur in einer spezifischen, noch später zu erläuternden Weise, konfrontiert wird, und somit das Theater, (...)als ein Akt sowohl der Selbstdarstellung als auch

⁸⁶ siehe dazu: Nöth, Winfried, Handbuch der Semiotik, Stuttgart 1985, S.1

⁸⁷ So z.B. in: Eco, Umberto, Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen, 2. korrigierte Aufl., München 1991

der Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden kann⁸⁸, d.h. der betrachtende Mensch durch die Bedeutungsebenen der Zeichen des Theaters in eine Kommunikation mit seiner eigenen Kultur tritt, und beginnt Zeichen zu erkennen, und auch mit ihnen zu kommunizieren. Der Hauptgegenstand der Semiotik ist Eco zufolge die *Semiose*, der Prozeß in dem etwas als Zeichen fungiert, bzw. nach Eco der „(...)Prozeß, durch den empirische Subjekte kommunizieren“ (Eco 1991, 401). Eco versteht die Perspektive der Semiotik analog dazu folgendermaßen: „Die Semiotik untersucht alle kulturellen Prozesse als *Kommunikationsprozesse*.“ (Eco 1991, 28), die wiederum erst ermöglicht werden „(...)durch ein zugrundeliegendes System von *Signifikationen*“ (Eco 1991, 28). Das System der Signifikationen, das auf Bedeutungsabsprache zwischen Sender und Empfänger beruht, kann *Kode* genannt werden. Entscheidend ist bei diesen zeichenhaften Kommunikationsprozessen zunächst nicht, welche Begriffe bzw. Kategorien für die Charakterisierung von Zeichen dabei benutzt werden, ob man sie, um nur zwei zu nennen, als Differenz von Referent und Referenz wie in der Sprachwissenschaft, oder z.B. als Unterschied von Signifikant und Signifikat wie im Strukturalismus unterscheidet, sondern das Kriterium der *Interpretierbarkeit* der Zeichen. Denn die Semiotik als Untersuchungsmethode der Zeichen beginnt eben dort, „wo sich die noch dunkle Größe des Sinns abzeichnet“⁸⁹, die Zeichen also anfangen etwas zu *bedeuten*, was wiederum heißt, daß sie interpretierbar sind, bzw. sogar impliziert, daß sie interpretiert werden müssen, um überhaupt zeichenhaft zu werden. Diese Erkenntnis verweist die Betrachtung der *Zeichen* auf die dritte für diese Arbeit wichtigste Zeichenebene, nämlich die *pragmatische*⁹⁰ und dabei besonders auf den *Interpretanten*, in dessen Bewußtsein das Zeichen erst erzeugt wird, der also interpretierend, d.h. deutend, wie Peirce es formuliert, ist: „Nichts ist ein Zeichen, wenn es

⁸⁸ Ficher-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994, S.19

⁸⁹ Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972, S.31

⁹⁰ In der Pragmatik geht es nach Charles Morris um die Untersuchung „der Beziehung von Zeichen zu den Interpretanten“ Morris, Charles W., zit. nach Levinson, Stephen C., Pragmatik, Tübingen 1990, S.1; Ich möchte hierin jedoch allgemeiner sagen daß die Pragmatik Strukturen und Funktionen des Sprechens untersucht.

nicht als ein Zeichen interpretiert wird“⁹¹. D.h. nicht nur bewußt von einem Sender hervorgebrachte⁹², absichtliche Verhaltensweise können vom Empfänger als Zeichen interpretiert werden, sondern es werden nach Eco alle Verhaltensweisen zu Zeichen

„durch die Entscheidung des Empfängers (der sich eine kulturelle Konvention angeeignet hat) oder eine Entscheidung des Senders, der den Empfänger zu der Entscheidung veranlassen möchte, diese Verhaltensweisen als Zeichen zu verstehen.“ (Eco 1991, 42/3)

Wie nun das Phänomen Lachen überhaupt als Zeichen verstanden werden kann, soll nun gefragt werden, um dabei das Lachen strukturell, sowie seiner Funktion und seiner möglichen Bedeutung nach, zu erfassen.

3.1 STRUKTUR DES KOMPLEXEN ZEICHENS „LACHEN“

Will man das Phänomen des Lachens strukturell erfassen, sollte zunächst geklärt werden, welche Zeichenebenen bei der Lachhandlung, d.h. bei dem menschlichen Vorgang des Lachens beteiligt sind, sowie anschließend näher auf die einzelnen Bestandteile des Lachens und deren Zusammenspiel in der kommunikativen Handlung anhand einiger Abbildungen eingegangen werden.

Entscheidend ist dabei zunächst, das Lachen nicht vorschnell auf eine einzige Zeichenebene zu beschränken, auch wenn in der konkreten Betrachtung sie vielleicht die dominierende sein sollte. Denn Lachen wird meist weder allein mimisch, noch rein *vokal*, d.h. „mit der Stimme

⁹¹ Peirce, Charles Sanders, § 2.231, zit. nach: Nöth, Handbuch der Semiotik, S.36

⁹² Ich halte dabei die oft getroffene Unterscheidung in bewußt hervorgebrachte Sprachzeichen als *kommunikative* und nicht bewußt hervorgebrachte Zeichen des Sprechers, die „nur“ der Empfänger als Zeichen interpretieren kann, als bloß *informative Zeichen*, für wenig hilfreich. Für mich ist in pragmatischer Hinsicht jedes Verhalten eines Sprechers prinzipiell kommunikativ. Denn „Verhalten hat vor allem eine Eigenschaft, die so grundlegend ist, daß sie oft übersehen wird: Verhalten hat kein Gegenteil, oder(...): Man kann sich nicht nicht verhalten. Wenn man also akzeptiert, daß alles Verhalten, in einer zwischenpersönlichen Situation Mitteilungscharakter hat, d.h. Kommunikation ist, so folgt daraus, daß man, wie immer man es auch versuchen mag, nicht nicht kommunizieren kann. Handeln oder Nichthandeln, Worte oder Schweigen haben alle Mitteilungscharakter.“ Watzlawick, Paul, Beavin, Janet, Jackson, Don, Menschliche Kommunikation, 5.Aufl., Bern/Stuttgart/Wien 1980, S.51

hervorgebracht⁹³, realisiert, sondern das Lachen läßt sich als komplexes körpersprachliches Zeichen, d.h. als Kombination, vornehmlich der *paralinguistischen* und der *nonverbalen-körpersprachlichen* Zeichenebenen verstehen. Manchmal ist aber auch der *linguistische*, verbalsprachliche Kode bei der Lachhandlung beteiligt, z.B. wenn eine Bühnenfigur simultan lacht/lächelt/grinst und zugleich ihren Text spricht. Was aber versteht man unter den *nonverbal-körpersprachlichen* und *paralinguistischen* Zeichenebenen?

Die *paralinguistische* Zeichenebene bzw. die *Parasprache*, ist ein Bereich der *vokalen* Kommunikation, der neben (= griech. *παρὰ*) bzw. jenseits der *verbalen* phonologischen⁹⁴ Kommunikation, also akustischen Sprachverständigung mit *Wörtern* liegt, und meist die Vokalisierungen meint, die *vom Sprechen mit Wörtern unabhängig* sind. Im weiteren Sinn fallen darunter nicht nur die menschliche, sondern auch die vokalische Tierkommunikation, sowie die gesamte vokalische und nicht vokalische Kommunikation des Menschen. Dieser weiteren Auffassung möchte ich mich zur besseren Unterdifferenzierung des Lachens jedoch nicht anschließen, und unter dem paralinguistischen Kode die *menschliche, vokale, nichtphonologische* Kommunikation verstehen. Bei der nichtphonologischen Kommunikation sind nach Trager drei Bereiche beteiligt sind, *Stimme*⁹⁵, *Stimmqualitäten*⁹⁶ und *Vokalisierungen*⁹⁷.

⁹³ Scherer, Klaus R. (Hg.), *Vokale Kommunikation, Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, Vorwort, S.9

⁹⁴ schwierig ist die Abgrenzung nach dem linguistischen Zeichenbereich. Denn z.B. *Prosodik* und *Intonation*, also suprasegmentale Einheiten, die die segmentalen Phoneme überlagern, oder sich mit ihnen verbinden wie z.B. *Wort- und Satzakzent*, *Junktur* (Pausen zur Markierung von Morphemgrenzen) sowie *Tonhöhe* und *Intonationskurven* gehören, insofern sie eine *distinktive Funktion* haben, noch in den Bereich der Linguistik. Dagegen sind prosodische Phänomene wie z.B. Flüstern und Hauchen nicht Teile des phonologischen Systems, und somit zum Bereich der Paralinguistik gehörig. Siehe dazu: Nöth, S.275. Dagegen nicht mehr zur Paralinguistik, wie ich finde zu unrecht, rechnet Nöth in Anschluß an Crystal *Vokalreflexe* wie z.B. Niesen, Gähnen, Husten oder Schnarchen, da er für sie „(...) im allgemeinen keine kommunikative Funktion“ (Nöth, 275) erkennen kann. Dem möchte ich stark widersprechen, da ja Gähnen z.B. Müdigkeit, Langeweile etc. indizieren kann, und somit durchaus ein kommunikatives Zeichen darstellt.

⁹⁵Trager hebt in seiner Typologie die *Stimme*, die die physikalischen und physiologischen Eigenschaften, der vokalen Kommunikation mit ihren Faktoren wie Alter, Geschlecht, Gesundheit, Körperbau des Sprechers, enthält, ab von den *voice qualities* (=Stimmqualitäten) und den *vocalisations* (= Vokalisierungen) als Merkmale individueller Sprechweisen. Diese Abtrennung der Stimme von ihren Qualitäten möchte ich mich in dieser Arbeit nicht anschließen, da die Einheit der Stimme mit all ihren sie

Für die strukturelle Analyse des Lachens auf dem Theater im Sinne einer Wahrnehmungsschule, gerade auch für Schüler, soll nun aber auf eine handhabbare Betrachtungsperspektive des Lachens zurückgegriffen werden, und somit, was die paralinguistische Ebene des Lachens anbelangt, diese nach griffigen Merkmalen untergliedern: Dies wäre zum einen die *Lautstärke* (laut, normal, leise), Weiterhin soll zeitliche Abfolge des Lachens, d.h. *Rhythmus* (*gleichmäßig vs. abgehackt, sprunghaft*), *Tempo* des Lachausstoßes, *Dauer* und *Wiederholung* betrachtet werden. Bei einer Hör- und Sehschule könnte man dies z.B. mit der Frage verbinden, ob das Lachen dem Klang nach „aus dem Rahmen fällt“, d.h. die Lautstärke z.B. unmotiviert laut, bzw. verstohlen leise wirkt, einen auffälligen Rhythmus aufweist. Dann könnte gefragt werden, ob sich das Lachen oft wiederholt, bzw. das Tempo gleichmäßig oder signifikant schwankend ist; außerdem könnte die Frage nach den Bedeutungszuschreibungen⁹⁸ für die Akustik des Lachens, die zwar oft

bestimmenden Faktoren erstmalig in den Blick bei einer Theaterwahrnehmungsschule kommen sollte und gerade mit den typisierten Sprechweisen z.B. von Mann und Frau, bzw. gesund v. krank alt vs. jung auf dem Theater gespielt wird und diese physiologischen Eigenschaften auf dem Theater, und nicht nur da eben auch zu Zeichen werden können.

⁹⁶ Als Stimmqualitäten erkennt Trager folgende Klassifikationsbereiche: „a) Stimmhöhenbereich (steigend/ fallend bis monoton)/ b) Stimmhöhenkontrolle (abrupte bis sanfte Tonhöhenübergänge)/ c) Stimmlippenkontrolle (rauh/ heiser bis offen)/ d) Glottiskontrolle (Respiration bzw. Stimmgebung) e) Artikulationskontrolle (gespannt/ präzise bis unartikuliert) f) Rhythmuskontrolle (gleichmäßig bis sprunghaft/ unregelmäßig)/ g) Resonanz (resonant bis dünn) h) Tempo (schnell bis langsam)“ Trager, zit. nach: Nöth, S.277

⁹⁷ Hierunter versteht Trager: „(1.) *Stimmodifikation* (vocal characterizers): Lachen, Weinen, Schreien, Flüstern, Seufzen, Gähnen u.a.m./ (2.) *Stimmdifferenzierung*: Variationen der (a) *Lautstärke* (übermäßig laut bis leise), (b) *Stimmhöhe* (übermäßig tief bis hoch) und (c) *Dehnung* (verschleift bis abgehackt)(...)/(3.) *Nichtphonologische* bzw. nichtmorphologische *Sprachsegmente* (vokal segregates): Verlegenheits- bzw. Affektlaute und Interjektionen wie „äh“, „hm“, „scht“, Triller, Schnalzen u.a.m.“ Trager, zit. nach: Nöth, 277

⁹⁸ Habermann stellte in seiner Studie *Physiologie und Phonetik des lauthaften Lachens* bei einer Abhörprobe von 52 verschiedenen Lachaufnahmen durch eine Gruppe von Prüfern eine sehr hohe Übereinstimmung in der Beurteilung von Lachqualitäten der akustischen Lachproben fest. Die Prüfer wurden dabei gebeten die rein akustischen Lachproben in 10 verschiedene Gruppen einzuteilen: „I konventionell, höflich-nichtssagend (leer bis albern)- verlegen./ II freundlich- gütig- wohlwollend-kontaktsuchend- herzlich- unkompliziert (Ausdruck ursprünglicher Freude)/ III übermütig- gesellig, „aus vollem Halse“ (z.B. über Grotesk-Komisches)/ IV überlegen-gönnerrhaft- jovial- selbstzufrieden, / V geringschätzig- spöttisch- ironisch- überheblich,/ VI höhnisch- verächtlich- hämisch, aus Schadenfreude (Auslachen!)/ VII bitter (aus Enttäuschung, Empörung, Trotz), VIII heuchlerisch- listig- verschlagen,/ IX lustern-frivol- geil (z.B. beim Anhören eines unanständigen Witzes)/ X kichernd- gurrend

auf eine Stereotypisierung hinauslaufen, aber gerade in ihrer Stereotypie für das Verständnis des Theaters, das eben oft mit Typisierungen spielerisch und kritisch umgeht, und dadurch Bedeutung erzeugt, gestellt werden.

Die *nonverbale*, oder auch *nichtverbale* Kommunikationsebene des Lachens soll in dieser Arbeit als *nonverbal-nonvokale* Kommunikation verstanden werden, d.h. die Kommunikation, die „(...)die visuellen und z.T. taktilen menschlichen Kommunikationsphänomene(...)“ (Nöth, 322) umfasst. Wichtig dabei für das Phänomen des Lachens ist die nonverbale Kommunikationsebene, die ich einfach *Körpersprache* nennen möchte, und unter der ich den nonvokalen *gestisch-mimischen* Ausdruck ebenso subsumiere wie z.B. die *Blickkommunikation*. Unter dem Terminus *Körpersprache* verstehe ich nicht nur die körpersprachlichen Zeichen, die außer den mimisch-gestischen vorhanden sind, sondern alle nicht vokalen Zeichenphänomene des Körpers, inklusive Mimik und Gestik. Die Abgrenzung zwischen *Mimik*, d.h. der *variablen* Ausdrucksbewegung des Gesichts -im Gegensatz zu den *permanenten* Gesichtsmerkmalen der Physiognomie-, und der Gestik⁹⁹ wird damit auch weniger wichtig, denn ich halte die Trennung zwischen der Ausdrucksbewegung des Gesichts von den Ausdruckserscheinungen des restlichen Körpers nicht für hilfreich, wenn auch zur Fokussierung der Betrachtung manchmal nötig, wird doch in vielen Untersuchungen zum Lachen, dieses, den gesamten Körper betreffende Phänomen meist als ein rein mimisches behandelt, und selbst dabei oft die Augen(brauen)stellung zu wenig berücksichtigt, was zu Fehleinschätzung in der Beurteilung des Lachens führen kann. Daher scheint die von dem Verhaltensforscher Morris eingeführte Bezeichnung des Lachens als ein komplexes Zeichen mit dem Begriff „zusammengesetzte Geste¹⁰⁰“ hilfreich, worunter er nonverbale-

(wollüstig).“ (Habermann, 43) Diese Übung der Bedeutungszuschreibung von akustischen Lachproben könnte man auch mit Schülern durchführen, und hinterher bei der Diskussion der Ergebnisse ihrer Zuschreibungen die Gründe für ihre Einteilung erörtern.

⁹⁹ Gestik im engeren Sinn meint die „nonverbale Kommunikation mit Händen und Füßen“ (Nöth, 339)

¹⁰⁰ „Eine Geste ist eine Handlung, die dem Zusehenden ein optisches Signal übermittelt. Um als Geste zu gelten, muß diese Handlung also von jemand beobachtet werden und ihm irgendeine Information übermitteln.“ Morris[Abgekürzt Morris], Desmond, Der Mensch mit dem wir leben, Ein Handbuch unseres Verhaltens, München/Zürich 1978, S.

körpersprachliche und vokalische „Handlungen“(Morris, 45) versteht, „die aus mehreren unterscheidbaren Teilen bestehen“(Morris, 45), also aus einer Anzahl von Zeichen, die bis zu einem gewissen Grad voneinander unabhängig vorkommen können.

Wie nun aber erkennt man im konkreten Fall die meist aus unterschiedlichen Zeichenelementen *zusammengesetzte Geste* des Lachens als Lachen? Für Morris gibt es keine essentiellen Bestandteile des Lachens, er hält beim Lachen prinzipiell alle Elemente für nicht „*essentielle Elemente*“(Morris, 45), d.h. sie müssen nicht prinzipiell vorhanden sein, damit die komplexe Geste überhaupt verstanden wird, solange genügend andere Elemente beim Lachen auftreten, die die Aussage des Lachens stützen. Dennoch gibt es beim Lachen „*Schlüsselemente*“(Morris, 45), die zwar nicht essentiell sind, aber die wichtigsten Merkmale enthalten, die die Aussage vermitteln können, auch, wenn alle anderen Zeichenelemente fehlen. So z.B. würde ich das paralinguistische Zeichen als Schlüsselement bezeichnen, da der laute rhythmische Klang des Lachens, sollte er beispielsweise nur aus einem Lautsprecher auf der Bühne zu hören sein, dennoch ausreicht, um als Lachen identifiziert zu werden. Nimmt man die gesamte Mimik als ein Zeichen, das wiederum aus einzelnen Zeichenbestandteilen besteht, so würde ich auch die Mimik als ein Schlüsselement des Lachens bezeichnen. Essentiell sind diese Schlüsselemente jedoch nicht, wird doch ein lautloses Auseinanderziehen der Mundwinkel, bei dem sich die Augen und die Nase in Falten legt doch auch ohne ein paralinguistisches Zeichen z.B. als ein Lächeln identifizierbar. Die meisten visuellen Elemente des Lachens sind jedoch keine *Schlüsselemente*, sondern „*stützende Elemente*“(Morris, 46), die für sich alleine die Aussage nicht vermitteln können¹⁰¹, im Zusammenhang mit anderen Zeichen jedoch die Aussage von Schlüsselementen oder essentieller Elemente bekräftigen. Gerade die *stützenden Elemente*, wie

24. Morris verwendet hierbei einen sehr weiten Begriff von *Geste*, der eben nicht nur die Bewegungen der Gliedmaßen meint, sondern als ein Schlüsselbegriff der Interaktionstheorie, und zwar dabei als ein Synonym für zeichenhaftes, kommunikatives Handeln überhaupt, beim Menschen wie auch beim Tier, gebraucht wird.

¹⁰¹ „Wenn etwa jemand den Nacken oder den Kopf zurückwirft, signalisiert das allein einem Zuschauer nicht die Bedeutung ‘Lachen’.“ (Morris, 46)

z.B. die Adaptoren- z.B. Hand vor den Mund nehmen- sind, sieht man einmal von der bloßen Struktur ab, oft für die Bedeutungsgenerierung des Lachens von großer Bedeutung, und auch deshalb wichtig für eine Wahrnehmungsschule des Theaters anhand des Lachens. Denn für die Art des Lachens, bzw. die damit ausgesagte Emotion oder Haltung des Lachenden können solche scheinbar nur sekundären Phänomene wie die Handhaltung gerade zu Schlüsselindizien für die Bedeutung des Lachens werden. So wird die Art des Lachens oft durch stützende Elemente signalisiert: Denn Morris, der eine Hierarchie der Elemente des Lachens ablehnt, insistiert darauf, daß intensives Lachen „mit dem Zurückwerfen des Kopfes, dem Schließen der Augen und dem Hochziehen der Schultern verbunden“(Morris, 45) ist.

Für eine Wahrnehmungsschule des Theaters mit all seinen verschiedenen Zeichenebenen scheint gerade die Typologie der *zusammengesetzten Geste* des „Lachens“ in a) essentielle Elemente, b) Schlüsselemente und c) stützende Elemente gut für die Schulung Wahrnehmung von Schülern und auch Erwachsenen, was komplexe Zeichen, sowie ihre Struktur und Bedeutung anbelangt, da hierbei eine Wertung erfolgen muß, inwieweit die einzelnen Zeichen (paralinguistische Zeichen, Mimik, Gestik, Körperhaltung), die z.B. bei einer Lachhandlung beteiligt sind, für die Wahrnehmung von Bedeutung sind, und die Interpretation beeinflussen.

Betrachtet man nun das Lachen strukturell, ergibt sich meist das Problem, daß oft nur eine einzige Form des Lachens in den Blick gerät, und zwar das „*natürliche*“ *Lachen* als Ausdruck positiver Gefühle wie z.B. Freude, weniger jedoch das *maskierte Lachen* bzw. Lachen, das andere Emotionen ausdrückt, was später noch gezeigt werden soll. Dennoch ist die Betrachtung des *natürlichen Lachens* als körperlich-akustische Handlung, von dem sich eben andere Formen des Lachens abheben, zunächst von Bedeutung: Der Verhaltensforscher Morris¹⁰² erklärt Lachen, das er zwar nicht mit dem Begriff „natürlich“ bezeichnet, aber hierbei meint¹⁰³, als eine „zusammengesetzte Geste“ (Morris, 45),

¹⁰² Morris, Desmond, *Der Mensch mit dem wir leben, Ein Handbuch unseres Verhaltens*, München/Zürich 1978

¹⁰³ Dies erklärt sich aus der Tatsache, daß Morris als Beispiel für ein intensives ausgeprägtes Lachen ein Foto eines Bergbewohners Neuguineas beschreibt.

Morris geht von einer Skala von 12 Handlungsteilen aus, die bei intensivstem Lachen (**Abb.3**) beteiligt sind:

„(1) Er gibt einen johlenden oder bellenden Ton von sich; (2) er öffnet seinen Mund weit; (3) er zieht seine Mundwinkel nach außen; (4) er legt die Nase in Falten; (5) er schließt die Augen; (6) an seinen äußeren Augenwinkeln tauchen Fältchen auf; (7) er „lacht Tränen“; (8) er wirft seinen Kopf zurück; (9) er zieht seine Schultern hoch; (10) sein Körper schaukelt hin und her; (11) er umklammert seinen Leib, und (12) er stampft mit den Füßen auf.“

Extrem hohe Punktzahlen beim Lachen sind selten, normalerweise werden beim Lachvorgang „6-8 Punkte erreicht, wobei nicht immer die gleichen Elemente zusammenwirken“(Morris, 45). Einen Punkt auf seiner Lachskala würde Morris einem Lachen „mit geschlossenem Mund und unbewegtem Körper“(Morris, 45) geben. Obwohl diese Einteilung nur die Intensität des Lachvorgangs nach einer Punkteskala beleuchtet, wobei gerade die Mimik beim Lachen nicht so differenziert betrachtet wird, was unten noch in der Analyse der emotiven Funktion des Lachens geschehen soll, ist sie dennoch für unsere Wahrnehmungsschule des Lachens auf dem Theater von Bedeutung, gerade weil der *Gesamtvorgang* des Lachens als ein akustisch-körpersprachlicher in den Blick gerät, denn zu genaue Detailanalysen sind nicht nur für Schüler gerade in der Betrachtung eines Theaterstücks als Live- Performance nicht möglich, hierbei überwiegt der Gesamteindruck als das Ganze, das eben mehr als die Summe seiner Teile ist. Beim Film, bzw. einer Videoaufzeichnung einer Theateraufführung oder seiner filmischen Umsetzung sind durch die filmische Wiederholungstechnik nicht nur mehrmaliges Anschauen einer Szene, sondern auch durch ein spezifisches Merkmal des Films, der *Nahaufnahme* z.B. eines Gesichts/Körpers einer Figur, Detailstudien der Mimik, Gestik etc. möglich. Hierbei empfiehlt sich dann eben nicht nur den Gesamteindruck zu analysieren, sondern auch, um die, beim Lachen beteiligten Zeichenelemente ersteinmal zu erkennen, eine exaktere Analyse eines einzelnen Zeichensystems der Lachhandlung z.B. der Mimik durchzuführen.

3.2 FUNKTIONEN UND BEDEUTUNGEN DES LACHZEICHENS

3.2.1 EMOTIVE FUNKTION DES LACHENS

Lachen kann als *Anzeichen/ Index* bzw. *symptomatisches*¹⁰⁴ Zeichen verstanden werden, d.h. als ein Zeichen das „kraft seiner Abhängigkeit vom Sender, dessen Innerlichkeit (...)ausdrückt“(Bühler, 28). Die Funktion der Einstellung des Sprechers zum Gesprochenen, die das sprachliche Zeichen hierbei ausübt, nennt Bühler die *Ausdrucksfunktion* des Zeichens. Bühler hat dabei jedoch nur die referentielle Verbalsprache im Sinn, Jakobson hingegen betrachtet unter dem von Bühlers *Ausdrucksfunktion* abgeleiteten Begriff der *expressiven* bzw. *emotiven Funktion* der Sprachzeichen bereits satzäquivalente Sprachausdrücke wie z.B. Interjektionen¹⁰⁵, mit einer wesentlichen Erweiterung in der Betrachtung dieses auf den Sender bezogenen Sprachzeichens, nämlich den Aspekt der Intentionalität des emotionalen Ausdrucks

„Die sogenannte EMOTIVE oder 'expressive' Funktion, die sich an den SENDER richtet, bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. Sie sucht einen Eindruck über eine bestimmte Emotion, ob wirklich oder fingiert, zu erwecken; deshalb ist der von Marty vorgeschlagene und entwickelte Begriff 'emotiv' dem Ausdruck 'emotional' vorzuziehen.“(Jakobson, 89)

Jakobson beobachtet die willentliche Beeinflußbarkeit der emotiven Funktion des Sprachzeichens, und spricht hierbei von „wirklicher“, d.h. willentlich unbeeinflußter, und „fingierter“, d.h. vorgetäuschter Haltung des Sprechers. Dies wird für die Behandlung des Lachzeichens auf dem Theater noch hilfreich sein. Prinzipiell sollte man bei der Betrachtung des

¹⁰⁴ vgl. dazu: Bühlers semiologisches Modell, das er unter der „Darstellungsfunktion der Sprache“ entwickelt hat. Dabei ging es Bühler um einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung sprachlicher Zeichen, nämlich weg von der rein *strukturellen* Betrachtung hin zu einer Theorie der *Funktion* des Zeichens, wobei er vor allem die semantischen Funktionen komplexer Sprachzeichen untersucht hat. Bühler unterschied dabei im Organon-Modell der Sprache drei semantische Funktionen des Sprachzeichens 1. das *Symbol* „kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten“(Bühler, 28)2. das *Signal* „kraft seines Apells an den Hörer, dessen äußeres und inneres Verhalten es steuert wie andere Verkehrszeichen“(Bühler, 28) und 3. das *Symptom*. Bühler, Karl, Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache, Mit einem Geleitwort v. Friedrich Kainz, Stuttgart 1982

¹⁰⁵ „Die emotive Funktion, die in den Interjektionen besonders zum Ausdruck kommt, färbt bis zu einem gewissen Grade alle unsere Äußerungen auf der phonischen, grammatischen und lexikalischen Ebene. Analysieren wir Sprache vom Standpunkt der übermittelten Information aus, so können wir den Begriff Information nicht allein auf den kognitiven Aspekt der Sprache anwenden.“(Jakobson, 89); Jakobson, Roman, Linguistik und Poetik [1960], Frankfurt 1993. In: ders., Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, S.83-121

emotiven Funktion des Lachens beachten, daß Lachen einerseits ein *natürlicher*, d.h. für mich nicht unbedingt positiver, sondern ein der Innerlichkeit entsprechender, zum zweiten ein *gemischter* bzw. *widersprüchlicher* sowie drittens ein *getäuschter* Ausdruck von Gefühlen, Haltungen, etc. ist. Hier soll nur die Form der *gemischten* Signale für die Innerlichkeit des Lachenden kurz betrachtet werden, und der *getäuschte* Ausdruck der Innerlichkeit auf der intersubjektiven Ebene innerhalb der Kommunikation, dann Betrachtung finden. Die Tatsache, daß Lachen keineswegs immer Ausdruck für ein eindeutiges Gefühl, oder eine eindeutige Haltung ist, denken wir nur an den Ausspruch *mit einem lachenden und einem weinenden Auge* ist bereits klar geworden. Dieser Ausdruck der gemischten Gefühle manifestiert sich z.B. in einem Auflachen, das in einer verzweifelten Situation einen Ausdruck der *Krise* indiziert. Auch wichtig in der Betrachtung des Lachens ist das zeitlich nacheinander folgende Umkippen eines scheinbar fröhlichen Lachens in ein übermutiges Lachen bzw. das Umkippen vom Lachen in Ernst oder Weinen und in der umgekehrten Reihenfolge. Denn Lachen ist häufig ein „Kipp-Phänomen“¹⁰⁶, das die unsichere, wechselhafte Innerlichkeit des Lachenden indiziert, und dadurch ein Ausdruck der Krise des Lachenden sein kann. Ebenso kann das Lachen ein „widersprüchliches Signal“ (Morris, 112) sein, d.h. *simultaner* Ausdruck zweier sich widersprechender Gefühle oder Haltungen, wie z.B. das auf der Abbildung gezeigte kokettierende Lächeln einer Frau, die mit ihrem gesenkten Kopf Scheu signalisiert, andererseits durch ihren herausfordernden Blick Kontakt aufnimmt, was bei einem wirklichen scheuen Ausdruck, bei dem die Augen niedergeschlagen sind, nicht der Fall wäre (**Abb.4**). Ebenso widersprüchlich ist das einseitige, schiefe

¹⁰⁶ „Die befreiende Leistung des Lachens besteht darin, daß sie uns von Verstrickungen entlastet, indem wir das wechselseitige Kippen der Positionen in komischen Situationen zum Unernst erklären. Was aber geschieht dann, wenn wir dieses Resultat wieder zum Kippen bringen müssen, und das heißt, wenn der endlich gefundene Unernst als Möglichkeit der Befreiung just in dem Augenblick, in dem wir ihn als solchen erkannt zu haben glauben, in Ernsthaftigkeit kippt? Unser Lachen beginnt zu erstarren(...)“siehe: Iser, Wolfgang, Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz, W., Warning, R. (Hg.), Das Komische, S.398-402, S.402 Iser sieht dieses Kippen von Ernst in Lachen und zurück in Ernst vor allem auf der pragmasemiotischen Ebene verwirklicht beim Kippen des Lachens in Ernst beim Zuschauen des Theaters von Beckett. Das Lachen nennt er dabei „ersticktes Lachen“. Siehe dazu: Iser, Wolfgang, Die Artistik des Mißlingens, Ersticktes Lachen im Theater Becketts, Heidelberg 1979

Lächeln oder Grinsen, bei dem nur ein Mundwinkel nach oben gezogen wird, der andere jedoch nach unten hängt (*Abb.5*). Hält man die linke Hälfte der Abbildung zu erkennt man ein Lächeln, deckt man die rechte jedoch zu schaut die Person grimmig drein, wie die Ergänzung der Abbildungshälften um ihr eigenes Spiegelbild beweist (*Abb.5*).

Damit nun der Begriff der *emotiven Funktion* des Sprachzeichens, den ich jedoch nicht ausschließlich auf die Emotionalität, sondern auch auf die Handlungsmotivation des Sprechers anwenden möchte, funktional wird, d.h. konkret anwendbar für eine Wahrnehmungsschule des Theaters, so z.B. für die *Figurencharakterisierung*, bei der durch das Lachen auf die Handlungsmotivationen, Emotionen und Haltungen, d.h. auf die „Innerlichkeit“ der lachenden Figur, ob diese fingiert ist oder nicht, hingewiesen wird, soll nun folgende Liste der möglichen indizierten Innerlichkeit des Lachenden beitragen.:

- | | |
|-------------|--|
| Gruppe I: | Lachen als Ausdruck von konsummatorischen Emotionen/Haltungen <ul style="list-style-type: none">• <i>Freude, Glücksgefühl</i>• <i>Spiel, Vergnügen,</i>• <i>Erleichterung, Unbeschwertheit, Albernheit</i>• <i>Zufriedenheit</i>• <i>Enthusiasmus</i>• <i>Offenheit, Kontaktbereitschaft</i>• <i>Wohlwollen, Hilfsbereitschaft, Pflegemotiv</i>• <i>Flirt, Koketterie, Erotik</i> |
| Gruppe II: | Lachen als Ausdruck von kognitiver Umzentrierung <ul style="list-style-type: none">• <i>Aha-Erlebnis</i>• <i>Verwunderung, Verblüffung</i> |
| Gruppe III: | Lachen als Ausdruck von Überlegenheit <ul style="list-style-type: none">• <i>Subversion, Ironie, Anarchie</i>• <i>Skepsis</i>• <i>Verachtung, Hass, Zynismus</i>• <i>Hohn</i> |

- *Triumph*
- *Grausamkeit*

- Gruppe IV: Lachen als Ausdruck von Unterlegenheit
- *Resignation, Verzweiflung, Selbstaufgabe*
 - *(kognitive, körperliche) Krise*
 - *Scheu, Verlegenheit, Submission,*
 - *Unsicherheit*
 - *Unterwürfigkeit*
 - *Angst*

- Gruppe V: Lachen als Ausdruck von körperlich-geistiger Unregulierbarkeit
- *Hysterie*
 - *Wahnsinn*
 - *Drogenrausch*
 - *Lachkrampf, Krampfleiden*¹⁰⁷

Da das Lachen nicht immer auf ein eindeutiges Gefühl der Innerlichkeit des Sprechers verweist, bin ich von einer Typologie der reinen, oder „echten“ Emotionen abgekommen, und empfinde somit Ekmans Versuch das Lachen/Lächeln nur als Ausdruck „positiver“ Gefühle/Affekte¹⁰⁸ zu verstehen, auch wenn die kulturelle Bedeutungszuschreibung nach positiven und negativen Gefühlen für eine Analyse des Lachens wichtig ist, als zu einseitig, da dies zu einer verkürzten Wahrnehmung des

¹⁰⁷ Diese Liste ist eine von mir erweiterete und modifizierte Bearbeitung einer Tabelle des Psychologen Bischof und trotz seiner Vielfalt eine längst nicht vollständige Erfassung des emotiven Funktion des Lachens. Denn das Prinzip der Anschaulichkeit stand für mich vor dem der absoluten Erfassen aller erdenklichen Lachformen, soll eine solche Tabelle für die Verwendung in einer Betrachtung der emotiven Funktion des Lachens innerhalb einer Wahrnehmungsschule des Theaters handhabbar bleiben; siehe: Bischof, Norbert, Untersuchung zur Systemanalyse der sozialen Motivation IV: Die Spielarten des Lächelns und das Problem der motivationalen Sollwertanpassung. In: Zeitschrift für Psychologie, H.204, 1996, S.1-40, S.3

¹⁰⁸ Ekman bezieht sich dabei auf Tomkins, der die menschlichen Gefühle in neun Grundaffekte aufteilt, die er dichotomisch in „positive“ und „negative“ differenziert. Zu den „negativen“ rechnet er *Pein, Furcht, Scham, Ekel, Verachtung* und *Wut*, zu den „positiven“ *Interesse, Überraschung, und Freude*, zu der er z.B. das *Lächeln* dazuzählt. Siehe: Tomkins, S.S., Affekt theory. In: Scherer, K.R., Ekman, P.(Hg.), Approaches to Emotion, Hillsdale 1984, S.163-196

Lachens als Ausdruck innerer Haltungen, Gefühle und Handlungsmotivationen führt, sind doch die Situationen in denen gelacht wird, wie bereits im Kapitel über das Lachen in der Sprache gezeigt, unterschiedlich, und nicht rein positiv. Betrachten wir nun beispielhaft geleitet von den fünf Gruppen, den emotiven Ausdruck des Lachens konkret anhand einiger Abbildungen, und zwar besonders in Bezug auf die Mimik.

Zunächst zur ersten Gruppe der Emotionen und Haltungen eines Menschen, die in gewisser Weise erfüllend, konsummatorisch, sind, bzw. auf diese emotionalen Erlebnisse des Senders des Lachzeichens verweisen. Das *Lächeln* z.B. als Expression *erfüllender Emotion (Abb.6)*, das Ekman „echtes Lächeln“¹⁰⁹ nennt, zeigt sich phylogenetisch beim Menschen bereits etwa nach „fünf Wochen“ (Morris, 256) und gehört neben dem ersten menschlichen Ausdruck, dem *Schrei*¹¹⁰ (*Abb.6*) zu den drei wichtigsten Ausdrucksarten des Kindes, zu dem als drittes das Lachen nach einem halben Jahr hinzutritt (*Abb.6*). Das Lächeln als ein konsummatorischer, erfüllender Emotionsausdruck ist, ebenso wie in seiner verstärkten Intensität das Lachen, mimisch gekennzeichnet dadurch, daß die Ecken der Lippen nach hinten und oben gezogen sind, das Gesicht „hochgezogene Wangen, kleine Hautwülste unter den Augen und Krähenfüße“ (Ekman 1989, 122), das sind die Lachfalten an den Augenwinkeln, aufweist; außerdem geht auf beiden Gesichtshälften eine Falte von der Nase zu den Mundwinkeln, die dort jeweils mündet, meist sind dabei die Zähne zu sehen. Paralinguistisch läßt sich über fröhliches Lachen sagen, daß bei Fröhlichkeit als charakteristische Konfiguration

¹⁰⁹Ekman, Paul, Warum Lügen kurze Beine haben, Über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben, Berlin/New York 1989, S.122

¹¹⁰ Interessant ist die nahe Verwandtschaft des Schreiens mit dem Lachen. Denn das Schreien des Kleinkind „ruft die Eltern, das Lächeln und Lachen hält sie fest.“ (Morris, 257) Oft ist das Lachen erst eine abschließende, befreiende bzw. erleichternde Reaktion, die den Menschen aus seiner Anspannung, Ängstlichkeit etc. in erfüllte, angstfreie Momente entläßt: „Wenn die Mutter etwas mit ihm anstellt, das es in Aufregung versetzt, es etwa kitzelt oder spielerisch in die Höhe hebt, bekommt das Kind einen zweifachen Eindruck. Es sagt sich gleichsam: ‘Es macht mir Angst, was sie mit mir macht, aber schließlich ist sie meine Beschützerin, also kann mir nichts passieren.’ Dieses paradoxe Gefühl: Gefahr, aber doch nicht gefährlich, bringt eine Reaktion zustande, die zur Hälfte aus zufriedenem Gurren und zur Hälfte aus angstvollem Geschrei besteht. Das Ergebnis nennen wir *Lachen*. Der dazugehörige Gesichtsausdruck ist dem des Schreiens ähnlich, nur schwächer, und das Geräusch ist genauso rhythmisch nur nicht so schrill.“ (Morris, 257)

die Stimme ein „schnelles Tempo, große Tonhöhenvariation“¹¹¹, aufweist, und daß die „Tonhöhenkontur aufwärts“(Scherer/Oshinsky, 336) geht. Die zweite Gruppe der kognitiven Umzentrierung, soll anhand eines Lächelns aus der Emotion der *Überraschung*, beim Überschreiten des Erwartungshorizonts verdeutlicht werden. In *Abb.7* weist die Mundregion eindeutig auf eine positive emotionale Lächelreaktion hin, sind doch die Wangen unverkrampft hochgezogen, der Mund ist, wie bei Überraschung üblich, geöffnet. Anders aber als beim Lachen der ersten Gruppe ist die Augen- und Stirnregion. Denn sie signalisieren Überraschung durch folgende Merkmale; die Augenbrauen sind gehoben, das untere Augenlid ist nach unten gezogen und das obere nach oben, dadurch ergibt sich oft, daß das „Weiß“ des Augapfels oberhalb und manchmal auch unterhalb (je nach Stärke des emotiven Ausdrucks) der Pupillen zu sehen ist, die Stirn legt sich in der oberen Region in horizontale Falten, und die Haut zwischen den Augenbrauen ist gestrafft und damit faltenfrei. Auf der paralinguistischen Ebene läßt sich für das Lachen, das die Emotion *Überraschung* indiziert, als charakteristische Konfiguration des vokalen Stimmverlaufs die „hohe Tonhöhe plus schnelles Tempo“(Scherer/Oshinsky, 336) angeben, dabei verläuft die Tonhöhenkontur aufwärts, und die Akustik des Lachens setzt abrupt ein. Die dritte angegebene Gruppe, des Lachens als Ausdruck eines Überlegenheitsgefühls, soll anhand des *triumphierenden* und anhand des *verächtlichen* Lachens verdeutlicht werden. Entscheidend ist dabei beim Lachen als triumphierenden, selbstbestätigenden Ausdrucks vor allem die stützenden Elemente der Körpersprache, denn „Augenblicke des Triumphs“ sind oft durch Heben und Vergrößern des Körpers gekennzeichnet. So z.B. reißt der lachende Olympiasieger als Zeichen seines triumphierenden Gefühls die Arme hoch, als er durchs Ziel läuft (*Abb.8*), der siegreiche Politiker (*Abb.8*) hat ebenso die Arme als Zeichen seiner Überlegenheit und zu seiner Körpererweiterung gestreckt, was noch durch seine erhabene Position auf den Schultern seiner Wahlhelfer

¹¹¹ Ich wende hierbei die allgemeine Studie von Scherer/Oshinsky (Scherer, Klaus R., Oshinsky, James S., Zur emotionalen Eindruckswirkung akustischer Reizparameter. In: Scherer, Klaus R.(Hg.), *Vokale Kommunikation, Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, Weinheim/ Basel 1982, S.326-342) auf den vokalen Emotionsausdruck des Lachens an.

betont wird. Sein Lächeln jedoch ist weniger intensiv als das des Sportlers. Überlegenheit signalisiert auch das *verächtliche Lächeln*, das Ekman folgendermaßen charakterisiert. Der in **Abb.9**

„dargestellte Ausdruck von Verachtung beruht auf einer Anspannung des Muskels in den Mundwinkeln, wodurch in und um die Mundwinkel herum eine Muskelwölbung, häufig auch ein Grübchen, sowie eine leichte Schrägstellung der Mundwinkel nach oben entstehen. Für Verwirrung sorgen wieder die nach oben gestellten Mundwinkel, ein Merkmal, das auch dieser Ausdruck mit dem echten Lächeln gemeinsam hat. Ein weiteres gemeinsames Element ist das Grübchen, das manchmal auch beim echten Lächeln erscheint. Den Hauptunterschied zwischen dem verächtlichen Lächeln und dem echten Lächeln bilden die angespannten Mundwinkel(...)“ (Ekman 1989, 123)

Ekman ergänzt diese Beschreibung noch mit dem Hinweis, daß verächtliches Lächeln oft auch nur aus einer Gesichtshälfte heraus geschehen kann, bei dem nur „ein Mundwinkel angespannt und angehoben wird“(Ekman 1989, 123), etwa wenn man von einem „müden Lächeln“ spricht, oder zu sich selbst sagt: *daß ich nicht lache*. Lachen als emotiver Ausdruck von *Unterlegenheit* zeigt sich bei Angst eine Variationsbreite vom mimisch nur gering ausgedrückten ängstlichen Lächeln **Abb.10** bis zum in die volle Breite gezogene Angstgrinsen (**Abb.7**) hier homolog bei einem Schimpansen. Das Angstlächeln

*„wird vom Lachmuskel erzeugt, der die Mundwinkel waagrecht in Richtung Ohren zieht, so daß die gedehnten Lippen eine rechteckige Form bilden. Die Bezeichnung Lachmuskel ist jedoch irreführend, denn der Muskel tritt vornehmlich bei Angst in Aktion und nicht beim Lachen(...) In einem ängstlichen Gesichtsausdruck wird der rechteckig geformte Mund (mit oder ohne schräg nach oben gestellten Mundwinkeln durch die in (...)[**Abb.10**; A.G.] gezeigte Augen und Augenbrauen begleitet“(Ekman 1989, 123)*

Denn die Augenbrauen sind bei der emotiven Angstreaktion, und demnach auch beim ängstlichen Lächeln oder Grinsen nach oben und zusammengezogen (**Abb.11**), so daß sich in der Mitte der Stirn Falten bilden. Die oberen Augenlider sind angehoben, während die unteren Augenlider angespannt nach oben gezogen sind. Auch das Bild des drogensüchtigen und langjährigen Insassen einer Nervenheilanstalt Antonin Artaud (**Abb.12**), zeigt die verkrampfte Mimik eines schmerzvollen, ängstlich- verzweifelten Grinsens. Das Lachen als Ausdruck eines Unterlegenheitsgefühls, wie z.B. bei Verzweiflung

„klingt gepresst“¹¹² und korrespondiert demnach mit dem mimisch angespannten Körperausdruck.

Bei der fünften Gruppe des Lachens als Ausdruck von körperlich-geistiger Unregulierbarkeit wie z.B. beim Wahnsinn, einem Nervenleiden, oder Drogensucht zeigen sich oft emotional schnell wechselnde, verkrampfte, langanhaltenden (starre) und grinsende Grimassen, oder unmotivierter zwanghafter Anfälle von Lachen, wobei dabei bemerkt werden kann, daß dem Lachenden nicht unbedingt zum Lachen zu Mute ist. Es gibt eine Vielzahl an Krankheiten¹¹³, die mit Lachkrämpfen einhergehen, wie z.B. Epilepsien. Unnatürlich ist dabei meist nicht nur die Übertriebenheit der Mimik, sowie der Lautstärke, sondern auch wie z.B. bei einem hysterischen Anfall die Dauer, denn dabei kann ein „unstillbares, krampfhaftes Lachen, das ein bis zwei Stunden dauern kann“ (Habermann, 34), vorkommen.

3.2.2 KOMMUNIKATIONSFUNKTIONEN DES LACHENS

3.2.2.1 KONTAKTFUNKTION DES LACHENS

Hilfreich, um das Lachen als semiotisches Phänomen in der Kommunikation zu beschreiben, wird der durch Jakobsons von Malinowski entlehnte Begriff der *phatischen Funktion* des komplexen Sprachzeichens:

„Einige sprachliche Botschaften verfolgen in erster Linie den Zweck, Kommunikation zu erstellen, zu verlängern oder zu unterbrechen, zu kontrollieren, ob der Kanal offen ist (‘Hallo, können Sie mich hören?’), die Aufmerksamkeit des Angesprochenen auf sich zu lenken (‘Hören Sie zu?’ oder in Shakespeares Worten Lend me your ears!- und am anderen Ende des Drahtes ‘Hm, hm!’). Diese Einstellung auf den KONTAKT, oder in Anschluß an Malinowskis Formulierung, die PHATISCHE Funktion, offenbart sich in einem überschwenglichen Austausch ritualisierter Formeln oder zieht sich

¹¹² Plessner, Helmuth, Lachen und Weinen, Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: ders., Philosophische Anthropologie, S.118

¹¹³ siehe dazu das Kapitel *Ergebnisse der Physiologie und Pathologie des Lachens* bei Habermann, S.21-37

durch ganze Dialoge hindurch mit dem bloßen Zweck, Kommunikation zu verlängern.“(Jakobson, 91)

Entgegen Jakobson, der die *phatische Funktion* des Sprachzeichens auf die Aufrechterhaltung von Kommunikation beschränkt, ist Fietz Recht zu geben, wenn er den Terminus der *phatischen Funktion* von Jakobson in der Übertragung auf eine mögliche Semiotik des Lachens als „zu eng gefasst“(Fietz, 11) betrachtet. Denn im Bezug auf das Lachen kann das kommunikative *Signal* des Zeichens als *Appell*¹¹⁴ (Bühler, 28) an den Empfänger nicht nur die Kommunikation „aufrecht halten“, sondern auch „zwischenmenschliche Beziehungen anbahnen, stiften, aber auch stören oder sogar unterbrechen(...)“(Fietz, 10). Das Lachen hat demnach in der Kommunikation die Funktion des *Kontakts*, also des *Aufbaus*, *Haltens* und auch *Abschließens* der Kommunikation. Der Kontaktaufbau läßt sich z.B. der Eltern-Kind- Beziehung erläutern (**Abb.13**). Aber nicht nur zwischen Kind und Bezugsperson, sondern auch unter Kindern und unter Erwachsenen knüpft das Lachen freundschaftliche Kontakte, wie z.B. als Bestandteil eines Begrüßungsrituals (**Abb.14**) in dem eben nicht nur die Hände geschüttelt werden, sondern der Blickkontakt mit einem Offenheit und Kontaktbereitschaft signalisierenden „freundlichen“, sozialen Lächeln begleitet wird. Dies kann genauso bei einem Verabschiedungsritual beobachtet werden; d.h. daß Lachen also auch eine kontaktabschließende Funktion hat, und somit als Abschlußmarkierung innerhalb der Kommunikation fungieren kann. Kontaktaufbauend ist Lachen darüberhinaus noch beim *Fernkontakt*¹¹⁵, der beim ersten Sichtkontakt aus der Ferne, also vor dem eigentlichen körperlichen Begrüßungsakt, auftritt. Beim Fernkontakt tritt im Augenblick des visuellen Erkennens der Kontaktperson, gleichzeitig das Lachen, das Hochheben des Kopfes sowie der Augengruß (**Abb.15**) ein. Auch im Bereich der Erotik z.B. zwischen Mann und Frau ist das Lachen und Lächeln ein Zeichen, das Kontaktbereitschaft signalisiert, und somit

¹¹⁴ Appell kommt von dem lateinischen Wort „‘appellare’ (englisch: appeal, deutsch etwa: ansprechen) (...) es gibt wie heute jeder weiß einen sex appeal, neben welchen der *speech appeal* mir als ebenso greifbare Tatsache erscheint.“ (Bühler, 29)

¹¹⁵ Der Fernkontakt besteht nach Morris neben dem Lachen/Lächeln aus weiteren fünf verschiedenen Handlungsteilen: „ (2) dem Hochziehen der Augenbrauen, (3) dem Kopfheben, (4) der gehobenen Hand, (5) dem Winken und (6) der angedeuteten Umarmung“(Morris, 80)

Kontakt aufbaut, bzw. zu halten im Stande ist. Auf der (**Abb.16**) ist die Kontaktbereitschaft der Frau vor allem durch drei Elemente gekennzeichnet: Blickkontakt, Lächeln und taktile Kommunikation durch Berühren der Schultern des Mannes.

3.2.2.2 REDEREGULIERENDE FUNKTIONEN DES LACHENS

Die Regelungsfunktion des Sprachzeichens innerhalb eines Dialogs soll als *rederegulierende*¹¹⁶ Funktion bezeichnet werden, also als eine Funktion, in der das Zeichen zur Regelung verbalsprachlicher Äußerungen der intersubjektiven Kommunikation wird, in all seiner Bandbreite. Dabei kann auch die *zeitliche Stellung* (simultan/vor-/nachzeitig) des Lachens innerhalb der Rede wichtig sein; denn wenn es einer Redeeinheit nachgestellt ist, vermag es die Rede im Sinne einer nachträglichen Akzentuierung möglicherweise stärker zu modifizieren, als wenn Lachen während der Rede geschieht. Auch läßt sich denken, daß das Lachen vor einem Gespräch durch einen Gesprächspartner, beispielsweise einen vom anderen ernst intendierten Dialog auch gerade aufheitern, d.h. in eine andere Richtung lenken kann¹¹⁷, währenddessen auch ein einseitiges Lachen vor einem ernstem Gespräch durchaus anzeigen kann, daß der Lachende, im Gegensatz zum Ernstern, die Ernsthaftigkeit der Situation nicht überblickt. Ebenso kann das Lachen gegenüber ausgeschlossenen Dritten, die über dieselbe Sache nicht lachen (können), aber beim Lachen der anderen anwesend sind, geradezu ausschließend wirken, und damit in dieser Perspektive *kommunikationsverhindernd*, oder auch *kommunikationsstörend*, andererseits durch den gemeinsamen Vorgang des Lachens, *gruppenidentitätsbildend* und *kommunikationssichernd* fungieren.

¹¹⁶ Fischer-Lichte spricht bei den Phänomenen des Schreiens, Weinens und Lachens von einer die „Interaktion regulierenden“ (Fischer-Lichte 1994, 46) Funktion.

¹¹⁷ siehe z.B. auch das gegenseitige „Abtasten“ zweier Männer die, nachdem sie gewisse Dominanzgebärden getauscht haben sich vor ihrem Dialog anlächeln, „ um den vorangegangenen Dominanzstreit zu beheben und metakommunikativ zu signalisieren, daß das Gespräch freundlich sein soll“ (**Abb.17**) Schefflen, Albert E., Körpersprache und soziale Ordnung. Kommunikation als Verhaltenskontrolle, unter Mitarb. v. Alice Schefflen, Stuttgart 1976, S. 72

Hierunter verstehe ich auch Jakobsons *metasprachliche*¹¹⁸ Zeichenfunktion. Dies ist z.B. der Fall beim Lachen zweier oder mehrerer Menschen über denselben Stimulus. Denn hierbei kann Lachen durchaus auch an unklaren, kritischen Punkten einer Kommunikation zur besseren Verständigung über den Kode beitragen, wie dies auch Fietz bemerkt:

„Dem Lachen über etwas kann das Lachen als Verständigung über Ridicula vorrausgehen. So gesehen, sagt Engler, kommt ‘dem Lachen auch eine metakommunikative Funktion zu, insofern es auch dazu dient, sich über den Code bzw. die Normen auf dem bzw. denen die weitere Kommunikation gründen soll, zu verständigen. Indem zwei Personen über etwas lachen, versichern sie sich gegenseitig der Akzeptanz des jeweiligen gemeinsamen Systems von Wertsetzungen. Mit diesem Akt wird nicht nur festgestellt was ‘lachhaft’ ist und was nicht, sondern vielmehr ein gemeinsamer Bezugspunkt zu einem kulturellen Code geschaffen, mittels dessen eine verbale Kommunikation erfolgreich ablaufen kann.“ (Fietz, 11)

Bei dieser metasprachlichen Aspekt des Lachens kommt es nicht nur zur Aufrechterhaltung und Kommentierung der Rede, wie dies Fitz hier beschreibt, sondern gerade die metasprachliche Funktion des Lachens trägt zur Gruppenidentitätsbildung durch das „Zusammen-Lachen“ über die gleiche Sache, also über das, was lächerlich, bzw. lachhaft erscheint, bei. Jeder kennt in diesem Zusammenhang das verschworene (Auguren-) Lachen von Freunden/Freundinnen, die die gleiche Art von Humor haben, oder eben dasselbe Wissen und dieselben Gefühle besitzen, welche sie in einem bestimmten Augenblick zusammen zum Lachen bringt, und sich damit ihrer gemeinsamen Wert- und Normsetzungen, auf welchen ihre Kommunikation basiert, versichern.

Weiterhin hat Lachen in Bezug auf die Verbalsprache die Funktion der *Modifikation*, *Substitution* und der *Kontradiktion* der Rede. So z.B. fasst Trager in seiner Klassifikation der Parasprache das *Lachen* unter der

¹¹⁸ Jakobson unterscheidet nach der modernen Logik zwei unterschiedliche Ebenen der Sprache: 1. *Objektsprache*, „die sich auf außersprachliche Entitäten bezieht“ (Jakobson, 91/2) und 2. *Metasprache*, die sich reflexiv auf Sprache bezieht: „(...) die Metasprache ist nicht nur ein unabdingbares wissenschaftliches Werkzeug für Logiker und Linguisten; sie spielt auch eine wichtige Rolle in unserer Alltagssprache. So wie Molières Jourdain Prosa benutzte, ohne es zu wissen, setzen wir die Metasprache ein, ohne den metasprachlichen Charakter unserer sprachlichen Tätigkeit zu realisieren. Wenn der Sender und/oder der Empfänger kontrollieren wollen, ob beide denselben Kode gebrauchen, orientiert sich die Rede am KODE: Sie vollzieht eine METASPRACHLICHE (d.h. erläuternde) Funktion. ‘Ich verstehe nicht, was sie meinen?’ fragte der Empfänger, oder in Shakespeares Diktion, *What is’t thou say’st?*. Und der Sender, indem er solche Konrollfragen vorwegnimmt, fragt: „Verstehen sie, was ich meine?“ (Jakobson, 92)

Rubrik der Vokalisierungen, die „eine Modifikation oder Differenzierung der Sprechweise an bestimmten Stellen der Rede beinhalten“ (Nöth, 277), und zwar als *Stimmodifikator*, zu denen er auch Weinen, Schreien, Seufzen, Gähnen etc. zählt. Bei der *Modifikation* der Rede durch das Lachen wird der Inhalt der verbalsprachlichen Aussage in eine bestimmte Richtung vor allem im Sinne einer Abschwächung oder Verstärkung hin, konkretisiert. So z.B. verstärkt das Lächeln bei einer Absage die entschuldigende Intention des oder der Lachenden. So wirkt auch das Lachen der Mutter, nachdem sie ihr Kind hart gerügt hat, redemodifizierend, indem die Härte der Aussage der Mutter durch das Lachen abgeschwächt wird, um noch in Kontakt mit dem Kind zu bleiben. Zu fragen dabei ist nun, ob nicht Vokalisierungen wie z.B. das Lachen oder auch Seufzen- man denke nur an Alkmenes verbalisiertes „Ach“ im Amphitryon- gerade an entscheidenden Stellen der Kommunikation einsetzen, bzw. sie nicht Teil der verbalsprachlichen „Rede“ sind, d.h. auch von der verbalsprachlichen Kommunikation regiert sind, sondern vielmehr diese begriffliche, verbale Art der Kommunikation *substituieren*¹¹⁹, und somit eine andere Bedeutungs- und Kommunikationsebene initiieren: Bei der Substitution liegt keine begleitende Verbaläußerung vor, sondern der Bedeutungsinhalt „wird direkt durch ein nonverbales Zeichen übermittelt“¹²⁰. Jedoch sind die Bedeutungsinhalte des Lachens in unserem Kulturkreis nicht immer so klar wie die Ersetzung des Ausrufs *Ja*, durch das kodifizierte Ja-

¹¹⁹ Argyle spricht in seiner umfassenden Studie über „Körpersprache und Kommunikation“ ebenso von „Ersatz für die Sprache“ (Argyle, 58) als eine Funktion der nonverbalen, nicht linguistischen Kommunikation. Fischer-Lichte versteht das Lachen auf seiner akustischen Zeichenebene nicht wie ‘hm’ (Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 45) als „größtenteils spracheretzende Zeichen, an ihre Stelle könnten je nach Situation auch die linguistischen Zeichen ‘ja, ich verstehe’, ‘da habe ich meine Zweifel’, ‘gar nicht so dumm’, ‘finde ich nicht’ u.a. Verwendung finden“ (Fischer-Lichte, 45), sondern als Zeichen, die besonders „auf der Subjektebene Bedeutung erzeugen“. Im Gegensatz zu Fischer-Lichte bin ich dabei der Auffassung, daß Lachen sehr wohl wie eine Interjektion innerhalb der Rede sprachliche Zeichen ersetzen kann, und nicht nur als ein subjektives, sondern auch als ein intersubjektives Zeichen fungiert, z.B. bei einem ironischen Lachen, das als ironischer Kommentar zur Rede des Gesprächspartners verbale Rede substituiert.

¹²⁰ Scherer, Klaus R., Die Funktion des nonverbalen Verhaltens im Gespräch. In: Scherer, Klaus R., Wallbott, Harald G. (Hg.), Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten, Weinheim Basel 1979, 25-32, S.26

Nicken¹²¹, denn das Lachen ist nicht immer eindeutig, so daß in der Kommunikation schon einmal die Frage auftauchen kann: *Warum/ Worüber lachst du jetzt eigentlich?* Eine weitere Möglichkeit beim Zusammenspiel der verbalsprachlichen und der nonverbal-paralinguistischen Sprachebene ist die Frage nach sich widersprechenden Signalen, d.h. der *Kontradiktion* von z.B. Verbalsprache und nonverbaler Zeichenebene. So z.B. betont Scheflen¹²², daß das Augenzwinkern und ein Lächeln, bzw. nur das Lächeln z.B. nach einer ernsthaft vorgetragenen Erzählung, ein weitverbreitetes Signal dafür ist, daß der Zuhörer mit der Geschichte genarrt wurde, und somit mit dem mimischen Ausdruck die ganze Redeeinheit in Richtung auf ihr Gegenteil hin, d.h. der Unwahrheit, Albernheit gewendet wird (*Abb.18*). Diese kontradiktorische Funktion des Lachens, soll nun im nächsten Kapitel gerade in Bezug auf kontradiktorische Signale während der Kommunikation im Hinblick auf Täuschungsverhalten des Lachenden, betrachtet werden.

3.2.3 KONATIVE FUNKTION- LACHEN ALS INTENTIONALE MASKIERUNG

„*That one may smile, and smile, and be a villain*“¹²³

Wie ich anhand von Jakobson angedeutet habe, gibt es „natürliche“ und fingierte Emotionen, sowie Handlungsmotivationen des Lachens, was damit zusammenhängt, daß Zeichen nicht nur „natürlich“, also vom Sprecher willentlich unbeeinflusste Möglichkeiten der Kommunikation bieten, sondern der Sprecher die Zeichen und deren Rezeption eben auch willkürlich beeinflussen kann, um beim Empfänger eine bestimmte

¹²¹Diese eindeutig kulturell kodifizierte, intentional verwendete Gesten, die ähnlich wie die Gesten der Zeichensprache semantisch einem Wort oder Aussage entsprechen, nennt Ekman in seiner Typologie der Gesten *Embleme*; siehe: Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., *The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding*. In: *Semiotica* 1, 49-98

¹²² Scheflen, Albert E., *Körpersprache und soziale Ordnung, Kommunikation als Verhaltenskontrolle*, unter Mitarb. v. Alice Scheflen, Stuttgart 1976, S.80

¹²³ „Daß einer lächeln kann und immer lächeln./Und doch ein Schurke sein;“ Hamlet reflektiert über die Täuschung, die durch ein stereotypisch als Freundlichkeit interpretiertes Lächeln, ausgehen kann im 1.Akt, 5.Szene; aus: Shakespeare, William, *Hamlet, Prinz von Dänemark, Tragödie*, übers. v. August Wilhelm von Schlegel, hg. v. Dietrich Klose, Stuttgart 1987, S. 28

Wirkung/Reaktion im Sinne einer Handlung oder inneren Einstellung auf das ausgesendete Zeichen hin, zu erlangen. Jakobson nennt dies die *konative Funktion* (Jakobson, 90) des Sprachzeichens. So kann z.B. ein Lächeln einerseits eine Beleidigung als scherzhaft abschwächen, oder andererseits konativ „zur Täuschung dienen, um den Sprecher aggressiven Verhaltensmaßnahmen zu entziehen“ (Scheflen, 80). Ein Lachen kann ebenso Überlegenheit und Leichtigkeit in einer Situation intentional vortäuschen, in der der Lachende eigentlich angespannt, ängstlich, oder verzweifelt ist, diese innere Haltung jedoch z.B. mit einem Lächeln oder einem lauten Auflachen überspielen will, d.h. der Empfänger ein anderes Bild seiner Innerlichkeit bekommen soll. Goffman¹²⁴ hat erkannt, daß alle Menschen im Alltag sich selbst darstellen, und damit Signale an die Interaktionspartner aussenden, die anzeigen wie sie von den anderen in der Kommunikation behandelt und gesehen werden möchten. Dies kann auch beim Lachen, als eine intentionale Instruktion über eine Kommunikationsbeziehung, beobachtet werden. So z.B. beschreibt Scheflen einen Mann (*Abb.19*), der deprimiert aussieht und die Schultern hängen ließ.

„Dann jedoch wandte er sich einem Kollegen zu, um ihn zu grüßen, und lächelte. Er zeigte damit an, wie wir auf seine Stimmung reagieren sollten.“ (Scheflen, 70)

Wichtig ist das intentionale Lachen zur Maskierung von Emotionen und Haltungen vor allem bei der Betrachtung einer Theaterfigur, und dabei die Frage, welche Sprachebene bei einer Kommunikation weniger manipulierbar ist, bzw. eher auf die Innerlichkeit des Sprechenden verweist, wenn sich zum Beispiel verbalsprachliche und körpersprachliche Signale bzw. zwei körpersprachliche Zeichenebenen widersprechen. Dies ist auch interessant für eine Wahrnehmungsschule des Theaters, liegt doch gerade auf der nonverbalen Zeichenebenen oft ein Potential der Inszenierung, das auch gegenüber der verbalsprachlichen Textnotation andere Aspekte „zur Sprache bringen“ kann, die begrifflich entweder schwer zu fassen sind, oder dem Zuschauer eine zusätzliche Erkenntnisquelle liefern, wie er die Ansichten und Verhaltensweisen der jeweils sprechenden Figur tatsächlich zu verstehen hat. Andererseits kann

¹²⁴siehe: Goffman, Erving, *Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969

auch innerhalb der nonverbale Kommunikationsebene eine beabsichtigte Täuschung der körperlichen -nicht verbalsprachlichen Signale vorhanden sind. Sollten widersprüchliche Körpersignale vorliegen, von denen nicht beide wahr sein können, so können folgende Anmerkungen von Morris die Lage der sich widersprechenden Körpersignale eventuell aufklären:

„Die Wahrscheinlichkeit, dafür, daß eine Handlung die wahre innere Stimmung widerspiegelt, ist umso größer, (1) je weiter vom Gesicht sie abläuft; (2) je weniger sich der Betreffende dieser Handlung bewußt ist, und (3) wenn der Fall vorliegt, daß es sich um eine unbenannte Geste handelt, die noch nicht zum Verhaltensrepertoire weiter Bevölkerungsschichten gehört./ Es ist also vergleichsweise leicht, die wahren widersprüchlichen Signale zu erkennen. Sehen wir ein lachendes Gesicht, aber einen steifen unbeweglichen Körper, dann werden wir mehr dem Körper trauen, als dem Gesicht.“(Morris, 115)

Wichtig ist der Hinweis von Morris, daß nicht- kodifizierte Gesten täuschungssicherer sind, das heißt aber eben auch, daß kodifizierte Gesten am besten getäuscht werden können, dies könnte man z.B. am sozialen Freundlichkeitslächeln, das jede Verkäuferin in ihrer Ausbildung lernen muß, um durch „Freundlichkeit“ den Umsatz zu steigern, zeigen. Daß, wie Morris dies hier nahelegt, der mimische Gesichtsausdruck trügerischer ist als der restliche Körperausdruck liegt wahrscheinlich darin begründet, daß jeder weiß, daß Gefühle besonders am Gesicht abgelesen werden können, und sich dadurch gerade ein Bewußtsein für Verhaltensrepertoires, die sich im Gesicht zeigen, in unserer Kultur entwickelt hat. Dies bestätigt die eingangs erwähnte Annahme, daß Lachen als ein körpersprachliches Phänomen zu betrachten ist, bei der die Mimik eine große Rolle spielt, aber gerade auch in Kontrast zu den restlichen körpersprachlichen Zeichen treten kann. Auch bei der Kontradiktion von Verbalsprache und Körpersprache sind die oben genannten Hinweise von Morris von Bedeutung; denn dabei ergibt sich prinzipiell, daß die Verbalsprache viel stärker kodifiziert ist als die Körpersprache- abgesehen von bereits kodifizierten Emblemen- so daß in der Regel die Körpersprache eher die wahre, ungetäuschte Absicht und Gefühle des Sprechers signalisieren kann als die Verbalsprache. Denn der Körper lügt nicht¹²⁵. So z.B. auch bei

¹²⁵ Siehe dazu die erste Szene von Botho Strauß' „Ithaka“, in der *Penelope*, durch das Warten auf ihren Gatten *Odysseus* fett geworden, ihren Lieblingsfreier *Amphinomos* zu überzeugen versucht, daß sie dennoch eine zartes, zerbrechliches Wesen sei; dieser jedoch gerade weil er den Körper gedanklich für undurchdringbar hält, an den Signalen, die vom Körper ausgehen keinen Zweifel läßt, und im Gegensatz zur Rede Penelopes

einem Mann (**Abb.20**), der eine „schmeichelhafte Äußerung, aber mit (...)einem Anflug von Grinsen“ (Scheflen, 109) macht, wobei ihm das Grinsen ungewollt ins Gesicht huscht und er durch seine Mimik die verbalsprachliche Äußerung, „das Kompliment, das er gerade macht, Lügen“(Scheflen, 109) straft. Unterscheidbar von natürlichen Ausdrucksweisen sind maskierte intentionale oder auch konative Zeichen oft neben ihrer in sich widersprüchlichen Erscheinungsweise dadurch daß sie zu noch zwei anderen bestimmten Formen des Ausdruck neigen: 1.Es ist zu stark, d.h. ein *übertriebenes Signal*, also eine Handlung, die im Verhältnis zu ihrer Aussage stark überzogen“(Morris, 118) ist¹²⁶ (**Abb.21**). 2. Neigen intentionale Körperzeichen dazu, ein *unbefriedigendse Signal* auszusenden, d.h. sie sind

„ein Zeichen, das nicht den normalen Intensitätsgrad erreicht:Es bleibt in gewisser Weise hinter den Erwartungen zurück./ Das ‘An- und Ausschalten’ des Lächelns nach Belieben auf einem ansonsten unbewegten Gesicht ist dafür ein gutes Beispiel. Im Gegensatz dazu entfaltet sich ein echtes Lächeln langsamer bis zu seiner vollen Stärke und läßt ebenso langsam wieder nach. Es kommt sogar vor, daß jemand immer noch lächelt, wenn sein Freund, den er eben getroffen hat, schon längst außer Sichtweite ist. Das beliebig an- und abgeschaltete Lächeln dauert dagegen häufig weniger als eine Sekunde und kann leicht zu einer Beleidigung werden, wenn man es noch im Blickfeld des anderen abschaltet.“ (Morris, 116)

Neben dem zu frühen Abschalten z.B. des Lächelns kann auch ein starres, gefrorenes, also übermäßig langes besonders auf die Mimik konzentriertes Lachen/Lächeln ein unbefriedigendes Signal bedeuten (**Abb.22**).

3.2.4 SOZIOKULTURELLE REFERENZFUNKTION DES LACHENS- LACHEN IM KONTEXT VON DISZIPLINIERUNG UND DEREN DURCHBRECHUNG

ihr folgendes erklärt: *Amphinomos* „Der Leib, ich weiß nicht, was der Leib wirklich ist. Vielleicht werde ich es niemals herausfinden. Aber über eines hege ich keinen Zweifel: der Leib lügt nicht.“ Strauss, Botho, Ithaka, Schauspiel nach den Heimkehrgesängen der Odyssee, München 1996, S.12

¹²⁶ Allerdings muß man gerade bei einer Wahrnehmungsschule des Theaters berücksichtigen, daß theatralische Zeichen oft einen Hang zu Übertreibung und Betonung haben, gerade wenn die Schauspieler nicht so professionell spielen, ihnen also das Spielen angemerkt wird. Die dadurch sich ergebene Schwierigkeit, ein tatsächlich von der Inszenierung her beabsichtigtes übertriebenes Signal von einem unbeabsichtigten zu unterscheiden, kann dadurch umgangen werden, wenn man zur Wahrnehmungsschule vor allem professionelle Aufführungen heranzieht, bei denen eben besser als bei Laienaufführungen gewährleistet ist, daß ein übertriebenes Signal beabsichtigt und nicht unfreiwillig ist.

Wie in der verbalsprachlichen Analyse bereits bemerkt unterliegt das Lachen des Individuums oder der Lachgemeinschaft soziokulturellen Disziplinierungen, wobei das Lachen Index dieses Normenkontextes sein kann, oder eben Ausdruck der temporären Befreiung, Durchbrechung dieser normierten Verhaltenscodes, die selbstverständlich ihrer Form nach dem historischen Wandel unterlegen. Somit kann das komplexe Lachzeichen nicht nur auf die Innerlichkeit des Lachenden verweisen, sondern auch über den gesellschaftlich- kulturellen Kontext Auskunft geben, in dem Lachen zustande kommt, bzw. Lachen innerhalb einer Kultur erlaubt, geduldet, diszipliniert oder gar verboten ist. Und indem dabei die Frage auftritt, *wer* (Agens des Lachens) *in welcher gesellschaftlich-kulturellen Situation* (Handlungssituation/Kontext) *wie* (Art des Lachens) lachen darf, und wer nicht, fungiert das Lachen als Charakterisierung des geschichtlich bedingten sozial-historischen Kontextes, so auch seiner Gesellschaftshierarchien¹²⁷. Zwar ist der, den Chef ergeben beugnende und lächelnde Angestellte eine gewiss stereotypische Vorstellung, in der der Untergebene dem Überlegenen, im Gegensatz zu diesem, immer mit einer „freundlichen Miene“ zu begegnen hat; dennoch entbehrt das soziale Lachen nicht der Tatsache, daß dadurch gesellschaftliche Hierarchien ihren Ausdruck finden:

„Sowohl Lächeln als auch Lachen sind vermeintlicher Ausdruck von Freude und Entspannung; lacht ein Untergeordneter einen Übergeordneten an, ist dieses Lachen jedoch eher eine Lüge; es vertuscht den wahren Charakter der Situation und scheint vor allem den Sinn zu haben, den Mythos, zwischen beiden gäbe es erfreuliche Beziehungen und Gleichheit, aufrechtzuerhalten. Jene mächtigen und erfolgreichen Menschen, die von tausend Sonnen umgeben sind, werden ein ernstes Gesicht wahrscheinlich

¹²⁷ So stellt z.B. Coser in ihrer Untersuchung, in der sie über mehrere Monate bei Personalsitzungen ihrer Arbeitstelle, einer psychiatrischen Anstalt, das Lachen über Witze unter Kollegen untersucht hat, fest, daß Lachen Aufschluß über die Dominanzbeziehungen gibt. Denn von den insgesamt 90 freiwilligen Witzen machte jeder der leitenden Chef- und Oberärzten im Durchschnitt 7,5 Witze; von den Assistenzärzten 5,5 und vom übrigen untergeordneten Personal wie Schwestern und Pfleger nur 0,7 Witze. Dabei gingen 86 der Witze auf die Kosten von anderen, wobei die Witzobjekte niemals höher in der Hierarchie standen als derjenige, der den Witz machte. Das beliebteste Objekt der Oberärzte waren die jüngeren Kollegen, das der jüngeren Ärzte sie selbst oder die Patienten und deren Angehörige, während das Hilfs- und Pflegepersonal sich nur über sich selbst oder die Patienten lustig machte. Nach Coser hat dabei das Lachen die Funktion der Spannungsabfuhr, die nach unten geleitet wird. Dabei wird aber auch die Hierarchie durch den nach unten gerichteten Humor gefestigt. Siehe: Coser, Rose Laub, *Laughter among Colleagues*“, *Psychiatry*, H.23, 1960, S.289-293

nur an ihresgleichen sehn: Es ist also kein Wunder, daß sie ihre Untergebenen- seien es die 'mit allem zufriedenen Neger', 'bierseeligen Arbeiter', 'krakeelenden Dummköpfe' oder die 'launischen Weibsbilder'- als lustige, fröhliche und zufriedene Menschen sehen.“¹²⁸

Auch wenn das soziale Lächeln, im Gegensatz zu diesem etwas provokanten Zitat von Henley, nicht immer eine „Lüge“, und damit etwas negatives sein muß, und auch Lachen insgesamt eben nicht nur in freudigen Augenblicken auftritt, kann Lachen auch, wie Henley dies sehr eindringlich schildert, als ein Zeichen für soziale Statusverhältnisse, d.h. Machthierarchien, die eben, wenn auch nicht ausschließlich, eine scheinbare Gleichheit zwischen Interaktionspartnern zu stützen vermögen, fungieren. Dabei kann das soziale Lachen als Submission¹²⁹ im Sinne einer Zurücknahme des Autonomieanspruchs eines Individuums, bzw. im umgekehrten Fall des *Lachens über jemanden* als Dominanzverhalten im Sinne einer Behauptung eines Autonomieanspruchs verstanden und in diesem Sinne zeichenhaft werden. Der Untergebene *muß* (immer) lächeln¹³⁰, der Übergebene dagegen *hat leicht lachen*. Oft ist dieses soziale Lachen jedoch auch kulturell-moralisch diszipliniert, d.h. als ein gelernter Verhaltenscode *ritualisiert* vorgegeben, der in bestimmten sozialen Situationen zu erfüllen ist, und dem Individuum als Mitglied einer kodierten Verhaltensgemeinschaft in schwierigen sozialen Situationen Stabilität zu verleihen verspricht, wie z.B. in Japan:

„In Japan ist das Ideal ein kontrolliertes, ausdrucksloses Gesicht, und Lachen und Lächeln dient dazu, um Ärger oder Kummer zu verdecken.“(Argyle, 80)

Ekman fand heraus, daß Japaner

„wenn sie allein in einem Raum waren, sich beim Anschauen von Gefühlserregenden Filmen in ihren Gesichtsausdrücken nicht von Amerikanern unterschieden. War jedoch während der Betrachtung der

¹²⁸ Henley, Nancy M., Körperstrategien, Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, Frankfurt 1988, S.248

¹²⁹ Da Lachen ansteckend wirkt, steckt auch im sozialen Lachen ein Aufforderungspotential hierbei des untergebenen Senders an den übergeordneten Empfänger des Lachens, denn es erzeugt idealerweise im Akt des Lachens „im Empfänger eine Stimmungslage, in der bei ihm dieselbe Ausdrucksbewegung auftritt, die ihn selbst ebenso geneigt macht, seinen Autonomieanspruch zurückzunehmen.“ Bischof, 38

¹³⁰ So ist auch beim freundliche Lächeln der Verkäuferin ihren Kunden gegenüber immer eine bestimmte Machthierarchie implizit, die besagt: *der Kunde ist König!* und reziprok dazu: *der Verkäufer ist sein Diener.*

Filme eine andere Person, eine Autoritätsperson anwesend, so befolgten die Japaner viel eher als die meisten Amerikaner Darbietungsregeln, dem gemäß sie jeglichen Ausdruck negativer Emotionen mit einem höflichen Lächeln maskierten.“(Ekman 1989, 99)

Schwierig gestaltet sich deshalb auch oft die interkulturelle Begegnung durch die kulturell unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen eines Gesichtsausdrucks bzw. der Darbietungsregeln (Disziplinierungen) so auch beim Lachen:

„Abendländer haben beim Gespräch mit Japanern große Schwierigkeiten, hauptsächlich wegen deren beherrschten Gesichtsausdruck und deren Gewohnheit, für sie unerwartet zu lächeln oder zu lachen.“(Argyle, 97)

Oft wird dieses asiatische Lächeln als ein Ausdruck von Falschheit interpretiert, was jedoch ein zu oberflächliches Vorurteil wäre, da es sich nicht unbedingt um eine absichtliche Täuschung handeln muß, sondern eben auch ein unbewußt durch den kulturellen Erziehungsprozeß¹³¹ geprägtes Verhaltensmuster sein kann, das obzwar prinzipiell ebenso willentlich beeinflussbar, in einer bestimmten Streßsituation ausgelöst wird.

Das Lachen kann weiterhin auch in *Lachriten* beobachtet werden, als ein Zeichen für den kulturellen Kontext in dem es zustandekommt. So z.B. das Lachen, als Vermittler eines Übergangs von einem religiös-sozialen Gesamtzustand zu einem anderen. Dies läßt sich am rituellen, liminalen¹³² Phänomen des *Osterlachens*, dem *risus pascualis*, verdeutlichen:

¹³¹ Ekman betont, daß bereits in den ersten Lebensjahren Kinder lernen „einige der unwillkürlichen Gesichtsausdrücke zu kontrollieren, wahre Gefühle zu verheimlichen, und Emotionen vorzutäuschen, die sie nicht empfinden. Durch ihr Beispiel bringen Eltern ihren Kindern bei, ihre Ausdrücke zu kontrollieren; in direkterer Form geschieht das auch durch Aussagen wie: ‘Schau mich nicht so böse an’; ‘Mach ein freundliches Gesicht, wenn dir deine Tante etwas schenkt’(…). Die Darbietungsregeln werden während der Kindheit so gut gelernt, daß sie uns als Gewohnheit in Fleisch und Blut übergehen.“(Ekman 1989, 99)

¹³² siehe dazu: Turner, Victor, *Das Liminale und das Liminoide in Spiel, „Fluß“ und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbologie.*In: ders., *Vom Ritual zum Theater, Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt 1995, S.28-94 „Während der mittleren Phase, die van Gennep *Schwellen- bzw. Umwandlungs- oder auch liminale Phase*(von lat.limen= Schwelle) nannte, durchläuft das rituelle Subjekt eine Zeit oder einen Bereich der Ambiguität, eine Art sozialen Zwischenstadiums, das wenige der Merkmale (wenn auch manchmal außerordentlich bedeutsame) der vorangegangenen oder der folgenden profanen, sozialen Positionen oder kulturellen Daseinsformen aufweist.“(Turner, 35) „*Liminale Phänomene* sind überwiegend kollektiv und beziehen sich auf kalendarische, biologische und sozialstrukturelle Rhythmen oder auf im Verlauf von sozialen Prozessen auftretende Krisen(...) Sie sind Ausdruck soziokultureller ‘Notwendigkeit’, enthalten

„ Auch das rituelle Osterlachen- risus paschalis- ist ein Lachfest, das in der Kirche entstand. Nach der langen Zeit des Fastens erzählten die Prediger in der Ostermesse witzige Geschichten, die bis zu derben Scherzen unter obszönen Gesten, auch mit sexuellen Anspielungen, reichten, um die Gemeinde zu lautem Lachen herauszufordern. In diesem rituellen, gemeinschaftlichen Lachen wollte man die Menschen von der Zeit der Askese und der geistigen Besinnung in den normalen Alltagszustand zurückführen. Lachen ist hier ein kirchliches Ritual der Erneuerung zu Ehren Jesus' Auferstehung(...)“ (Hüttinger, 95)¹³³

Darüberhinaus existieren andere soziale Situationen in denen Lachen/Lächeln erwartet wird, der Lachende aber nur schwer das Lachen erzwingt, wie z.B. beim leidigen „Cheese“- Lachen beim Fotografieren. Hierbei spricht man auch oft von einem *gefrorenem* Lächeln, das die erwartete Qualität nicht erreicht (**Abb.23**). Morris bezeichnet in diesem Zusammenhang das Lachen, das ersichtlich aufgezwungen ist als ein „unbefriedigendes Signal“ (Morris, 116), denn es soll Heiterkeit, Leichtigkeit etc. vom Lachenden aus signalisiert werden, das halbe oder verkrampte Lachen signalisiert aber dem Betrachter des Photos eher das Gegenteil der intendierten Ausstrahlung.

Auch über den soziokulturellen Kontext des Geschlechterverhältnisses sagt das Lachen etwas aus. So z.B. ergab eine Studie in den 70er Jahren, die heute wieder zu überprüfen wäre, daß Frauen mehr den Ausdruck des Lachens oder Lächelns in Gesprächen zeigen¹³⁴ als Männer. Beim Gespräch überwog nach einer weiteren Studie der 70er Jahre der Ausdruck des Lächeln¹³⁵ bei Frauen. Nimmt man die These Kotthoffs ernst, daß diejenigen Frauen am meisten lächeln, „die dem Manne am weitestgehenden“¹³⁶ untergeordnet sind, könnte sich dieses Lachverhalten z.B. bei Frauen in leitenden Positionen unseres Kulturkreises heute nicht

aber *in nuce* 'Freiheit' und die Möglichkeit zur Hervorbringung neuer Ideen, Symbole, Modelle oder Glaubensvorstellungen.“ (Turner, 85)

¹³³ Diese rituelle Osterlachen steht in einer langen Tradition des rituellen Verlachens des Höchsten, das somit auch mit dem Lachen im Karneval korrespondiert, der auch heute noch zeitlich vor der Fastenzeit angesiedelt, und somit in die geistliche Kirchenordnung, wenn auch nicht offiziell, integriert ist. Siehe dazu auch: Lever, Maurice, Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren, Frankfurt 1992

¹³⁴ siehe dazu: Duncan, Starkey J., Friske, Donald W., Face-to-face-interaction, Hillsdale 1977

¹³⁵ siehe: Frances, Susan J., Sex Differences Nonverbal Behavior. In: Sex Roles 5 (1979), S. 519-535

¹³⁶ Kotthoff, Helga, Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyänen. Über geschlechtsspezifische Heiterkeit. In: dies.(Hg.), Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern, Frankfurt 1988, S.125/6

mehr so stark ergeben, jedoch auf die Mehrheit der Frauen weltweit immer noch zutreffen. Vergleichen wir nun zur Disziplinierung ein Photo (*Abb.24*) einer Situation, bei der gelacht wird. Hier zeigt sich ein *Kichernder* (links im Bild) und ein *schallend lachender* Mann (rechts). Zurecht, wie ich finde, betont Morris, daß das Kichern- wie der Mann links zeigt- ein „stärkeres Verziehen der Nase“ (Morris, 45) miteinschließt, sowie er die Augen stärker zusammenkneift, dabei jedoch nicht den Kopf nach hinten wirft. Der Kichernde weist nicht wie sein rechter Nebenmann, der nach Morris „das schallende Gelächter“(Morris, 45) exemplifiziert, das ich hierbei als eine Form des natürlichen Lachens bezeichnen würde, ein „deutliches Zurückwerfen des Kopfes“(Morris, 45) auf. Im Gegensatz zum *Kichern* beinhaltet das *schallende Gelächter* jedoch „nur ein geringes Verziehen der Nase“(Morris, 45). Mag man das Kichern im allgemeinen als eine zurückgenommene Lachhandlung definieren als das schallende Lachen oder nicht, wichtiger als eine begriffliche Einwortdefinition verschiedener Lachformen ist die genaue Analyse des sich bietenden konkreten Materials. So zeigen sich im Vergleich der beiden Lachenden anhand dieser Abbildung weitere Unterschiede: Der Hutträger rechts hat eine größere Mundöffnung als der Mann links neben ihm, was wohl auch mit dessen nach hinten gestreckten Kopfstellung zu tun hat, und scheint so, auch wenn wir das anhand des Fotos nicht überprüfen können, lauter zu lachen als sein Nebenmann. Desweiteren gehört die Mund-Hand-Geste des linken Mannes ebenso mit zur Lachhandlung. Diese Form des Selbstkontakts nennt Ekman in seiner Typologie der Gesten „Adaptoren“¹³⁷, in diesem Fall, da er sich selbst und nicht einen Gegenstand (*Objektadaptoren*) oder eine andere Person (*Alter-Adaptoren*) berührt, *Selbstadaptoren* bzw. *Selbstmanipulatoren*. Mit diesem Selbstadaptor, zu dem auch Handlungen wie z.B. *sich kratzen, sich auf die Lippen beißen* etc. gehören, verdeckt der Mann links sein Lachen mit der Hand vor dem Mund, d.h., er diszipliniert sein Lachen, während die rechts abgebildete Person die Hände/Arme nicht einsetzt, um sein Lachen zu verbergen.

¹³⁷ Siehe: Ekman, Paul, Friesen, Wallace, The repertoire of nonverbal behavior. Categories, origins, usage and coding. In: Semiotica, Bd. 1, 1969, 49-98. *Adaptoren* sind meist unbewußte Formen der taktilen Kommunikation und Selbstkommunikation, die Ekman je nach Objekt der Berührung einteilt.

Auch die beiden Frauen auf *Abb.25* und *Abb.26* versuchen ihr Lachen zu verbergen, indem sie es durch das Mundbedecken zu dämpfen oder zu verhindern, und damit zu disziplinieren versuchen. Beherrscher, und dabei „weniger intensiv“(Morris, 45), als die Kichernden wirkt das Lachen der Frau auf *Abb.27*, ist ihre Kopfstellung doch sehr gerade, und trotz der weiten Mundstellung, die fast übertrieben wirkt, da sich vor allem der Unterkiefer nach unten geöffnet hat, die Mundwinkel nicht signifikant nach außen gezogen sind, durch den *Objekt-Adaptor*, das *kontrollierte* Festhalten ihrer Brille mit den Händen; daran läßt sich auch erkennen, daß ihr Körper sich kaum bewegt, d.h. sie sehr diszipliniert lacht, ohne sich jedoch das Lachen z.B. durch eine vorgehaltene Hand „zurückzunehmen“. Ähnlich diszipliniert ist dies auf *Abb.28* zu beobachten. Hier wirkt das Lachen „gewollt“, wie auch das Lächeln der Dame auf der „gesellschaftlichen Bühne“(Morris, 106)(*Abb29*), denn beide lachen sehr „gesellschaftlich“, und zwar so als müßten sie, um ihre Aufmerksamkeit ihrem Gegenüber zu signalisieren, ein Lachen zeigen. Dagegen scheint die „Perlmutter-Königin“(*Abb.30*) ein „ungehemmtes Gelächter“(Morris, 23) zu zeigen, dennoch merkt man an ihr die körperliche Disziplinierung einer englischen Lady, denn ihr Körper scheint außerstande mit dem fast schon tränenden Gesicht mitzulachen, da die zusammengehaltenen Hände ihr vor dem Ausbrechen des Körperphänomens des Lachens Fassung verleihen.

In vielen gesellschaftlichen Situationen ist lautes Lachen nicht gerne gesehen, bzw. wird sogar oft als ein Affront gegen die Autorität verabscheut¹³⁸. Wird dabei ein Auge auf die Geschlechterspezifik

¹³⁸ siehe dazu die Urszene der moralischen Disziplinierung des Lachens in der jüdisch-christlichen sowie islamischen Kultur: die Unterwerfung des Lachens Abrahams und Saras unter den göttlichen Willen Jahwes, das zugleich mit der Verheißung der Geburt Isaaks die göttliche Verheißung an Abraham bedeutet, ihn zum Ahnherrn vieler Völker(Gen 17,4) zu machen:: „Da fiel Abraham auf sein Angesicht und lachte und sprach in seinem Herzen: Soll mir mit hundert Jahren ein Kind geboren werden, und soll Sara, neunzig Jahre alt gebären?“(Gen 17,17); „Und sie waren beide, Abraham und Sara,alt und hochbetagt, so daß es Sara nicht mehr ging nach der Frauen Weise./ Darum lachte sie bei sich selbst und sprach: Nun ich alt bin soll ich noch der Liebe pflegen, und mein Herr ist auch alt!/ Da sprach der HERR zu Abraham: Warum lacht Sara und spricht: Meinst du, daß es wahr sei, daß ich noch gebären werde, die ich doch alt bin?! **Sollte dem Herrn etwas unmöglich sein?** Um diese Zeit will ich wieder zu dir kommen übers Jahr, dann soll Sara einen Sohn haben./ Da leugnete Sara und sprach: Ich habe nicht gelacht-, denn sie fürchtete sich. Aber er sprach: Es ist nicht so, du hast gelacht.“(Gen 18,11-15) Die Unterwerfung des Lachens über die natürliche

geworfen, kann auch heute noch festgestellt werden, daß das laute Gelächter in öffentlichen Räumen von Frauen gleich doppelt so negativ Aufsehen erregt, als dies bei lautem Männerlachen der Fall ist, was wiederum mit der Disziplinierung der Affekte, von der Männer natürlich nicht ausgenommen sind, durch soziokulturelle Verhaltensnormen und deren Erwartungen an die Geschlechterrollen zu tun hat. Oft ist daher dem lauten oder undisziplinierten herausplatzenden oder dreckigen, wiehernden sowie schrillen Lachen eine subversive Tendenz zugeschrieben worden. Denn durch dieses Übertreten der kulturell-sozialen Disziplinierungen ist das Lachen „nie ganz frei von potentiell bedrohlichen antiautoritären Tendenzen“ (Kotthoff, 129). In diesem Sinne versteht auch Bachtin das Lachen als eine Form der Subversion des

„Unmöglichkeit“ der verheißenen Geburt Isaaks unter die Verkündigung des Gottes, wird im Gestus des Niederfallens (siehe dazu **Abb.31**) Abrahams auf sein Angesicht, sowie der ängstlichen Verleugnung des Lachens durch Sara deutlich. Interessant ist dabei auch die Wandlung des zweifelnden Lachens Saras und Abrahams in der göttlichen Namensgebung des Kindes zu einem Lachen das die Wirklichkeit des „Unmöglichen“ signalisiert, denn Isaak (hebräisch: 'jishaq') ist ein Verb in der 3. Person Singular, das „er lacht“ bedeutet. Gleichzeitig überträgt sich dabei das Lachen Gottes auf den Menschen, da „Isaak“ die Kurzform zu „Isaak-El“ ist, was soviel bedeutet wie: Gott lächelt liebevoll dem Namensträger zu. Damit wird das *gefährliche* Lachen Saras, das die Wahrheit der Verheißung und damit die Autorität Jahwes in Frage stellt, eingebunden in die göttliche Verheißungsperspektive und damit moralisch diszipliniert dargeboten. Siehe dazu: Westermann, Claus, Genesis 12-36. Biblischer Kommentar: Altes Testament, begr. v. Martin Noth u.a., Bd.I,2, Neukirchen 1981, S.324 Interessant ist, daß Anz diese „metaphysische Qualität“ des Lachens für einen allgemeingültigen Bestandteil jeder Form des Lachens deutet, d.h. er selbst in dem Lachen des Zarathustra des Lebensphilosophen Nietzsche ebenso ein metaphysisches Lachen begreift wie in einem Lachen das eindeutig Ausdruck einer metaphysischen Ordnung ist, und bei Nietzsches Lachen, das den Niedergang der damals herrschenden Metaphysik belacht-Gott ist tot- erkennt, daß es sich nur im Bezug auf ein anderes Ordnungssystem gesteigert hat: „(...)gleich ob das Lachen, trotz aller bizarren Erscheinungen und bösen Geister, in einer sinnvollen, natürlichen Welt lokalisiert ist oder ob es in einer ekelerregenden und absurden Welt seinen Ort verliert- immer ist es Signum *und* Garant einer sinnvoll geordneten Welt(...) Nietzsche läßt seinen Zarathustra, 'jenen dionysischen Unhold', das Lachen heiligsprechen. Die destruktive und affirmative Kraft des Lachens werden in solcher Perspektive universal: In ihm bejaht der Lebenswille seine Wiederkehr und zerstört in eins damit den metaphysischen Schein, den die 'ewige Komödie des Daseins' hervorbringt, sofern es unter Zwecke tritt. Die 'fröhliche Wissenschaft' überwindet im Lachen die Metaphysik der Daseinszwecke. 'Als Lachende' schickt sie 'alle metaphysische Trösterei zum Teufel- und die Metaphysik voran', wie es im 'Versuch einer Selbstkritik' zur 'Geburt der Tragödie' heißt./ Damit ist die metaphysische Qualität des Lachens aber nicht eigentlich geleugnet, sondern sie wird nur überboten und exzentrisch.“ Anz, Heinrich, Wenn einem das Lachen vergeht..., Überlegungen zum metaphysischen Charakter des Lachens in der Postmoderne. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 20 (1988), H.2, S.48/9; 44-56

Lachenden gegen die internalisierten Disziplinierungen der normativen Mächte:

„Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.“¹³⁹

¹³⁹ Bachtin, Michael, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, aus d. Russ. übers. u. m. e. Nachw. vers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt 1990, S.38/39 Auch Kamper/Wulf sehen im Lachen eine Möglichkeit (des Körpers) sich zumindest temporär von den kultivierten Kontrollmechanismen zu befreien, und ist damit auch Ausdruck einer Krise der kognitiven Vorherrschaft innerhalb des Menschen: „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.“ Kamper, Dietmar, Wulf, Christoph, Der unerschöpfliche Ausdruck, Einleitende Gedanken. In: dies.(Hg.), Lachen- Gelächter- Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln, Frankfurt 1986, S.7 So auch Hüttinger: „Lachen ist Ausbruch und Explosion. Damit ist es zwar der Verlust über die eigene Beherrschung, zugleich aber auch die momentane, absolute Befreiung. Im Lachen enthebt sich der Mensch über alle kulturellen Tabugrenzen. Aus diesem Grund hat die zivilisierte Kultur auch Angst vor dem unerwartet aufziehenden und unberechenbaren Ausbruch dieses Phänomens, das sich jeder Kontrolle entzieht. Im Lachen holt sich der Mensch seine ganz persönliche, individuelle und rücksichtslose Freiheit zurück.“ Hüttinger, S.34 Daß die befreiende Seite des Lachens zugleich die chaotische, gegen eine „sichere“ Ordnung gerichtete ist, betont Jurzik in Anlehnung an Bataille: „Bataille beschwört die befreiende Seite des Lachens, seine chaotische Dimension. Es gilt ihm als eine der Kräfte, mit denen die Welt der faden Kompromisse zu verlassen sei. Das ‘plötzliche Einbrechen des Unbekannten’(...), der Wechsel aus dem Reich der Sicherheiten in das Reich, wo unsere Sicherheiten umgestürzt werden, enthüllt eine letzte Wahrheit: daß die Welt insgesamt außer Reichweite der Sicherheiten liegt.“ Jurzik, S.40/41. Siehe dazu: Bataille, George, Conférence sur le Non-Savoir. In: Tel quel, Bd. 10, 1962. Gerade die Gefährlichkeit des Lachens für „alte“ bzw. kritisierbare Ordnungen zeigt sich am eindrucksvollsten in dem postmodernen Kriminalroman Umberto Ecos, „Der Name der Rose“: Eco, Umberto, Der Name der Rose, 19. Aufl., München 1983. Ins Zentrum der Kriminalhandlung stellt sich nicht nur der Disput des, die mysteriösen Morde aufklärenden, Sherlock Homes des ausgehenden Mittelalters und Franziskaners William von Baskerville mit dem erblindeten ehemaligen Bibliothekar der Abtei, Gorge, über die Frage ob Christus, als die Autorität der mittelalterlichen Ordnung, gelacht habe oder nicht, sondern auch die Suche nach dem tatsächlich verlorengegangenen 2. Buch der Poetik des Aristoteles, das „allein über das Lachen geschrieben“(Eco 1983, 144) sei. Folgerichtig für den Repräsentanten der alten lachfeindlichen Kirchenordnung, Gorge, der das Lachen als „Niedriges und Gemeines“(Eco 1983, 603) apostrophiert, ist seine Abscheu gegen den Zweifel an der bestehenden, *heiligen, wahren* und *schönen* Ordnung, den er in der destruktiven Kraft des Lachens erkennt: „Über die Wahrheit und die Schönheit lacht man nicht. Eben darum hat Christus nicht gelacht. Das Lachen schürt nur den Zweifel“(Eco 1983, 169). Dagegen ist William ein Vertreter der Meinung, daß Lachen positiv und konstruktiv wirke, indem es der „Wahrheit als Vehikel dient“(Eco 1983, 143). Siehe dazu auch Anz, Wenn einem das Lachen vergeht, S.50-56

3.3 THEATERSEMIOTISCHE BETRACHTUNG DES LACHENS

War das Lachen in seiner Struktur und Funktion im allgemeinen bislang von Bedeutung, soll hier nun das Lachen als ein komplexes Zeichen speziell auf dem Theater betrachtet werden. Dabei soll zunächst die Besonderheit der theatralischen Zeichen im Vergleich zu anderen Zeichen problematisiert werden. Im Anschluß daran möchte ich begründen warum komplexe Zeichen wie z.B. das Lachen besser zur Bedeutungsgenerierung auf dem Theater beitragen als kleinste Zeicheneinheiten, sowie im Anschluß daran, das komplexe Zeichen des Lachens als Beispiel für die praktische Anwendung in einer Hör- und Sehschule der dramatischen Formen und Fragen, die zur Interpretation des notierten Textes, sowie des Aufführungstextes helfen sollen, formulieren.

3.3.1 BESONDERHEIT THEATRALISCHER ZEICHEN

Die Frage, was die Besonderheit theatralischer Zeichen ist, soll an eine weitere Frage gekoppelt werden: Gibt es überhaupt theatralische, d.h. theaterspezifische Zeichen? Diese Fragen sind gar nicht so eindeutig beantwortbar, wie dies zum Beispiel Fischer-Lichte in ihrer Semiotik des Theaters zu tun versucht. Denn nach Fischer- Lichte, in Anlehnung an Bentley¹⁴⁰, ist Theater folgendes:

„Theater, reduziert auf seine minimalen Vorraussetzungen, bedarf also einer Person A, welche X repräsentiert, während S zuschaut.“¹⁴¹

Wichtig für ein theatralisches Zeichen nach Fischer-Lichte ist die Anwesenheit mindestens eines Zuschauers S, denn im Theater spaltet sich, so Fischer-Lichte, die Kultur auf „in diejenigen, die sie [die theatralischen Zeichen;A.G.] darstellen, und diejenigen, die sie betrachten. Fraglich ist jedoch, ob das nicht konstitutiv für Zeichen überhaupt ist, da erst vom Sender hervorgebrachte Zeichen im Empfänger (Zuschauer) zeichhaft werden. Den Unterschied zwischen der Person A in ihrem „normalen Alltag“ und der Person X auf der Bühne ist nach Fischer-Lichte die Tätigkeit des Schauspielers:

¹⁴⁰ Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, London 1965

¹⁴¹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd.1, S.16

„Um nun X darzustellen, nimmt A ein bestimmtes Äußeres an(1) und agiert auf eine bestimmte Weise (2) in einem bestimmten Raum (3)“ (Fischer-Lichte 1994, 16)¹⁴²

Völlig zurecht sieht Fischer-Lichte den Unterschied zwischen einer „normalen“ Person A und einem Schauspieler A der X darstellt, vor allem in der Funktion der *Darstellung*¹⁴³ von zeichhafter Wirklichkeit durch den Schauspieler. Ihr zufolge zieht sich A als Person A zwar, neben der primären Gebrauchsfunktion z.B. eines (Pelz-) Mantels gegen Kälte, auch einen Pelz an, um anderen Leuten mit ihrer (Ver-) kleidung etwas bestimmtes zu signalisieren, für Fischer-Lichte ist dies jedoch noch keine theatralische Funktion des Kleidungsstücks. Theatralisch wird es nach Fischer-Lichte erst, wenn A den Pelzmantel anzieht, um in der Darstellung der Figur X etwas über die pelztragende Figur X zu signalisieren. Ich halte diese Trennung in *nicht-theatralische Zeichen* in der Funktion einer *Selbstdarstellung/ Selbstinszenierung* und *theatralische Zeichen* in der Funktion der *Fremddarstellung/ Fremdingszenierung* jedoch, für die Interpretation gerade auch zeitgenössischer Performances, in denen es oft gerade um die Selbstinszenierung des Künstlers¹⁴⁴ geht, für problematisch.

¹⁴² Auch beim Raum ist wichtig, daß ein bewußter Akt vorliegt, diesen als einen Kunstraum/Theaterraum zu kennzeichnen. Dabei ist jedoch umstritten, wer diese Setzung vornehmen muß, der Zuschauer, der Künstler oder beide? Für mich ist nicht wichtig, daß dies im Bewußtsein von beiden Seiten, d.h. aufgrund von beidseitiger Absprache geschieht, wichtig jedoch ist, daß es auf mindestens einer Seite geschieht, denn für mich ist das „Unsichtbare Theater“ Augusto Boals in seiner bewußt für die „Zuschauer“ verdeckt gehaltenen Inszenierung der „Schauspieler“ genauso eine Form des Theaters wie eben auch das im Bewußtsein von Zuschauer und Schauspieler gleichermaßen vorhandene Wissen, daß in den Kammerspielen um 19.30 Uhr Kleists Prinz v. Homburg gespielt wird. Zu fragen wäre auch, ob ein im Alltag die Selbst-Inszenierung der Menschen beobachtende Zuschauerin auf einer Parkbank ebenso einem Theater beiwohnt? Dies, glaube ich, wäre ein zu weiter Theaterbegriff. Denn ich möchte das Theater auf den notwendigen, bewußten Akt der künstlerischen Seite, des Schauspielers/Regisseurs verstehen, bei dem A weiß, daß sie/er X darstellt, und eben zumeist auch die Zuschauer wissen, daß die Person A so tut, als ob sie X wäre. Die ästhetische und diskursive Wirkung der verschiedenen Theaterformen auf die Zuschauer und die Schauspieler ist jedoch sicher eine ganz andere. Natürlich wird bei einem für die Zuschauer deutlich als Schauspieler ausgewiesenen Person A in der Rolle X, die Auseinandersetzung des Zuschauers sich mehr auf die Rollenidentität X konzentrieren, und eben die Zeichenfunktion damit hauptsächlich die der *Darstellung* von „Wirklichkeit“ der Figur X sein.

¹⁴³ Nach Bühler ist also das Theaterzeichen in seiner Hauptfunktion der Darstellung von Wirklichkeit „*Symbol*“, kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten“ Bühler, Sprachtheorie, S.28

¹⁴⁴ Wie z.B. bei der New Yorker Performance-Künstlerin Laurie Anderson: Im Song „O Superman“ spaltet Anderson via elektronischem Medium (Vocoder) ihre eigene Stimme von sich ab, und vervielfältigt sie. Der Song handelt von der im „Superman“-Motiv symbolisierten Gesellschaft Amerikas, in der die Identität bzw. „Präsenz (...)“ einzig in

Ein Schauspieler müßte demnach auch immer in der Lage sein, seine eigene Identität A von der dargestellten Rollenidentität X zu trennen, was aber nicht immer möglich ist. So zum Beispiel gibt es rechtlich gesehen eine Strafminderung für einen Schauspieler der im Affekt oder in der Intention seiner Rolle, kurz nach der Aufführung eine Straftat begeht, da ihm eine gewisse Identitätskonfusion durch seine verkörperte Rolle zugewilligt wird. Auf der anderen Seite ist z.B. die Mode heutzutage bereits so sehr bewußt bedeutungsbeladen und theatralisiert, daß sich mit dem Wechsel der Kleidung auch ein gewisser Wechsel der Identität und der Wertvorstellungen zu verbinden scheint. Andererseits würde ich die Trennung in nicht-theatralische Zeichen im Sinne einer Gebrauchsfunktion z.B. des Objekts Pelz, und einer zugleich eventuell unbewußter Darstellung von Zeichen, im Gegensatz zu theatralischen Zeichen, die eine ganz bewußt inszenierte Darstellung z.B. des Mantels bezwecken, gutheißen. Dies gilt natürlich auch bei Performance-Künstlern wie z.B. Hermann Nitsch¹⁴⁵, die den Gegensatz von Kunst und Leben aufzuheben

den Waren einer technisierten Gesellschaft“(Almhofer, S.136) innerhalb der „Arme von Mutter Staat, mit den Benennungen petrochemisch, elektronisch, militärisch und automatisch“(Almhofer, S.136) möglich zu sein scheinen. Durch die Vervielfältigung und Verzerrung von Teilen ihrer Persönlichkeit via elektronischer Medien, entkleidet sie sich „(...) ihrer vordergründigen Realität im Rahmen der Performance. Sie personalisiert abwechselnd diverse unterschiedliche Aspekte ihrer Subjektivität, indem sie manches isoliert[z.B. ihre Stimme; A.G.] und überdimensioniert[z.B. die Projektions des Schattens ihrer Hände;A.G.] erscheinen läßt.“(Almhofer, S.136) Dabei entstehen während der Performance neu geschaffene, kurzlebige, von der Künstlerin unabhängige Charaktere, die schließlich die Einheit des Subjekts, das „durch seine eigene bildhafte Repräsentation reduziert und deformiert, ja letztendlich seiner Identität im Prozeß des Werkzusammenhangs entblößt“(Almhofer, 157) wird, in Frage stellt. Die einfache Gleichung *Kunst=Leben* geht bei Laurie Anderson trotz vieler autobiographischer Elemente in ihren Performances nicht mehr auf. So thematisiert Anderson z.B. in autobiographischen *stories in United States, Part II* die Unverständlichkeit und Unbewußtheit der eigenen(= fremden) Sprache:

„I'd been travelling around a lot lately doing concerts- and alot of them have been in French. Unfortunately I don't speak French. I memorize it. I mean, my mouth is moving, but I don't know what I'm saying. It's like sitting at the breakfast table and it's early in the morning and you're not quite awake- and you're just sitting there eating cereal and a sort of staring at the writing on the box- not reading it exactly- just more or less looking at the words. And suddenly for some reason, you snap to attention and you realize that what you're reading is what you are eating... but by then it is much too late.“ Laurie Anderson, zit. nach: Almhofer, Edith, Performance Art. Die Kunst zu leben, Wien/ Köln/ Graz 1986, S.124

¹⁴⁵ „Auf dem alten, konventionellen theater <spielt> der schauspieler seinen part. Das ist nicht wirklichkeit. In meinem theater dagegen ist alles real. Die objekte, die ich verwende, sind real, z.b. tiere,blut, zucker. Sie sind keine symbole für etwas anderes, wie es beim alten theater der fall war. Dort <spielt>der schauspieler er sei <tot>. Bei

versuchen, denn auch dies ist ein *bewußter* künstlerischer Akt der Darstellung/ Inszenierung von Wirklichkeit, auch wenn sie im Moment des Vollzugs unbewußt erscheint, d.h. von bewußter Darstellung in unbewußte Realpräsenz sich verwandelt. Es ist hierbei angebracht nochmals genauer das künstlerische, bzw. auch theatralische Zeichen seiner Funktion nach dem „darstellenden Verhältnis des Menschen zur [(kulturellen); A.G.] Wirklichkeit“¹⁴⁶, d.h. nach seiner *mimetischen* Funktion zu befragen. Obzwar Fischer-Lichte in dem *daß* der Darstellung von kultureller Wirklichkeit durch die theatralischen oder besser gesagt *künstlerische* Zeichen rechtzugeben ist, das *wie* der Darstellung bei Fischer-Lichte zu wenig behandelt bleibt. Daher unterteile ich Darstellung von kultureller Wirklichkeit durch theatralische Zeichen nach Feldmann zunächst in *repräsentationale* und *seinskonstituierende* Funktion, wobei die repräsentationale Darstellungsfunktion folgendes besagt:

mir ist das lamm wirklich tot, ich schütte blut darüber, und ich werfe es fort- all dies ist wirklich. Ich möchte ein theater entwickeln, wo sich alles wirklich ereignet. (...) Wir müssen die dinge intensiv erleben, um uns abzureagieren./ Grausamkeit auf dem theater kann uns befreien. Die idee der abrektion ist für das theater sehr bedeutsam. Es gibt verborgenes und unterdrücktes in uns. Die kultur erlaubt den menschen nicht so zu leben, wie sie möchten. Darum unterdrücken wir wünsche, träume und sogar ideale. Wenn auf der Straße ein unfall passiert, läuft jeder herbei, um zu schauen. Wenn wir keine andere gelegenheit haben inszenieren wir kriege um uns abzureagieren. Unsere kultur ist sich des abreaktionsdranges nicht bewußt. Durch das theater können wir abrektion bewußt machen und katharsis bewirken.“ Nitsch, Hermann, Orgien Mysterien Theater, Darmstadt 1969, S.13-14 Auch die von Nitsch postulierte Realität ist durch sein künstlerisches Bewußtsein kein „natürlich-reales“, sondern eine zum Natürlichen hin tendierende bewußte und symbolische Darstellungskunst, und damit theatral. Denn seine Schlachtungen finden eben nicht wie z.B. auch heute noch auf einem Dorf im Jemen auf dem Marktplatz statt, um wie dort die „Gebrauchsfunktion“ des dortigen Metzgers zu erfüllen, daß alle im Dorf wissen, daß Schlachttag ist, und es somit an diesem Tag Fleisch frisch zu kaufen gibt.

¹⁴⁶ Ich beziehe mich hierbei auf das moderne Mimesis -Verständnis von Feldman, der in der mimetischen Funktion von künstlerischen Zeichen allgemein, nicht bloße *Nachahmung* sieht: „Wenn wir Mimesis im allgemeinsten Sinne als das darstellende Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit verstehen, wie es in bestimmten Objektivationen wie Kunstwerken verkörpert wird, so glauben wir damit ein wesentliches, für das Kunstwerksein konstitutives Moment fassen zu können. Wir lösen uns damit freilich von traditionell festgelegten Mimesisbegriffen mit ihrer eher platonischen oder aristotelischen Begrenzung. So soll auch die Rückbesinnung auf überkommene Vorstellung von Mimesis nicht bedeuten, daß wir sie nur in ein modernes Gewand kleiden, um sie zu retten. Vielmehr gehen wir, wenn wir uns dem Problemfeld „Mimesis“ annähern, davon aus, daß Mimesis als die Bedeutung- und Sinnbeziehung des menschlicher Sinngebilde zu etwas Wirklichem, das ‘dargestellt’ wird, schlechthin gesehen werden kann.“ Feldmann, Harald, Mimesis und Wirklichkeit, München 1988, S.17

„Die Repräsentation von Wirklichkeit in der Darstellung bedeutet, daß die Darstellung für eine Wirklichkeit steht, sie einem rezipierendem Bewußtsein vermittelt und zugleich etwas über diese Wirklichkeit aussagt. Repräsentation hat also eine vermittelnde und zugleich aufzeigende Funktion, indem die dargestellte Wirklichkeit, eben als solche durch das Kunstwerk explizit gemacht wird. Die repräsentationale Darstellung verbleibt dabei in einer Abhängigkeit von vorgegebener Wirklichkeit. Sie ist jedoch nicht nur als 'Nachahmung' zu verstehen, sondern läßt auch künstlerische Transformation bis zum Paradigmatischen, zu.“(Feldmann, 18/19)

Nach Fischer-Lichte dagegen kommt es in ihrem Verständnis des theatralischen Zeichens zu einer reinen, identischen „Verdoppelung der Kultur“(Fischer-Lichte 1994, 19):

„die vom Theater hervorgebrachten Zeichen denotieren jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen. Die theatralischen Zeichen sind daher stets Zeichen von Zeichen, die dadurch charakterisiert sind, daß sie dieselbe materielle Beschaffenheit haben können wie die primären Zeichen, die sie bedeuten- eine Krone kann eine Krone, ein Kopfnicken ein Kopfnicken, ein Schreien eine Schreien bedeuten usf. Daraus folgt, daß ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur bestehen muß- die Zeichen des Theaters kann nur verstehen, wer die von den kulturellen Systemen der es umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu deuten vermag“(Fischer-Lichte,19)

Da aber eben eine Krone auch durch einen Pappbecher auf dem Theater dargestellt werden kann, kommt es im künstlerischen Zeichen auf dem Theater eben nicht, im Gegensatz zur Auffassung Fischer-Lichtes, zu einer reinen Verdopplung gerade der Struktur der Zeichen der kulturellen Wirklichkeit auf dem Theater, denn die

„im Kunstwerk dargestellte Wirklichkeit verdoppelt nicht reale Wirklichkeit, sie steht aber doch in einer bestimmten Weise für sie und macht sie zugleich im künstlerischen Medium explizit“(Feldmann, 19)

In einem anderen Punkt ist Fischer-Lichte jedoch rechtzugeben, denn sie erkennt, daß theatralische Zeichen wie auch poetische, ästhetische etc. nicht nur Zeichen für Objekte, sondern zugleich „als Zeichen für die mit diesen Objekten gesetzten Bedeutungen zu begreifen“(Fischer-Lichte Zeichensprache, 238) sind. Daß dies der Fall ist, bleibt unbestritten, doch die Zeichen und deren Bedeutungen auf dem Theater sind nicht ausnahmslos identisch mit denen, der aus ihr entspringenden Kultur, denn darüberhinaus ist das künstlerische Zeichen eben auch ein Zeichen, das bislang in einer Kultur unbekannte Bedeutungsinhalte vermittelt, und daher eben auch *seinskonstituierend* ist, d.h. es kann im Empfänger der Zeichen nicht nur ihm durch seine Kultur bereits vermittelte Bedeutungen, Gefühle

etc. auslösen oder vor sein inneres Auge führen, sondern eben auch für ihn Neues, Unerwartetes, Fremdes. Auf das Lachen auf dem Theater bezogen, heißt dies, daß Lachen abhängig vom Lachen und seiner Bedeutungen der jeweiligen Kultur, aus der die Aufführung entstammt, auf der Bühne dargestellt, und dabei nicht nur *verdoppelt* zum Zeichen wird, sondern außerdem Lachen in einer seinskonstituierenden Darstellungsfunktion das Lachen z.B. auch choreographiert, verzerrt und somit künstlerisch verändert auftreten kann. Lachen kann also auch übertrieben beispielsweise zur Darstellung einer Figur verwendet werden und damit eben nicht exakt wie in der Kultur, sondern mimetisch verändert¹⁴⁷ aber in Bezug auf die Kultur verwendet werden.

Außerdem möchte ich hier den zwei Darstellungsfunktionen noch als dritte mögliche kunstspezifische rezipientenbezogene Zeichenfunktion, die der möglichen Realpräsenz oder „ästhetischen Nichtunterscheidung“¹⁴⁸ durch das künstlerische Zeichen gegenüberstellen. Dabei kann das Lachen so intensiv auf der Bühne sein, daß der Zuschauer z.B. dadurch die Darstellung des Lachens durch den Schauspieler vergißt, und er, ohne zu denken, daß es eine Theaterszene ist, sich und das Lachen „real“, wenn auch nur kurzfristig, mitempfindet.¹⁴⁹ Diese Funktion des künstlerischen

¹⁴⁷ Fischer-Lichte faßt dies unter der Funktion der *Polyfunktionalität* theatralischer Zeichen, wonach eben jedes Objekt auf der Bühne durch seine Verwendung durch einen Schauspieler, „die Bedeutungen an (-nimmt), die das Agieren des Schauspielers ihm beilegt.“ Fischer-Lichte, Zeichensprache, S 239

¹⁴⁸ Ich übernehme hierbei den Begriff von Gadamer[, Hans Georg, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2.Aufl.,Tübingen 1965, 111f.] jedoch gebrauche ich diesen Begriff ohne die damit von Gadamer bezweckte Wahrheitsfrage zu stellen.

¹⁴⁹ Dies läßt sich am Beispiel eines zum Eingreifen provozierten Zuschauers erklären, der die Performance der japanischen Theatergruppe „Gekidan Kaitaisha“ auf dem kroatischen Avantgardetheater-Festival „Eurokaz“ im Juni 1996 gesehen hat, und eben als Zuschauer nicht die Repräsentation von Wirklichkeit der Zeichen, sondern die Realpräsenz durch die Zeichen der Performance erlebte : „Das Publikum ruft ‘Stop it!’. Herr K.[eine Figur der Performance; A.G.] dreht ihren Körper herum. Er spreizt ihre nackten Schenkel. Ihr Gesicht schaut weich wie durch einen Schleier. Er geht in die Knie. Er trommelt auf ihren nackten Schenkel, er steigert den Rhythmus. Die weißen Schenkel durchbluten in Sekundenschnelle. Buhrufe, einzelne Pfiffe, ein Zuschauer springt aus der ersten Reihe, packt Herrn K. und reißt ihn nieder. Herr K. verharrt eine Sekunde mit dem Rücken zum Publikum, erhebt sich wieder und setzt sein Trommelwerk fort. Im Gesicht der Ältesten macht sich unter Schweiß und Tränen ein amüsiertes Lächeln breit, als der Mann aus der ersten Reihe ein zweites Mal und unter verstärktem Applaus an das Jackett von Herrn K. greift und ihn erneut zu Boden zwingt.“ Wesemann, Arnold, Die Überlegenheit der Opfer, Die japanische Theatergruppe „Gekidan Kaitaisha“ zu Gast auf dem kroatischen Avantgarde-Festival „Eurokaz“. In: Frankfurter Rundschau vom 13.Juli 1996

Zeichens, seine Darstellungsfunktion zeitweise aufzulösen, und damit temporär nicht mehr zur reflektierenden Haltung des Zuschauers beizutragen, sondern ihn als Beteiligten etwas erleben zu lassen, ist auch eine mögliche Funktion des künstlerischen, d.h. auch des theatralischen Zeichens. Für Fischer- Lichte ist das theatralische Zeichen außerdem dadurch gekennzeichnet, daß es „größte *Mobilität*“ (Fischer-Lichte Zeichensprache, 238) aufweist, d.h., daß ein Zeichen für eine Geste durch eine Geste auf dem Theater ausgedrückt werden kann, aber eben auch durch eine Dekoration, ein Geräusch, ein Kostüm, eine Maske etc. Ob dies jedoch so theaterspezifisch ist, wage ich zu bezweifeln, da Zeichen in ihrer Zuschreibung zu etwas aus der „Wirklichkeit“ eben prinzipiell arbiträr sind.

Das Theaterzeichen reflektiert also in seiner repräsentationellen Funktion die Wirklichkeit seiner Kultur einerseits durch die Abbildung und stellt sie andererseits „in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewußtsein“ (Fischer-Lichte 1994,19), außerdem verändert das theatrale Zeichen die kulturelle Wirklichkeit durch das theatralische Zeichen und bewirkt drittens mitunter sogar die Auflösung der Darstellungsfunktion im Sinne einer temporären Aufhebung der Reflexion bewirkenden Mitteilung *über* Wirklichkeit zugunsten des Erlebens *von* Wirklichkeit.

Wichtig für die Ermittlung der Besonderheit theatralischer Zeichen ist noch die Tatsache, daß dem Medium entsprechend, da (meistens) eine gewisse Distanz von Zuschauern und Spielern vorhanden ist, eine prinzipielle Verstärkung gestisch-mimischer Zeichen verlangt, damit alle Zuschauer, eben auch in der letzten Reihe, die beabsichtigte Bewegung mitbekommen können.

3.3.2 FÜR KOMPLEXE THEATRALISCHE ZEICHEN ZUR BEDEUTUNGSGENERIERUNG AUF DEM THEATER

Bei einer Wahrnehmungsschule des Theaters ist die Frage wichtig wie Bedeutung aus der Vielzahl an verschiedenen Zeichen auf dem Theater einerseits konstituiert und auf der anderen Seite eben wahrnehmbar wird. Sicherlich wichtig gerade für Schüler ist zunächst die Sichtung und Bewußtmachung der paradigmatischen Vielheit der Zeichen, die auf dem

Theater verwendet werden können, wie z.B. dies Fischer-Lichte beispielhaft vorführt (*Abb.32*). Dennoch führt das Wissen um bestimmte Zeicheneinheiten noch nicht zwangsläufig zum besseren Verständnis der Aufführung. Denn es droht dabei die Gefahr des „Erbsenzählens“, d.h. der Atomisierung und Auflistung aller vorhandenen Zeichen, ohne eben die Bedeutung der Zeichen zu ermitteln, oder zu interpretieren und dabei die Tatsache aus den Augen zu verlieren, daß zum einen nicht alle Zeichen gleich wichtig sind, d.h. dominante¹⁵⁰ Zeichen dadurch, daß sie andere regieren, bedeutungstragend sind, und zum anderen viele Zeichen nur in einer bestimmten syntagmatischen Kombination vorkommen bzw. nur in der *Relation* der Zeichen zueinander Bedeutung konstituieren. Wichtig für die Bedeutungsermittlung gerade einer Wahrnehmungsschule für Schüler ist, daß die primäre Ebene in der Zeichen betrachtet und nach deren Bedeutung befragt werden, nicht die unterste sein sollte. Es scheint besser von einem komplexen Zeichen, das durch die Relation einzelner zusammengesetzter Zeichen Bedeutung hervorbringt, auszugehen, das nach einer höheren und einer niedrigeren Zeichenebene und deren Beziehung zueinander betrachtet werden kann, als bei der kleinsten Ebene anzufangen. Auf das Theater bezogen heißt das, daß über ein komplexes theatralisches, zusammengesetztes Zeichen, „das durch sequentielle und/oder simultane Kombination von Zeichen gebildet“¹⁵¹ wird, wie z.B. das Lachen, bestehend aus paralinguistischen, und körpersprachlichen Zeichen (Mimik+Gestik+Blickkontakt+taktile Kommunikation etc.) besser Bedeutungen ermittelt werden kann als bei der Betrachtung der „kleinsten bedeutungstragenden Einheit“ wie z.B. einer einzelnen Mundbewegung, denn

„theatralische Semiosen richten sich nun (in Produktion und Rezeption) in der Regel weniger auf einzelne als auf ‘zusammengesetzte’, auf komplexe Zeichen.“ (Fischer-Lichte, Zeichensprache, 240)

¹⁵⁰ „Was eine Gattung bzw. einen Stil von andern unterscheidet, ist nicht so sehr die Substitution einer einzelnen Struktur und/oder Funktion durch eine andere, sondern eine Umschichtung in der Werthierarchie von mehreren gleichzeitig anwesenden, teils einander dienenden, teils miteinander in Spannung stehenden Strukturelementen und Funktionen. Die Dominante regiert und transformiert alle andern Komponenten und garantiert so die Integrität des Kunstwerkes.“ aus Vorwort zu: Jakobson, Roman, Die Dominante, in ders., Poetik, a.a.O., S. 212

¹⁵¹ Fischer-Lichte, Die Zeichensprache des Theaters, S.240

Außerdem kann von komplexen Zeichen aus ebenso über die Beziehung der einzelnen Zeichen innerhalb des Lachens und deren Bedeutung reflektiert werden. Ich möchte dies durch eine Einteilung verschiedener Ebenen von Komplexität der Zeichen die Bedeutung erzeugen, nach Fischer-Lichtes verdeutlichen:

„In einem teatralischen Text lassen sich diese Ebenen wie folgt unterscheiden: 1. elementare Ebene- hier sind alle Arten theatralischer Einzelzeichen einzuordnen wie einzelne Gesten, Bewegungen, Requisiten, Einzelteile der Dekoration, Teile des Kostüms etc.; 2. die klassematische Ebene- ihr sind komplexe Zeichen geringerer Komplexität zuzurechnen wie einfache Handlungen bzw. Verhaltenssequenzen, ein bestimmtes Kostüm bzw. die äußere Erscheinung einer Figur, eine Dekoration o.ä.; 3. die Ebene der Isotopien- auf ihr sind die komplexen Zeichen Handlung und Figur zu situieren, und schließlich 4. die Ebene der Totalität der Aufführung. Durch wechselseitige Beziehungen dieser unterschiedlichen Ebenen semantischer Kohärenz lassen sich die Bedeutungen der Elemente und Teilstrukturen sowie der Sinn des gesamten theatralischen Textes (der Aufführung) konstituieren“ (Fischer-Lichte, Zeichensprache, 244)

Nimmt man also das Lachen als komplexes Zeichen *geringer Komplexität* so kann sich damit im Sinne einer Wahrnehmungsschule des Theaters, die im nächsten Kapitel erstellte Liste von Fragen für ein besseres Verständnis des Aufführungstextes und des notierten Dramentextes ergeben.

3.3.3 ZUSAMMENFASSENDE LISTE VON FRAGEN ZUR INTERPRETATION DES KOMPLEXEN ZEICHENS LACHEN IM BÜHNENTEXT(AUFFÜHRUNG) UND IM NOTIERTEN DRAMENTEXT

Auf der Ebene des Bühnentexts und dabei der dramatischen Kommunikation/ Handlung/ Figur sollen folgende Fragen gestellt werden:

- Wer ist das Subjekt des Lachens? {Figur/; Chor; anonym/nicht-subjektbezogen }
- Wie ist das Lachen zusammengesetzt? Welche Mimik, Gestik, Körpersprache, paralinguistische Zeichen? Wie lang/kurz ist das Lachen? Gibt es dabei dominante Zeichen? {Struktur des Lachens }
- Wie wirkt das Lachen? Gekünstelt/aufgesetzt/gespielt; übertrieben, „natürlich“, gehetzt, heiter, anarchisch, überrascht, verzweifelt, erschreckt, erkennend etc.?

Welche Bedeutungen sind mit so einem Lachen verknüpft? *{Art und Wirkung des Lachens}*

- Was sagt das Lachen aus über die Innerlichkeit der lachenden Figur? *{Funktion der Figurencharakterisierung des Lachzeichens}*
- Wann wird (nicht) gelacht? Konzentriert sich das Lachen auf bestimmte Teile/Szenen/Momente der Aufführung? *{Handlungskontext, Redekontext des Lachens}*
- Wer/ Was ist das Objekt des Lachens? Ist das Lachen situationsklärend oder situationsverhändernd? *{Figurenbezug; Handlungsbezug}*
- Wie ist das Lachen ins Verhältnis zur Verbalsprache des Dialogs/Monologs gesetzt? Ist es simultan/oder nach/vor der Rede? Substituiert/ Modifiziert/ Falsifiziert es die Verbalsprache des Lachenden bzw des Nicht-Lachenden Dialogpartners oder wird es von der Verbalsprache falsifiziert/modifiziert? Beschließt/ Eröffnet es einen Dialog? *{Funktion der Kommunikationscharakterisierung}*
- Was sagt das Lachen über die Beziehung der Figuren zueinander aus? *{Funktion der Figurenkonstellationscharakterisierung des Lachens}*

Auf der Ebene der Totalität der Aufführung sollen weitere Fragen mit dem komplexen Zeichen des Lachens verbunden werden:

- Was sagt das Lachen aus über das Thema/ bzw. die Themen der Aufführung? Was sagt das Lachen aus über die, in der Aufführung dargestellte Gesellschaft/ das Menschenbild/ die kulturellen Darbietungsregeln des Lachens? *{thematische Funktion des Lachens}*
- Wie ist das Verhältnis zwischen Lachen und Ernst ?

In Bezug auf das Verhältnis des notierten Dramentexts und der Aufführung soll weiterhin nach Funktionen des Lachens innerhalb des Kodewandels Dramentext- Bühnertext gefragt werden:

- Wird das im notierten Dramentext angezeigte Lachen auf der Bühne realisiert? Wenn ja, wie wird es realisiert? dem Textnotat gemäß/ verändert? Ist das Lachen im Bühnentext auch im notierten Dramentext zu finden? Ist das Lachen im notierten Text „nur“ in der Regieanweisung zu finden, oder wird das Lachen im Text der Figuren explizit thematisiert?
- Was sagt eine vom Dramentext abweichende Verwendung des Lachens im Bühnentext aus über die Lesart des Dramentexts/Figur etc. in der Aufführung ?
- Gibt es eine neue Lesart des Dramentexts durch die Aufführung? Spielt das komplexe Zeichen des Lachens dabei eine Rolle?

Diesen Fragenkatalog soll bei der Analyse von notiertem Text und Bühnentext nicht sklavisch und ausführlich abgehakt werden, sondern vielmehr als möglicher Anhaltspunkt in der Betrachtung dienen. Außerdem könnte diese Art der Fragen auch auf andere komplexe Zeichen auf dem Theater angewendet werden, ob nun für, dem Lachen verwandte Phänomene wie z.B. *Schreien, Weinen, Seufzer* etc. oder eben auch andere komplexe theatralische Zeichen wie z.B. Rituale, bzw. auch eine spezifische Zeichenebene wie z.B. die Körpersprache einer oder mehrerer Figuren.

Hier im Anschluß möchte ich dies am Beispiel des Lachens in produktiven Kleistrezeptionen praktisch anwenden, und dabei auf das Wissen um das Lachen als semiotisches Phänomen zurückgreifen.

4. WAHRNEHMUNGSSCHULE DES LACHENS ANHAND VON PRODUKTIVEN KLEISTREZEPTIONEN

Zunächst soll die Frage gestellt werden, warum produktiven Kleistrezeptionen in einer Wahrnehmungsschule behandelt werden sollen. Vorab soll geklärt werden was *produktive Rezeptionen* bedeutet, um dann, im Anschluß daran, nach der didaktischen Begründung für Kleist

allgemein, anhand der Wahrnehmungsschule einzelner produktiver Rezeptionen, der didaktischen Entscheidung für die jeweilige produktive Rezeption der Texte Kleists gefragt werden. Schließlich soll die Analyse des Lachens in dieser konkreten Aufführung gegeben werden.

4.1 WAS SIND PRODUKTIVE REZEPTIONEN ?

Was aber sind *produktive Rezeptionen* bestimmter literarischer Texte? Könnte man nicht, gerade bei den weiter unten behandelten Dramen Kleists, einfacher stattdessen *Aufführungen* sagen? Der Ausdruck produktive Rezeption hat einige Vorteile gegenüber dem „neutralen“ Terminus Aufführung, nämlich einerseits den des Attributs „produktiv“. Denn damit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß das Theater und die anderen dramatischen Formen, die im Begriff der *Aufführung* nicht mitgehalten sind, wie z.B. der Film eine eigene von der Textvorlage prinzipiell unabhängige Kunstgattungen sind, d.h. der Regisseur und das Ensemble der Mitspieler sowie der Bühnenbildner etc. sind nicht im Normalfall nur reine Ausführende des schriftlichen Textes, sondern kreative Bearbeiter eines Textes. Wie auch der Anteil der Sprachzeichen (mimisch-gestische-bühnenbildnerische etc.) in Kino und im Theater um größer sein könne als im Schrifttext.

Geht man andererseits von einer Vielschichtigkeit eines Textes aus, können sogar z.B. allein durch Kürzungen oder Umstellungen von Szenen ganz eigene neue oder bislang ungelesene, da wie z.B. bei der Hermannsschlacht durch eine zu kurz greifende Rezeption verdeckte Aspekte eines notierten Textes in den Vordergrund der Betrachtung treten, die vorher niemand oder nur wenige gesehen oder gelesen haben. Dieser Prozeß der durch die dramatische Theaterarbeit/ Filmarbeit/ Performancearbeit entsteht ist produktiv. Andererseits kann jede Form der persönlichen Auseinandersetzung eines Künstlers¹⁵² z.B. eines Regisseurs

¹⁵² Auch das Intertextualitätsverhältnis zwischen zwei literarischen Texten kann durch den Begriff der produktiven Rezeption der Vorlage im neuen Text gelten (z.B. Goethes Werther und die produktive Rezeption Plenzdorfs in: Die neuen Leiden des jungen W). Darüberhinaus können auch Filme (die keine Theateraufführungen sind) und die bestimmte nicht eben nur als Dramen ausgewiesene Texte zum Ausgang ihres dramatischen Schaffens nehmen ebenso produktive Rezeptionen genannt werden, wie

mit einem bestimmten Text auf der Bühne oder im Film, der den Text als Ausgangs- und Angriffspunkt nimmt, und am Ende des künstlerischen Prozesses stark verändert, also eben nicht „werkgetreu“ noch eventuell „adäquat“¹⁵³ auf die Bühne oder in einen Film transformiert, als eine *produktive Rezeption* des Textes durch den Künstler gelten. Wichtig ist bei dem Begriff der *produktiven Rezeption* weiterhin, daß die Theaterarbeit mit dem Text nicht dem Kriterium unterliegt, was zeitgemäß als werkgetreu oder adäquat empfunden wird. Denn wenn

„ (...)wie in unserem heutigen Theater der Fall- der Bezug auf einen Regisseuren, Bühnenbildnern, Schauspielern und Zuschauern gemeinsamen *theatralischen Code*(...) im Sinne einer gültigen Norm, einer allgemein akzeptierten *theatralischen Konvention* nicht mehr gegeben ist, kann die Kluft zwischen dem auf der Bühne *de facto* Realisierten und dem vom Zuschauer *a priori* Erwarteten und Postulierten so groß werden, daß sich das Problem der Adäquatheit sinnvoll nicht mehr diskutieren läßt.“ (Fischer-Lichte, *Was ist eine*(...), S.47)

4.2 DIDAKTISCHE ENTSCHEIDUNG FÜR DIE BEHANDLUNG KLEISTS IN EINER WAHRNEHMUNGSSCHULE DES THEATERS

Einerseits ist der *Zerbrochene Krug* ein Kanontext in der Schule, und obzwar Kleist kein einfach zu lesender Dichter ist, hat er sich als „Klassiker“ im Schulalltag wie auch manche Erzählung von ihm bereits etabliert. Dies zeigt sich auch in der Entscheidung des Reclam-Verlages Kleists „Zerbrochenen Krug“ neben wenigen anderen Standardwerken der Schullektüre in einer CD-Rom-Fassung auf den Buchmarkt gebracht zu haben. Doch dieses formale Argument reicht für eine didaktische Entscheidung für Kleistafführungen nicht aus. Wichtig scheint auch, daß

z.B. Die Verfilmung von Kleists „Über das Marionettentheater“ durch Hans Neuenfels mit dem Titel „Europa oder der zweite Apfel“.

¹⁵³ Der Begriff der *Adäquatheit* stammt von Fischer-Lichte, *Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung?* Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. Problematisch ist er insofern er ebenso wie der Begriff der Werktreue sehr subjektiv, wie dies auch Fischer-Lichte betont, ist: „ Es muß (...) berücksichtigt werden, daß es sich beim Begriff der Adäquatheit nicht um eine intersubjektiv gültige und in diesem Sinne objektive Kategorie handelt“ Fischer-Lichte, *Was ist ein werkgetreue Inszenierung*, S. 46

Kleist ab den 70er/ 80er Jahren auf den Bühnen Deutschlands eine Renaissance¹⁵⁴ erlebt hat, die nicht unbegründet scheint. Denn einerseits wurden durch neue Lesarten und eben produktiven Rezeptionen der notierten Kleisttexte Stücke wie z.B. die Hermannsschlacht wenig oder ungespielte Stücke für das Theater wiederentdeckt, andererseits neue Interpretationen für bereits gespielte Stücke gefunden, was anhand von Peter Steins Homburg- Inszenierung verdeutlicht werden kann. Wichtiger jedoch als die Tatsache daß Kleist wiederentdeckt wurde, ist die Begründung dafür. Kleists Aktualität liegt beispielsweise darin begründet, daß seine Protagonisten nicht eindeutige Charaktere, sondern zumeist wie z.B. Homburg/ Herrmann/ Adam/ Penthesilea zerrissene, vielschichtige und damit eben sehr moderne Figuren sind, die keine eindeutige Identität besitzen, und eben nicht nur an mißlichen Umständen ihrer Umwelt, sondern auch an sich selbst und ihrem Selbstentwurf scheitern, dies macht es auch für einen zeitgenössischen Rezipienten interessant Kleist zu lesen, oder eben im Theater wahrzunehmen.

„Kleists Werk kommt gegenwärtigen Rezeptionshaltungen- sowohl im Theater als auch im Publikum- insofern entgegen, als es ein nichtidentisches ist und daher nicht den Anspruch organischer Geschlossenheit erhebt. Das gilt für alle Ebenen des Kleistschen Dramas:(...) Kleists Figuren sind allesamt gebrochene, in sich widersprüchliche Charaktere, d.h. sie fügen sich keiner Identitätsnorm, drohen vielmehr von innen heraus gesprengt zu werden. Sie liegen nicht nur im Konflikt mit ihrer Welt und ihrem Gegenüber, sondern vor allem mit sich selber, und sie werden von ihrem Autor gezwungen, diese Konflikte in aller Schärfe auszukämpfen.“¹⁵⁵

Entscheidend für eine Wahrnehmungsschule des Theaters anhand von Kleistaufführungen ist bei Kleist auch, daß er sehr viele Anweisungen in seinen Dramen für den körpersprachlichen, nonverbalen Sprachbereich der Figuren gibt, und er damit die Figuren „vielsprachig“ gestaltet. Dies macht ihn auch für die Wahrnehmung der nicht verbalsprachlichen Zeichen

¹⁵⁴ So wagte sich der Regisseur Claus Peymann 1982 im Bochumer Schauspielhaus zum erstenmal laut Bühnenstatistik an die Inszenierung der Hermannsschlacht nach dem 2. Weltkrieg: siehe dazu: Rühle, Günther, Kleist- ein Autor der siebziger und achtziger Jahre. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S.82-96 Aber auch andere Kleist-Stücke wie z.B. die Penthesilea bei der der Theaterkritiker Peter von Becker noch 1981 fragte „Penthesilea in Frankfurt, Straßburg, Berlin. Tatsächlich ein Stück zum Spielen?“ in: Theater heute (8/1981), S.16-21 wurde ebenso wie auch „Die Familie Schroffenstein“ seither öfters gespielt.

¹⁵⁵ Pickerodt, Gerhart, Kleist im Theater der Gegenwart: Regiekonzeptionen und Deutungsvariationen. In: Bauschinger, Siegrid, Cocalis, Susan (Hg.), Vom Wort zum Bild, das neue Theater in Deutschland und den USA, Bern 1992, S.90

bereits auf der Ebene des Textnotats interessant, zumal die Körpersprache und die Verbalsprache eben auch oft in Widerspruch geraten:

„In der Ausdrucksweise der Figuren konkurrieren mehrere Sprachen, etwa die mimisch-körpersprachliche, die extrem gespannte Metaphorik mit ihren Widersprüchen zwischen Bildcharakter und Aussageebene(...)“ (Pickerodt, 90)

Diese allgemeine Gründe, die für die Behandlung Kleists sprechen, sollen nun aber neben der Analyse des Lachens auch bei der *Hermannsschlacht* noch detaillierter erfolgen.

4.3 „DIE HERMANNSSCHLACHT“

4.3.1 DIDAKTISCHE BEGRÜNDUNG FÜR DIE BEHANDLUNG VON KLEISTS HERMANNSSCHLACHT IN DER PRODUKTIVEN REZEPTION CLAUS PEYMANNS IN EINER THEATERWAHRNEHMUNGSSCHULE

Lange war die Kleistsche Hermannsschlacht verschrien als „Hetz- und Tendenzstück reinsten Wassers“¹⁵⁶ in dem der Autor Kleist ein die historische Vorlage umdeutendes „väterländisches Drama“¹⁵⁷ für eine Verbindung Preußens mit Österreich als ein „elementarer Ausdruck des Hasses und ein politischer Aufruf gegen Napoleon als Unterdrücker Deutschlands“¹⁵⁸ geschrieben hat. Und damit stand für manche Forscher fest, daß die Vereinhaltung Kleists nach der Reichsgründung¹⁵⁹ und

¹⁵⁶ Reske, Heermann, Traum und Wirklichkeit im Werk von Heinrich von Kleists, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1969, S. 75.

¹⁵⁷ So der Kleistforscher Kreuzer in: Claus Peymann und Hans Joachim Kreuzer, Streitgespräch über Kleists 'Hermannsschlacht'. In: Hans Joachim Kreuzer (Hg.), Kleist-Jahrbuch 1984, Berlin 1984, S.81

¹⁵⁸ So der Reclams- Schauspielführer [1953], hg. v. Siegfried Kienzle, Otto Nedden, Karl Ruppel, 17.Aufl., Stuttgart 1984, S.325

¹⁵⁹ „Nach der Reichsgründung(die ausgerechnet in München, der Hauptstadt des unerwarteten Bundesgenossen für das preußische Einigungswerk, mit einer Aufführung am 6.1.1871 antizipiert wurde- mit Clara Ziegler als Thusnelda) waren die Aufführungen des Berliner Hoftheaters (am 19.1.1875) und der Meiniger (Gastspiel in Berlin am 16.4.1875), beide in der Bearbeitung von Rudolph Genée, sensationelle Erfolge. Vor allem die von Genée hinzugedichteten Schlußworte „Wer aber will es wagen, deutsches Land/ Aufs Neue beutegierig anzutasten,/ Wenn alle wir fortan zusammenstehn/ Die Hüter eines Hauses, eines Friedens!“ soll Begeisterungstürme ausgelöst haben.“ Kommentar in: Barth, Ilse- Marie et all (Hg.), Heinrich von Kleist. Dramen 1808-1811, Frankfurt 1987, S. 1097

besonders ab dem ersten Weltkrieg¹⁶⁰ als „deutschnationaler“ Dichter, berechtigt war, dessen deutlichster Ausdruck die Devise der Gründung der Kleist-Gesellschaft im Februar 1922 war: „Zu Kleist stehn heißt deutsch sein!“¹⁶¹. Oft wurde dieses Stück um Kleist nach dem 2. Weltkrieg vor sich selbst und seine Leser zu „retten“ aus dem Kanon des „eigentlichen“ dramatischen Werks ausgeklammert.¹⁶² Nimmt man dieses Bild des Schriftstellers Kleist ernst, dann fragt sich bereits ganz prinzipiell: Warum dann überhaupt noch Kleist lesen? Und genau dieser Punkt seiner Wirkungsgeschichte, seiner *Vereinnahmung* als „rechten“ Dichter scheint ihn lesenswert zu machen, gerade wenn man im Kontrast dazu die Aufführung Peymanns und die dadurch gefundene andere bzw. eben wörtliche¹⁶³ Lesart dieses verschrienen „Tendenzstücks“ betrachtet. Damit

¹⁶⁰ Beispielsweise wurden während der Aufführungen der *Hermannsschlacht*, das die Spielzeit des Schillertheaters 1914/5 eröffnete, also zur Zeit des 1. Weltkriegs, „die neuesten Siegesmeldungen von der Bühne des Berliner Schiller-Theaters herab verkündet: „Dann kam es wohl vor, daß alle im Theater stehend das Deutschlandlied sangen!“ dies berichtet der damalige Hermann-Darsteller Paeschke, zit. nach: Busch, Rolf, *Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Eine ideologiekritische Untersuchung*, Frankfurt 1974, S.135

¹⁶¹ zit. nach Kanzog, Klaus, *Vom rechten zum linken Mythos, Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption*. In: Grathoff, Dirk (Hg.), *Heinrich von Kleist, Studien zu Werk u. Wirkung*, Opladen 1988, S.313-328, S.316 siehe auch die Antwort auf die Umfrage „Wie stehst du zu Kleist“ von Hermann Bahr am 18. Oktober 1927: „Der neuen Jugend, die den Krieg erlebt hatte, war Goethe zu kalt, zu steif: er hatte für sie nicht Chaos genug in sich. Diese Jugend fühlte sich durch ihr unfäßliches Erlebnis verstört, und nach Entwirrung einer ungerechten Not verlangend, fand sie Trost an Kleist, der ja stets auf Entwirrung seines verwirrenden Schicksals drängt[...]. Er ist ein Mythos geworden, immer neue lebendige Kraft zeugend, oft genug auch an Jünglingen, die kaum seinen Namen kennen, vielleicht niemals eine Zeile von ihm gelesen haben, [...]“ zit. nach: Kanzog, S.315. Im dritten Reich, in dem Kleist nach dem Reichsdramaturgen Schlösser zum „Eck- und Grundpfeiler eines Spielplans der stählernen Romantik“ erklärt wurde, wurde „die *Hermannsschlacht* häufiger als jedes andere Kleist-Drama gespielt; mit 146 Aufführungen allein in der Spielzeit 1933/34 kam sie fast zehnmal so häufig auf die Bühne wie in der Spielzeit 1928/29.“ aus: Kommentar zur *Hermannsschlacht*. In: Barth(Hg.), S.1099

¹⁶² „Ein deutliches Indiz für das Problem, vor das der Literaturwissenschaftler sich angesichts der ‘Hermannsschlacht’ gestellt sieht, bieten die Indextafeln von Kleist Monographien, in denen auf dieses Stück meist die signifikant wenigsten Verweise entfallen; vgl. z.B. Müller-Seidel [, Walter, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln/ Wien 1971;A.G.] S.231“ Schäfer, Regina, *Der gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‘Hermannsschlacht’*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1993, S.182

¹⁶³ So sieht z.B. Wolf Kittler die Aufführung Peymanns: „Von faschistischen Ideologen vereinnahmt, danach strikt abgelehnt von einer Literaturkritik, die die zarten psychischen Valeurs und die Subtilitäten von Kleists Sprachskepsis ins Zentrum des philologischen Interesses rückte und die die *Hermannsschlacht* nicht nur aus ideellen, sondern auch aus ästhetischen Gründen für mißlungen hielt, dann aber im Jahre 1982 von Claus Peymann in einer Inszenierung vorgeführt, die bewies, daß man das Stück nur beim

ergäbe sich aber für die Schule eben z.B. ein interessanter wirkungsgeschichtlicher Zugang zu einem Drama der deutschen Literaturgeschichte, wenn man dahin käme, gerade die Aufführungsgeschichte des Dramas als einen wichtigen Teil der Rezeption von Literatur zu betrachten. Doch dies allein reicht noch nicht aus, um die prinzipiell erst in der Oberstufe zu empfehlende Lektüre der Hermannsschlacht zu wagen. Interessant an der Hermannsschlacht scheint gerade in der produktiven Rezeption Peymanns¹⁶⁴, daß hierbei durch die Kürzung¹⁶⁵ des notierten Texts und einigen wichtigen Eingriffen, vor allem die Änderung des Schlußes in der Aufführung, darin gerade nicht ein heroisches, vaterländisches Historiendrama zum Inhalt der Aufführung macht, erkennt Peymann eben nicht die „Konkretisierung oder die tatsächliche Realität einer bestehenden oder entstehenden deutschen Nation“(Peymann Streitgespräch, 83) als Ziel des Kleistschen Dramas, sondern folgendes:

„Ich habe tatsächlich in der ‘Hermannsschlacht’ so etwas wie das Modell eines Befreiungskrieges gesehen, mit all seinen Widersprüchen. Ich habe mich interessiert, für das Modell eines Befreiungskrieges, für das Modell einer Revolution gegen den übermächtigen Gegner, wenn sie so wollen gegen den Staat.“(Peymann Streitgespräch, S. 77/8)

Jedoch ist dieses Befreiungstreiben gegen den übermächtigen römischen Staat, im Stück u.a. vertreten durch *Quintilius Varus*, nicht ein heroisches Aufbegehren der Vertreter Germaniens, sind doch diese, und das wird deutlich bei Peymann, u.a. in der Figur des Boten der List, *Luitgar*, naive

Wort zu nehmen braucht, um ein theatralisches Meisterwerk zu produzieren. Der Grund für diese sensationelle Neuentdeckung ist unschwer zu erkennen. *Die Hermannsschlacht* braucht man nicht zu aktualisieren. Als ‘größte Partisanendichtung aller Zeiten’[Carl Schmitt] gehört sie zu den Zeichen einer Zeit, in der Guerillakampf und internationaler Terrorismus im Schatten der atomaren Bedrohung zu höchster Perfektion getrieben werden.“ Kittler, Wolf, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Freiburg 1987, S.15

¹⁶⁴ Peymann, Claus, Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht, Bochum, Schauspielhaus 1982, ZDF, 15.05 1984

¹⁶⁵ Peymann streicht nach Zählung von Kreutzer etwa „800 Verse“(Kreutzer, S.86). Signifikant ist dabei, daß Peymann die Marbot-Figur sehr stark gekürzt, und damit als Gegenspieler Hermanns deutlich abgeschwächt hat, sowie durch die (fast) komplette Streichung der letzten Szene, dem Fürstenrat, damit das Thema „wie soll dieses Gemeinwesen- Germanien(...) nach dem Kriege politisch beschaffen sein?“ (Kreutzer, S.87)keine Bedeutung beimißt, da er kein „Zeitstück“ aufführen wollte: „Selbst wenn sie jetzt erneut den Versuch machen, die ‘Hermannsschlacht’ als Historiendrama zu interpretieren, indem sie sagen, das Stück hat es so gemeint und die Geschichte ist dann anders verlaufen. Es ist *kein* Historiendrama(...)“ Peymann, Streitgespräch, S.88

Tölpel¹⁶⁶ als Zeichen „dieser herrlichen, deutschen, engen Komik, von dieser spießigen Naivität“(Peymann, S.80), so daß das Modell des Befreiungskrieges nur eine von vielen Schichten der Aufführung und eben auch des Kleistschen Textes ausmacht. Weiterhin begreift Peymann die Figur des Herrmann auch nicht rein positiv, denn Hermann ist ein

„seltsamer Todes- und Tagträumers: Der Traum: ich bin der totale Krieger. Der seltsame Wunschtraum des Zerstörens und der Allmacht, des Sich-Blähens ins überdimensionale Alles-Können.“(Peymann Streitgespräch, 79)

Dabei scheitert aber *Hermann* und mit ihm auch seine, sich an ihrem scheinbaren Verehrer Ventidius rächende *Thusnelda*, trotz seines Siegs über die Römer, denn beide Teile des cheruskischen Ehepaars sind am Ende durch den Krieg zerstörte „Fratzen des Krieges“. Thusneldas „moralische Gegenposition“(Peymann Streitgespräch, 88) zu Hermann¹⁶⁷ ist dabei ebenso zerstört wie der Befreiungskrieger Hermann, dies ist auch daran zu erkennen, daß Hermann am Ende im Gegensatz zum Hermannsdenkmal seinen heroischen Helm, den er eben erst beim Sieg über die Römer aufgezogen hat, abgenommen hat, und eben ein anderer ist

¹⁶⁶ Peymann spricht auch den germanischen Fürsten in seiner Aufführung positive Rollen ab: „Er ist doch von Idioten umgeben, dieser Hermann, der Cherusker. Das will Kleist doch auch zeigen, das sind doch germanische Bauerntölpel. Dem Varus und dem Ventidius gibt er Witz und Charme und Intelligenz und damit die Chance zum tragischen Sturz. Und ist nicht die Thusnelda auch ein dummes Gänschen und sehr deutsch? Das ist alles im Stück drin. Das haben wir doch nicht alles erfunden. Und so mag doch Kleist auch seine Umgebung gesehen haben, so mag er doch in seiner preußischen Beamtenwelt Männer gesehen haben. Schließlich ist er doch mit Standesgenossen umgegangen, so mag er dann vielleicht auch diese Könige eingeschätzt haben mit denen er zu tun hatte, die Hofschranzen, seine Kollegen Offiziere. Was waren denn das anderes als dicke Schlachtaufköpfe mit ‘nem großen Säbel in der Hand, doof wie Stroh? Nicht wahr? Privilegiert durch ihre Adelsherkunft und darum von Geburt in die Spitzenpositionen der Gesellschaft hineingestellt. Das ist doch der Staat in dem er aufwächst.“ Peymann, Streitgespräch, S. 96

¹⁶⁷ Thusnelda entgegnet Hermann in II/8, „Dich macht, ich seh, dein Römerhass ganz blind./ Weil als dämonenartig dir/ das Ganz’ erscheint, so kannst du dir/ Als sittlich nicht den Einzelnen gedenken.“ Auch als sie erfährt, daß alle im cheruskischen Lager zurückgebliebenen Römer auf Geheiß Hermanns getötet werden sollen, versucht sie neben einem römischen Retter eines germanischen Kindes (V.1715-1718) auch ihren scheinbaren Verehrer Ventidius zu retten: „Mein liebster, bester Herzens-Hermann,/ Ich bitte dich um des Ventidius Leben!(...)“(V.1726/7) Erst als Hermann ihr den „Beweis“ für die bevorstehenden römischen Grausamkeiten durch den an die römische Kaiserin abgefangenen Brief des Ventidius mit der darin enthaltenen Locke Thusneldas vor Augen führt, zerbricht die moralische Gegenposition Thusneldas, so daß auch sie auf Rache an dem Römer sinnt: „Überlaß ihn mir!/ Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!“ (V.1873/4), die sie auch in V/18 grausam durchführt, und dabei überwältigt in Ohnmacht fällt: „Sie wirft die Schlüssel weg und fällt in Ohnmacht“ (V.2424)

als den ihn seine verbündeten, „blutleckenden“ und groben Germanen gerne hätten, als heroischer Sieger:

„Wenn sie mal einen Moment springen und sich das Gesicht von Barbara Sukova vorstellen in dem Film ‘Die bleierne Zeit’, der ja bekanntlich von diesen beiden Schwestern handelt, von denen eine Terroristin wird und die andere nicht. Das hat mich an dem Film außerordentlich fasziniert, wie die Zerstörung bei der Sukowa aussieht. Die Kämpferin, das Gesicht der Kämpferin wird zur schrecklichen Fratze des Krieges. Das ist das was dieses Stück aufzeigt. Das ist jedenfalls das, was uns interessiert. Wenn sie die beiden Figuren am Ende unserer Aufführung sehen, sehen wir eine zerbrochene Ehe. Wir sehen zwei zerstörte Menschen. Und so sieht die Maske des Siegers aus.“(Peymann Streitgespräch, 83)

Die Aktualität eines Befreiungsdramas ist nach wie vor gegeben, sieht man sich nur z.B. das aktuelle Aufbegehren der Tschetschenen gegen die russische Zentralmacht an, andererseits ist das Aufstreben eines „Freiheitssüchtigen“, dem alle (un-)menschlichen Mittel recht sind (z.B. Terrorismus) darüberhinaus ein mögliches Thema, sowie die Beschäftigung mit der „schwierigen“ deutschen Identität gerade nach 1989, das ebenso mit Schülern anhand des Dramas diskutiert werden könnte, wie auch die historische Beschäftigung mit der Geschichte gerade des Verhältnisses Deutschlands zu Napoleon in der Kleistzeit. Auch die Debatte wie Widerstand gegen ein Unrechtregime wirklich wirksam ist (siehe z.B. die List Hermanns) wäre dabei ebenso ein Thema, wie auch die Beschäftigung mit der Schuldfrage, d.h. ob jeder einzelne (z.B. Ventidius) für das kollektive Verbrechen (der Römer) verantwortlich zu machen ist, wie dies Thüsnelda anfangs gegen Hermann, der einen rigorosen die Individualität im Vergleich zum Gemeinwesen nichtsachtenden Moralbegriff hat, bestreitet. Auf der zwischenmenschlichen Ebene könnte man die Beziehung des Ehepaares herausarbeiten im Verhältnis zum politischen Freiheitsstreben Hermanns, der nicht davor zurückschreckt seine, in Peymanns Inszenierung treubrav von Kirstin Dene dargestellte Thüsnelda, mit in das Kalkül um die Gunst der Römer und seine Täuschungslist hineinzuziehen.

4.1.2 LACHEN IN CLAUS PEYMANNS AUFFÜHRUNG VON KLEISTS *HERMANNSCHLACHT*

Das Lachen in der Hermannsschlacht in der produktiven Rezeption von Peymann soll von der Figur des Protagonisten *Hermann* aus untersucht werden, und dabei nicht nur nach der Funktion des Lachens für die Figurencharakterisierung *Hermanns*, sondern auch nach der Funktion für die Charakterisierung der Konstellation *Hermanns* zu den Germanenfürsten *Wolf*, *Thuiskomar*, *Dagobert* und *Selgar*, die Kleist „Mißvergnügte“¹⁶⁸ in der Personenaufstellung nennt, befragt werden. Darüberhinaus soll das Verhältnis des *Hermann* zu seiner Frau *Thusnelda*, sowie *Hermanns* Beziehung zu den Römern *Ventidius* und *Quentilius Varus* untersucht werden. Außerdem soll die Bedeutung des Lachens für die Themen der produktiven Rezeption des Kleisttextes durch Claus Peymanns zugleich in den Blick genommen werden:

Der Fürst der Katten *Wolf* lacht im ersten Auftritt bevor er sagt „Ihr seht ihr Freunde, wie er uns verhöhnt“ (Hermannsschlacht, V.17) kurz- „ha!“- auf, als es in der allerersten Szene um die Schandtaten der Römer geht, und zwar als von *Hermann* die Rede ist, der, statt, nach dem Willen des Sprechers *Wolf* „die Legionen mutig aufzusuchen“ (Hermannsschlacht, V.18) und also gegen die Besetzer zu kämpfen, eine Tierjagd für die Römer veranstaltet. *Wolfs* Lachen ist Ausdruck der Enttäuschung und der verzweifelten Wut über *Hermann*, als den scheinbar zusammengebrochenen „letzten Pfeiler(...)/ Im allgemeinen Sturz Germanias“(Hermannsschlacht, V.15/16).

Der kuhbehelimte Fürst der Marsen *Dagobert* kommentiert in dieser Szene die vorrausgegangene naive Hoffnung *Thuiskomars* an das Zustandekommen eines germanischen Bündnisses gegen die römischen Besetzer, ist doch dessen Land von Römern „überflutet“(Hermannsschlacht, V. 536), mit einem girrenden Lachen aus seinem fast geschlossenem Mund. Dabei zweifelt *Dagobert* durch sein Lachen an, ob er sich dem Bündnis gegen die Römer anschließen wird, denn dies will er der Entscheidung *Selgars* überlassen, ist doch für ihn zunächst viel wichtiger seinen Anspruch auf bestimmte Ländereien gegenüber *Selgar* geltend zu machen. *Selgar* jedoch reagiert auf die Landansprüche *Dagoberts*

¹⁶⁸ Alle Seiten- und Versangaben in dieser Arbeit aus den Dramen Kleists beziehen sich auf die zweibändige Gesamtausgabe von Sembdner: Kleist, Heinrich von, Sämtliche Werke und Briefe. vollst. Ausgabe in zwei Bdn., hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Helmut Sembdner, 7. ergänzte u. rev. Aufl., München 1987, hier S.534

wutentbrand, indem er seinen Stock auf den Boden schlägt. Das Lachen *Dagoberts* signalisiert damit die Zerstrittenheit der germanischen Fürsten.

Als die Germananfürsten in I/3 zum erstenmal sich alleine mit *Hermann* treffen, um die Lage und ihre mögliche Vorgehensweise den Römern gegenüber zu besprechen, lächelt bzw. grinst der Hermanndarsteller Peter Voss mehrfach während dieser Szene mit gepressten Lippen und starr nach oben gezogenen Mundwinkeln. Dabei nimmt *Hermann* eine körperliche Grundhaltung während der Szene ein: er sitzt mit dem rechten Bein eng anliegend über das linke übereinandergeschlagen da, hält sich mit den Händen die Kniee, und wippt in seinem Regenmantel- und Baskenmützen-Kostüm mehrmals hin- und her. Seine Haltung ist dabei in sich sehr spannungsvoll, da durch die oft nach hinten gelehnte Körperhaltung einerseits eine Art der ruhigen Überlegenheit gegenüber seinen Gesprächspartnern signalisiert wird, er andererseits aber trotz gelassener Überlegenheit sehr angespannt, gedrunken und eben sehr bewußt beherrscht wirkt, was sich anhand der zusammengepressten Beine, manchmal auch der zwischen die Beine gepressten Hände, dem „geduckten“ nach vorne Neigen des Kopfes und ebenso an seinem, in der Mundpartie sehr gezwungenen und gepressten Lächeln oder Grinsen zeigt. So lacht er bei der Unterredung z.B. auch kurz- „Hm Hm“- auf die Feststellung *Thuiskomars*¹⁶⁹, daß *Hermann* sich gegen die Übermacht der Römer nicht wehren wird können. Dieses Lachen zeigt, daß *Hermann* zwar weiß, daß *Thuiskomar* Recht hat -, „Gewiß“(V.194) sagt er bevor er kurz lacht- doch ist sein Lachen nicht ein erkennendes Lachen, das auftritt, wenn etwas unabänderliches, das jeder geahnt hat, und jeder in sich unausgesprochen kennt, ausgesprochen wird. Denn *Hermann* ist bedrängt durch seine zwiespältige Lage den Römern gegenüber, ist er doch noch offiziell ihr, ihnen devoter, Verbündeter, innerlich jedoch ihr erbitterter, da gegen sie taktierender, Feind. Daher lacht er danach gleich wieder, diesmal simultan zu seiner Stimme gerade beim Sprechen des Worts „bedrängter“: Meine Lage /ist in der Tat bedrängter als jemals.“(Hervorh. d.Verf.:V. 194/5) Sein Lachen scheint gerade eine verzweifelte aber sehr

¹⁶⁹ „Nun muß du, wenn er es in Augusts Namen fordert,/ Ihm deiner Plätze Tore öffnen:/ Du hast nicht mehr die Macht es ihm zu wehren.“ (Hermannsschlacht, V.191-193)

disziplinierte Reaktion des sich Zusammenreißen auf die krisenhafte politische Lage zu sein, in der er sich befindet. *Hermann* macht in der Runde der Germanenfürsten gute Miene zu dem bösen Spiel und lächelt *Thuiskomar* an, nachdem *Hermann* ihm erübrigt hat, daß er den römischen Feldherrn *Varus* mit dessen plündernden und zerstörerischen Kohorten in seine Grenzen aufnehmen wird (V. 212). *Hermann* spielt den Germanenfürsten vor, er würde einen Vorteil daraus ziehen, die Römer als Beschützer vor dem anscheinenden Rivalen *Marbot* und dessen Forderungen¹⁷⁰ bei sich aufzunehmen, und dem römischen Kaiser zu unterliegen. Dies tut er, indem er mit willentlichem nach hinten gezogenem Lächeln verbissen, um seine Wut und seinen Hass über die Römer nicht zu zeigen, sagt:

„So weit im Kreise mir der Welt./ Das Heer der munteren Gedanken reichert,/ Erstreb ich und bezweck ich nichts,/ Als jenem Römerkaiser zu erliegen.“ (V. 228-231)

Darüber kann *Dagobert* nur rauh- [Hoho!]- lachen: „Wenn du nichts sonst willst,/ als dem August erliegen-?! *Er lacht*“ (V.239-240). Auch *Selgar* reagiert auf diese provokante Bemerkung *Hermanns* mit bitterer Enttäuschung, was *Hermann* längst einkalkuliert hat. Denn *Hermann* spielt dieses Spiel zu einem bestimmten Zweck: er erwartet den Widerspruch der ihm verbündeten Germanen, die er sowohl im notierten Text als auch im Bühnertext „mehr wie Kinder und Unterlegene denn als Erwachsene und Freunde behandelt.“¹⁷¹, um ihnen zu zeigen, wie sehr sie untereinander zerstritten sind, und wie aussichtslos ein unüberlegt geführter Angriff gegen die Römer wäre, indem er kurz hämisch und überlegen- hehe!- grinst, bevor er ihnen folgendes sagt, und sie danach aufeinander presst:

„Bei den fuchshaarigen Alraunen, seht,/ Den Römer laßt ihr beid im Stich,/ Und fallt euch wie zwei Spinnen selber an.“ (V.253-5)

Andererseits will *Hermann* ihnen demonstrieren, wieviele Opfer nötig sind, um den Kampf mit den überlegenen Römern aufzunehmen. So wehrt er auch das kurzfristige und zu früh triumphierende Lachen *Wolfs* ab, der

¹⁷⁰ „DAGOBERT. Zu welchem Zweck?! HERMANN. Mich gegen Marbot zu beschützen,/Der den Tribut mir trotzig abfordert.“ (V. 216-218)

¹⁷¹ Angress, Ruth K., Kleist über Sklaverei und imperialistische Herrschaft. DIE HERRMANNSSCHLACHT und DIE VERLOBUNG IN ST. DOMINGO. In: Schauspielhaus Bochum, Heinrich von Kleist- Die Hermannsschlacht. Ein Drama, Programmbuch Nr.38, Bochum 10.2.1982, S. 160

ihn aus der Zuversicht, *Hermann* sei der „Befreier Deutschlands“(373) glücklich anlacht, und ihn dabei „umarmt“ (V.371). Von *Wolf* „sich losmachend“ (V.374) verdeutlicht ihnen *Hermann*, daß das Erreichen der Freiheit eben nicht bedeute, ihre Besitzstände zu sichern, sondern größere Opferbereitschaft seiner Meinung nach voraussetze:

„Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte, / Zusammenraffen Weib und Kind,/ Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,/ Geschirre, goldn`und silberne, die ihr/ Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen/ Verkaufen oder sie verpfänden,/ Verheeren eure Fluren, eure Herden,/ Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,/ So bin ich euer Mann-:“(V. 374-381)

Darauf fangen die Fürsten durch die Aussage *Hermanns* erschüttert zu stammeln an, und *Thuiskomar* lacht verwundert und fassungslos wie vor den Kopf gestoßen, durch den Ausspruch *Hermanns*, der ihm verrückt erscheint,-hehe- kurz bevor er spricht:

„ Das eben, Rasender, das ist es ja,/ Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!“ (V.385/6)

Doch *Hermann* hat hierauf das Grinsen, das er sonst zu seinem Plan, auf alles zugunsten der Freiheit bedingungslos zu verzichten, zeigt, und was die Fürsten verwirrt, in ein ernstes Gesicht und eine ernste Stimme verwandelt:„ Nun denn, ich glaubte eure Freiheit wärs. *Er steht auf*“ (V.387).

Beider Lachen, das der Germanenfürsten und das *Hermanns* geschieht nicht gleichzeitig. *Hermann* lacht ein überlegenes und dennoch angestregtes Lächeln, während die Germanen die geplante Absicht *Hermanns* durch die List der *verbrannten Erde* das Volk freiheitsbegieriger zu machen¹⁷², nicht durchschauen und verwundert lachen.

Auch dem römischen Legat *Ventidius* gegenüber bewahrt *Hermann* immer ein beherrschtes Lächeln, als Ausdruck seines höchst diplomatischen Geschicks, die Römer in dem Glauben zu lassen, er sei ihr

¹⁷² Dies versucht er durch Bekanntgabe von Greueln der Römer zu bewirken, die er selbst noch verschlimmert durch die drei Hauptmänner verbreiten (siehe III,2) läßt: „ HERMANN (...) Man hat mir hier gesagt,/ Die Römer hätten die Gefangenen gezwungen,/ Zeus, ihrem Greuelgott, in den Staub zu knien?/ HAUPTMANN Nein, mein Gebieter, davon weiß ich nichts?/ HERMANN Nicht? Nicht?- Ich hab es von dir selbst gehört!/HAUPTMANN Wie? Was? HERMANN. Wie! Was!(...) Bedeut ihm was die List sei, Eginhardt.“(V.932-938) Außerdem schleust er in Römerkleidern verkleidete Germanen ins römische Heer ein, um die Verwüstungen durch sie zu verschlimmern, und nimmt das Sexualverbrechen an Hally, das durch ihren Vater und Brüder getötet wird, (IV/6)zum Anlaß, sie in 15 Teile zerteilt an die 15 Stämme der Germanen zum Zeichen der Brutalität der Römer schicken zu lassen.

treuester Verbündeter. Er behält somit in seinem lächelnden Spiel die Fassung, um nicht seine wahren Hassgefühle den Römern zu entdecken, denn *Hermann* weiß, daß die Römer beim kleinsten Verdacht der Untreue ihn sofort fallen lassen würden.¹⁷³ So auch in *I/2* als er *Ventidius* in dem Glauben läßt, er hätte *Thusnelda* bei der Ursjagd gerettet. Die Zweifel an diesem Tatbestand wird eingeleitet durch *Scäpio* (bei Kleist; bei Peymann ist es *Septimius*) der berichtet, daß *Thusnelda* keine Angst gehabt hätte, doch *Thusnelda* wehrt ab, und läßt *Ventidius* in seinem Glauben der Gefährlichkeit der Situation:

„*VENTIDIUS* Du warst des Todes gleichwohl, wenn ich fehlte.“ (V.106)

Wolf jedoch lacht den *Ventidius*, ob seiner Fehlinterpretation der Gefährlichkeit der Jagdszene aus, nachdem er ihm erübrigt hat, daß Auerochsen im Gegensatz zu Katzen Bäume meiden, und Thuschen eben geschützt im Wald stand. *Wolf* dreht sich dabei von *Ventidius* „lachend“ (V.109) weg nach hinten zu den anderen Germanenfürsten, die sich über *Ventidius* leise im Hintergrund lustig machen, während *Hermann* eingreift und den, durch das Lachen der Germanen ausgeschlossenen Verlachten *Ventidius* an beiden Oberarmen nimmt. *Hermann* lächelt dem *Ventidius* dabei zu, um Kontakt zu ihm zu suchen, indem er die Verhöhnung des *Ventidius* abbricht (siehe V.114), und nochmals lächelnd betont *Ventidius* habe den Urs erlegt und sei der Retter seiner Gattin:

„*HERMANN* abbrechend. Kurz, Heil ruf ich *Ventidius* noch einmal,/ des Urs, des hornbewährten, Sieger,/ und der *Thusnelda* Retter obenein!“ (V.114-116)

Sieht man sich die Körperbewegung *Hermanns* dabei genauer an, kann festgestellt werden, daß *Hermann* während er *Ventidius* durch seine Hände scheinbar in Schutz vor den Lästerungen *Wolfs* nimmt, er auch seinen Kopf lachend zu den lachenden Germanen wendet. D.h. er lächelt kurz in der Hinwendung des Blicks zu *Wolf* mit ihnen mit, wissend um die Ungefährlichkeit der Jagd, wendet sich aber sogleich wieder *Ventidius* zu um ihn lächelnd zu besänftigen, und ihn glauben zu machen, *Ventidius* sei

¹⁷³ „Denn käms heraus, daß ich auch nur/ Davon geträumt Germanien zu befrein:/Roms Feldherr steckte gleich mir alle Plätze an,/ Erschlüge, was die Waffen trägt, und führte Weib und Kind gefesselt übern Rhein.-/ August straft den Versuch, so wie die Tat!“ (V.1660-1665) Das nach V. 1661- „Davon geträumt Germanien zu befrein:“- kurze Lachen [Hoho!] ist Ausdruck seiner verzweifelten Lage und verdeutlicht die Undenkbarkeit, mit offenen Karten gegen die Römer zu spielen.

der überlegene Held der Jagd. An diesem verschlagenen, taktischen „höflichen“ Lächeln *Hermanns* wird auch deutlich, daß die Römer die richtige Gefahr, die ihnen später in dem Doppelbündnis von ihren „loyalen“ Bündnispartnern *Hermann* und *Marbod*, droht, nicht richtig einschätzen werden:

„Hermanns erster Auftritt ist in Begleitung der Römer, die er höflich behandelt, was hier intrigant heißt, denn er plant ihren Fall. Aber auch die Römer schätzen ihrerseits die Art von Jagd, von der sie gerade zurückgekommen sind, falsch ein. Wo keine Gefahr war sahen sie Gefahr, weil sie die Gewohnheiten des Auerochsen nicht kennen. Die Germanen machen sich über sie lustig hinter ihrem Rücken. Die notwendige Folge davon ist, daß die Römer die richtige Gefahr nicht erkennen werden, bis es zu spät ist.“ (Angress, S.160)

Auch *Ventidius* lächelt das Etikettenlachen gegenüber *Hermann* und vor allem gegenüber *Thusnelda*, doch dieses galante Verhalten, das das Lachen miteinschließt, scheint ihn auch entsprechend der feinen, hellen Kleidung in der Aufführung Peymanns gerade als Mann von Welt aus der Weltstadt Rom zu charakterisieren. So lacht *Ventidius* z.B. *Thusnelda* zu als er darauf besteht „Thusnelden“ (V.80) auf den ausdrücklichen Wunsch *Hermanns* nach Teutoburg zu begleiten. Dabei kniet er vor ihr, während er übertrieben hofierend zu ihr spricht: „Wie , Göttliche[haha!; Anm.A.G.], du willst?“ (V.119) Er gibt ihr später ebenfalls energiegeladener übertrieben in I/5 ein grimassierendes breites Überraschungslächeln vor, bevor er sich „leidenschaftlich vor ihr nieder“ (V.547) läßt, um schließlich, Liebe vortäuschend, ein materielles Zeichen¹⁷⁴ von ihr einzufordern, das ihm jedoch nur als „ein Geschäft/ Für Livia(...) die Kaiserin“ (V.527-528)“ dient, will er doch *Thusneldas* Haare als Muster nach Rom bringen lassen. Hierbei zeigt *Ventidius* gespieltes Lachen, als Teil seiner galanten Art, seine, den germanischen Fürsten, mit Ausnahme *Hermanns*, überlegene Etikette der Weltmacht Rom, die ihre gewalttätigen Interessen hinter der lächelnd, grinsenden und lachenden Freundlichkeits- und Höflichkeitsfassade gut zu verbergen weiß. Dieses freundlich lächelnde Auftreten des *Ventidius* ist letztendlich auch als ein maskiertes Lachen der Überlegenheit zu deuten:

¹⁷⁴ „Ein Zeichen, gleichviel welches, des/ Gefühls, das ich in dir entflammt, verehrt!(...) Hier diese Schleife, diese Locke-/ Ja, Kön'gin, eine Locke laß es sein!“ (V.559-565)

„Die Römer werden in der Hermannsschlacht aus der Perspektive der Germanen als Repräsentanten einer überlegenen Zivilisationsstufe dargestellt. Doch gerade in solcher Überlegenheit sollen sie von Hermann als die wahren Barbaren entlarvt werden, die- wie der böartige Ventidius-Liebesgefühle nur vortäuschen, in Wirklichkeit indessen die arme Thusnelda ihrer germanisch blonden Haare berauben wollen. Nicht das wahrhaft geliebte Individuum zählt in einer so verfaßten Moderne, sondern der Materialwert beliebiger Leiblichkeit.“¹⁷⁵

Auch die *Thusnelda* zieht *Hermann* in seine Pläne des nach außen hin hofierenden Verhaltens gegenüber den Römern mit ein, besteht er doch darauf, daß *Thusnelda* mit *Ventidius* eine Art Liebesabenteuer anfängt. So z.B. übergibt er *Thusneldas* Hand dem *Ventidius* in I/2, worauf seine Gattin in der Bochumer Aufführung beschämt, und leicht über *Hermanns* Dreistigkeit flüchtig verärgert, aus Verlegenheit lacht, als ihr *Ventidius* an den Arm gegeben wird.

Hermanns lautes rechthaberisches Lachen gegenüber *Eginhardt* in II/2 darüber, daß *Ventidius* sich in das Zimmer *Thusneldas* begeben hat, kippt schnell in Ernst, als er merkt, daß seine Gattin nicht in ihrem Zimmer ist, der Plan mit seiner Frau den römischen Legaten gutwillig zu stimmen, also zu „scheitern“ droht. *Thusnelda* nimmt dabei in II/3 *Hermanns* Aufregung für einen Scherz und lacht daher frohgestimmt als sie sagt: „Was gibt’s?“ (V.501) Und auch auf die Frage *Hermanns*, ob sie ihn liebe, und sie dabei in ihr Zimmer zurückverweist, lacht sie verlegen: „THUSNELDA lächelnd. Ach laß mich gehn.“ (V.510) Doch *Hermann* ist wie meist in der Konstellation zu seiner Gattin, derjenige, der die Scherzhaftigkeit der Situation für *Thusnelda* schroff unterbricht, und in Ernst verwandelt. Denn sie lächelt verlegen, wie an ihrer Übersprungshandlung des *Sich-ans-Haar-fassens* deutlich wird, und sie *Hermann* eröffnet, daß *Ventidius* ihr leid tue. Als *Thusnelda* dann, einer Locke durch *Ventidius* beraubt, empört zu *Hermann* stürzt, nimmt dies wiederum *Hermann* „mit Humor“ (V.639) und lacht nach „Ei Thuschen, was!“ laut[hahaha] über sie. Doch ist es kein befreiendes Lachen, sondern ein zynisches, herbes Lachen, das nach dem nächsten Satz- „So sind wir glückliche Geschöpfe(...)/ Daß er die anderen dir gelassen hat“ (V.639-641) je abbricht. Ähnlich auch ist die Konstellation in III/3. Hierbei ist

¹⁷⁵Grathoff, Dirk, Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Neumann, Gerhard (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall- Sündenfall, Freiburg 1994, S. 50

Thusnelda zunächst frohgestimmt und wirkt durch die Schmeicheleien und Aufwartungen des Römers *Ventidius* sehr glücklich. Sie strahlt vor Lachen, als sie *Hermann* über den Besuch des Römers berichtet: „Aus meinem Zimmer eben ging er fort!-/ Sieh mich mal an!“(V.970-971). Sie wünscht, daß auch ihr Gatte die Art die Mode nach römischer Art zu tragen, an ihr bewundere, doch *Hermann* wird ernst als er den Besuch des *Ventidius* kommentiert:

„Schau, wie göttlich er dir den Kopf besorgt! / Aber Thuschen! Thuschen!/
Wie wirst du aussehn, liebste Frau, /Wenn du mit einem kahlen Kopf wirst
gehn?(...) Wenn Marbot erst geschlagen ist,(...)Sie scheren dich so kahl wie
eine Ratze.“(V.987-1000)

Thusnelda glaubt, daß ihr Mann sie mit der bevorstehenden, gewaltsamen Haarschuraktionen und das Herausreißen der Zähne durch die Römer nur zum Narren halten will, und „lacht“(V.1016) mit breitem Mund ein

„ungläubig spöttisches Lächellachen, als wollte sie ihm[Hermann; A.G.]
sagen: erzählst du mir, daß die Römer den Germanenfrauen das Blondhaar
rauben und ihnen die Zähne ausbrechen, weil die Römerinnen nur dunkle
Fettsträhnen und kariöse Gebisse besäßen, dann mag ich ja naiv sein, aber
du bist übergesnappt.“¹⁷⁶

Doch ihr freies Lachen über die Behauptung, daß *Ventidius* ihr persönlich die Haare scheren könnte- „THUSNELDA lacht. Was? Er? Mir? Nun ich muß gestehn-!(V.1037)“ wird auch ein zweitesmal in dieser Szene von *Hermann* unterbrochen, was in diesem Vers bereits bei Kleist durch den unvollenen Satz *Thusneldas* und dem Gedankenstrich deutlich wird, indem er ihr Lachen kommentiert: „Du lachst, Es sei. Die Folge wird es lehren.“(V.1038) Das Lachen vergeht ihr nicht nur in der Aufführung, sondern auch bei Kleist: „THUSNELDA ernsthaft. Was denn in aller Welt, was machen sie/ In Rom, mit diesen Haaren, diesen Zähnen?“(V.1039-1040). Doch völlig ängstlich,entsetzt und fassungslos reagiert sie erst als *Hermann* ihr berichtet, daß sie sich ihre Haare und Zähne entfernen, um die erbeuteten stattdessen zu tragen, und als er ihr klarzumachen versucht, wie nichtsnutzig ein „Deutscher in der Römer Augen“(V.1070)sei. Ihre Erschrockenheit daraufhin nimmt *Hermann* zu Anlaß um über die Naivität *Thusneldas* hämisch zu grinsen und laut zu lachen. Dabei zeigt er auf die

¹⁷⁶ Becker von, Peter, Hermann und Thusnelda. Kein deutsches Nachtgedicht: Kleists und Peymanns 'Hermannsschlacht' in Bochum, die mögliche Uraufführung eines unmöglichen Stücks. In: Theater Heute, 12/1982, S.10

Ausgelachte: „HERMANN *lacht*. Nun wird ihr bang um ihre Zähne und Haare“ (V.1078). *Hermann* amüsiert sich auf die Kosten seiner Frau, doch ist sein Lachen nicht ein befreiendes, sondern ein seine Frau einschüchterndes, hasserfülltes¹⁷⁷, zynisches Lachen, ist er doch darauf aus *Thusneldas* Humanismus den Römern gegenüber zu zerstören. Erst als sie durch den abgefangenen Brief, und den darin enthaltenen Beweis für die bevorstehenden Brutalitäten zunächst sprachlos- „*Die Sprache geht ihr aus*“ (V.1813)- zusammenbricht, und dann ihren verzweifelten Haß gegen alles in der Welt äußert- „Verhaßt ist alles,/Die Welt mir, du mir, ich: laß mich allein!“ (V.1818-1820)- ist *Hermann* von ihr begeistert- „*er fällt vor ihr nieder*. Thuschen! mein schönes Weib! Wie rührst du mich!“ Ihr freudiges Lachen ist durch die Brutalität der antizipierten Ereignisse durch *Hermann* *erstickt* und sprachlos gemacht, und ihre Rache an *Ventidius* dadurch besiegt: „Überlaß ihn mir!/ Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!“ (V.1863-1864)

Das Lachen *Thusneldas* wird durch die Brutalität, nicht nur der Vorstellungen die der Brief evoziert, sondern auch durch den Vernichtungsplan, des von ihrem rachsüchtigen, zu jedem Opfer bereiten, so auch zu dem seiner Kinder, die er Marbot zum Pfand geschickt hat, Mannes letztendlich zerstört. *Hermann* und *Thusnelda*, die nach Georg Hensel hierbei „die beiden Pole der Inszenierung: Gewalt und Gelächter“¹⁷⁸ repräsentieren, werden letztlich auf eine Formel eingeschworen: gewaltige Rache und Lachen des Schreckens¹⁷⁹ und

¹⁷⁷ *Hermanns* verzeifelter Römerhass zeigt sich sehr deutlich in IV/9 als er sich gegen die menschenfreundliche Haltung seiner Frau zur Wehr setzt, um nicht an seinem Plan der totalen Vernichtung der „abscheulichen“ Römer zu rütteln. Dabei haßt er den, eine gute Tat adelnden römischen Soldaten aufgrund seiner Tat willentlich umso mehr, darf er doch die den Haß in Frage stellende *Liebe* nicht zulassen: THUSNELDA.(...) Der junge Held, der mit Gefahr des Lebens,/ Das Kind, auf seiner Mutter Ruf,/ Dem Tod der Flammen mutig jüngst entrissen?-/ Er hätte kein Gefühl der Liebe dir entlockt?/ HERMANN *glühend*. Er sei verflucht, wenn er mir das getan!/ Er hat, auf einen Augenblick,/ Mein Herz veruntreut, zum Verräter/An Deutschlands großer Sache mich gemacht!/ Warum setzt# er Thuisikon mir in Brand?/ Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!/ So lang sie in Germanien trotz,/ Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!“ (V.1715-1725)

¹⁷⁸ Hensel, Georg, Che Guevara im Teutoburger Wald. Die ‘Hermannsschlacht’ von Kleist, inszeniert von Claus Peymann in Bochum. In: FAZ vom 12.Nov. 1982, Nr.263, S.25

¹⁷⁹ „Eben noch foppt *Hermann* seine Frau, macht sich lustig über ihren Flirt, und einen Augenblick später sind es die herausgebrochenen Zähne und Haar, dieses plastische Bild des Imperialismus, der den Menschen so behandelt wie das Tier, als Ware. Das ist das

Verzweifeln. Denn *Thusnelda* wird trotz der moralischen Warnung *Gertruds*- „Die Rache der Barbaren sei dir fern!/(...) Von Reu und Schmerz wirst du zusammenfallen!“(V.2317/2320) durch ihren Schmerz zu dem Tier, das sie für die Durchführung ihrer Rache an *Ventidius* vorgesehen hat, einer Bärin: „Er hat zur Bärin mich gemacht!/ Arminius will ich wieder würdig werden“(V.2321-2322) *Thusnelda* lacht verrückt mit großen Augen am abgeriegelten Tor als *Ventidius* von der Bärin zerissen wird, bevor sie über ihre eigene Tat erschreckt zusammenbricht:

„*THUSNELDA. Die Bärin von Cheruska? [HaHaHa!] Thusnelda(...) die Fürstin ists,/ Von deren Haupt, der Livia zur Probe,/ Du jüngst die seidnen Locke abgelöst![Hahaha!]* (...)“(V.2392-2396)

Auch *Hermann* lacht kurz davor in V/13 während er zu *Septimius* spricht, als der Römer „mit Würde“(V.2206) auf das Kriegerrecht gegenüber *Hermann* pocht: „Wie du Barbar! Mein Blut? Das wirst du nicht-!(...) An deine Siegerpflicht erinnr' ich dich!“(V.2204-2207). *Hermann* verlacht ihn höhnisch ins Gesicht, und verlacht dabei auch die Prinzipien der Rechts der moralisch „überlegenen“ Römer: „An Pflicht und Recht! [Hahaha!]“(V.2208). *Hermann* kann durch seine Haßgefühle kein Recht des Einzelnen mehr gelten lassen:

„*Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,/ Du kamst nach Deutschland, unbeleidigt,/ Um uns zu unterdrücken?/ Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,/ Und schlagt ihn tot!*“(V. 2216-2220)

Erst als auf den Tod des *Varus* hin die ehemaligen Verbündeten des *Varus*, *Fust* und *Gueltar* versuchen *Hermann* zu erhöhen, lacht *Hermann* lange und laut- „Ihr [es bei Kleist; A.G.] macht mich lachen“(V. 3536)- doch sein Lachen wirkt trotz seines schrillen Ausbrechens nicht befreit, geschweige denn triumphierend, wie es vielleicht zu erwarten wäre nach der Niederlage der Römer, sondern ist ein schmerzverzerrtes, verzweifelt bitteres *Zuende-Lachen*. Dies wird in der darauffolgenden Szene durch den, die Figur des *Hermann* übersteigenden, heroischen Schatten deutlich, der durch den Flügelhelm an das Hermannsdenkmal (*Abb.33*) erinnert.

Wechselbad, das das Leben uns tagtäglich erneut bereitet. Dieses Wechselbad in seiner ganzen grotesken Dispartheit, das trifft Kleist erstaunlich gut, und darum bin ich eigentlich sehr froh, daß die Leute lachen. Ich finde, daß die Aufführung gestern abend genau die Balance hatte, von der ich auch glaube, daß Kleist sie liebte, das gleichzeitige Gelächter und der Schmerz als Ausdruck eines Menschenbildes. Kleist lachte sehr gern und kannte das Lachen des Schreckens, das Lachen des Erschreckens und des Erkennens und des Verzweifeln.“ Peymann, in: Streitgespräch, S.95

Denn *Hermann* wirft diesen Kriegerhelm darauf zu Boden. Er hat gegen die Römer gewonnen, aber ist in sich durch Befreiungskrieg, Opfer, Hass und Rache zerstört, wie er eben nach dem Tod des *Varus* in seinem letzten Lachen, die lächelnde Maske, die er gegen die Römer gebraucht hat, in der darauffolgenden Szene gegen die „Maske des behelmteten Siegers“ tauscht, sie aber nicht erträgt. *Hermann* kann über den Triumph nur lachen, freuen kann er sich nicht, wie auch *Thusnelda* nur ohnmächtig werden kann in ihrer Rache an *Ventidius*, nicht mehr jedoch triumphierend oder befreit. Beide stehen im Schlußbild der Peymannschen Rezeption von Kleists *Hermannsschlacht* in verschiedene Richtungen schauend da, während *Hermann* immer noch von der totalen Vernichtung Römer spricht:

„Er zeigt ja einen ganz besonderen Mann, nämlich *Hermann*, sich selber den Träumer und Sucher und Gewalttäter und Mörder, der auch dann am Ende die Maske des Führers kriegt, d.h. der im Aufstieg ist zur Macht und zum Sieg und damit sich selber zerstört. Am Ende bleibt ein trauriger Sieger und Killer auf der Bühne stehen, der im Grunde auch die Frau verloren hat, vor lauter Sieg, vor lauter Befreiungskrieg.“ (Peymann, *Streitgespräch*, S.96)

4.4 „DER ZERBROCHENE KRUG“

Ich möchte kurz bevor ich das Lachen untersuche, thematische Vorschläge, die sich mit der Behandlung des Zerbrochenen Kruges in der Inszenierung Thomas Langhoffs¹⁸⁰ ergeben könnten, anführen. Wichtig scheint zunächst die Feststellung, daß Langhoff die längere Fassung mit dem Variant-Schluß spielt, diesem also eine wesentliche Bedeutung zukommt, wird dabei doch erst die Motivation für das Verhalten *Eves* deutlich. Wichtig ist hierbei das „patriotische Motiv“¹⁸¹, d.h. die Motivation des Schweigens über den Zerbercher des Kruges, *Adam*, will sie doch nicht, daß ihr Geliebter *Ruprecht*, wie ihr dies *Adam* eröffnet hat, in den Krieg ziehen muß. Damit begeht *Eve* während des Stücks den Sündenfall des Schweigens, trotz ihres Wissens um die Wahrheit. Denn

¹⁸⁰ Langhoff, Thomas (Regie), *Der Zerbrochene Krug*. Ein Lustspiel von Heinrich v. Kleist, Deutsches Theater Berlin, 30.11. 1990, ZDF 1991

¹⁸¹ Goldhammer, Peter, Variante oder Urfassung? Ein patriotisches Motiv in Kleists 'Zerbrochenem Krug'. In: *Neue Deutsche Literatur*, 7/1956, S.115-124

vor Beginn der Gerichtsverhandlung versucht *Adam* seine *Eve* mit folgendem Hinweis mundtot zu machen:

*„(...)In dem Attest steht/ Der Name jetzt, Frakturschrift Ruprecht
Tümpel/Hier trag' ich's fix und fertig in der Tasche;/ Hörst du's knackern,
Evchen?“(V.528-531)*

Interessant wäre dabei parallel dazu *Ueber das Marionettentheater* zu lesen und das Geständnis der Wahrheit Eves- „Der Richter Adam hat den Krug zerbrochen!“(V.1893)- im Zusammenhang mit der in diesem Aufsatz verhandelten Unschulds-/Grazienthematik zu lesen, und dabei die Frage zu stellen, ob sich Eves Unschuld am Ende tatsächlich wieder einstellt. Wichtig an dieser patriotischen Thematik ist nicht die Frage, wer am Ende tatsächlich gelogen hat, *Walter* oder *Adam*, denn dies zeigt das Drama nicht, sondern die Frage nach dem Vertrauen der Bevölkerung in die staatliche Ordnung, die durch den Namen des Dorfrichters *Adam*, ebenso eine höhere metaphysische Ordnung, die Wahrheit, meint:

*„WALTER. Sieh da! So arm dein Busen an Vertrauen?EVE. O Gott. Gott!
Daß ich jetzt nicht schwieg.WALTER. Dir glaubt ich Wort für Wort, was du
mir sagtest,/Ich fürchte fast, daß ich mich übereilt.“(V.2340f.)*

Denn die Frage nach Wahrheit und Schein ist gerade, was die Glaubwürdigkeit der Figur des *Walters* anbelangt nicht so eindeutig bei Kleist und der Inszenierung Langhoffs zu beantworten, geht es dem neuen, höheren Repräsentanten der staatlichen Ordnung *Walter* doch vor allem um die Unversehrtheit der Kassen, statt um die völlige Wiederherstellung von Wahrheit und Ordnung:

*„Doch sind die Kassen richtig, wie ich hoffe,/ So wird er wohl auf irgend
einem Platze / Noch zu erhalten sein. Fort, holt ihn wieder.“(V.2420f.)*

Damit könnte man auch die Frage verbinden, inwiefern diese neue Ordnung mehr Recht und Wahrheit verspricht.

Interessant ist auch die Behandlung der *Aufsteigerthematik*, anhand der Figur *Lichts*, will dieser doch, schon lange für die Justiz tätig, selbst Richter werden. Der Kampf um die Position des Richteramts die Langhoff dabei zeigt, ist eine sehr aktuelle, gerade was das „Jobmobbing“ in der freien Wirtschaft angeht. Daran knüpft auch die Thematik der Tragikkomik der Figur des *Adams* an, eines Menschen, der alles mit Lügengeschichten vertuschen will, und sich letztlich selbst aburteilt.

4.4.1 DAS LACHEN IN LANGHOFFS AUFFÜHRUNG VON KLEISTS „ZERBROCHENEM KRUG“

Bei der Analyse des Lachens in Langhoffs Inszenierung möchte ich mich besonders auf die Figurencharakterisierung *Adams* und sein Verhältnis zu *Licht* und *Walter* konzentrieren.

Bereits bevor noch das erste Wort in der Berliner Inszenierung gesprochen wird, zeigt sich wie schmerzhaft das *Licht* für den aus der Nacht gerissenen Dorfrichter *Adam* ist. Denn er sucht, am Boden kauend, an der Wand Schutz vor der ihn blendenden Sonne des Tags, und dabei symbolisch zugleich vor dem Licht der Erkenntnis und der Wahrheit bei dem Rechts- und Sündenfall des Dramas. Daher ist es kein Zufall daß sein Schreiber *Licht* heißt, und dieser ein, für *Adam* ganz unbequemes, interessengeleitetes Bedürfnis verspürt die Wahrheit über den Gerichtsfall des zerbrochenen Krugs ans Licht zu bringen. So lächelt *Licht* bereits in der ersten Szene wissend und innerlich triumphierend über den *gefallenen* Richter, indem er sich die Hände reibt, nachdem *Adam* ihm über sich erzählt hat:

„Ein Fuß ist wie der andere ein Klumpen(...)Wo sich der eine hinwagt, folgt der andre.“(V.27f.)

Licht zeigt *Adam* mit einem Spiegel dessen Wunden, und lacht stark diszipliniert, bei geschlossenem Mund und mit höher Stimme kurz auf, als sein Vorgesetzter dessen eigenes Gesicht mit „unlieblich“(V.42) beschreibt. Dieses Lachen *Lichts* deutet darauf hin, daß er die euphemistische Ausdrucksweise *Adams* lachhaft findet, er jedoch gemäß der zwischen beiden bestehenden Hierarchie nicht offen darüber lachen darf. Interessant ist, daß *Licht* im Gegensatz zur Regieanweisung bei Kleist auf die lügenhafte Alibigeschichte *Adams*, die am Ofen angebrachten Ziegenbockhörner hätten den Richter so zugerichtet, nicht gleich lacht- „LICHT lacht. Gut, gut.“(V.62)- sondern etwas später im Text hämisch und simultan zur Verbalsprache, indem er seine Stimme moduliert, lacht, während er sagt: „Den ersten Adamsfall,/ Den ihr aus dem Bette hinausgetan“[Hervorh.; A.G.]. *Licht* nimmt sein Lachen regelrecht zurück, denn er weiß bereits um die Zwielfichtigkeit und Lügenhaftigkeit des Dorfrichters, will diesem jedoch nicht zeigen, daß er dessen Geschichte nicht für wahr hält. *Adam* dagegen glaubt seinem Schreiber nicht, und lacht

ihn, während er auf den Stühlen liegt, lauthals, mit einem offenem Lachen, aus, als dieser ihn fast beiläufig unterrichtet, der neue Gerichtsrat *Walter* aus Utrecht sei auf dem Weg in seine Amtsstube: „ADAM. Noch heut! Seid ihr bei Trost?[Hohoho]“(V.72). Doch wendet sich die Heiterkeit gegenüber seinem Schreiber dabei schnell, schlägt Adam doch, ihn bedrohend und mit dem Blick fixierend, wobei er noch dazu auf die Justizaufsicht schimpft, auf den Tisch:

„Nach Huisum kommend, und uns kujonieren(...)Geht mir mit Euren Märchen, sag ich Euch“(V.80f.)

Adams Lachen über die Nachricht *Lichts*, zeigt, daß er im Gegensatz zu seinem Untergebenen die Ernsthaftigkeit der veränderten Lage erkennt, denn im Gegensatz zum Dorf Huisum haben sich die Verhältnisse in der Machtzentrale Utrecht verändert. Für *Adam* ist es jedoch undenkbar, daß sich die bestehenden Edikte und vor allem die „Gebräuche“, die bei Langhoffs Inszenierung eindeutig die Bestechlichkeit meint, ausgedrückt durch Adams nach hinten aufgehaltene Hand während dieses Worts, verändert haben sollen mit dem neuen Revisor *Walter*. Dies wird auch dadurch deutlich, daß *Adam* weiterhin den Ruf *Lichts* zur Vorsicht erkennt, da er ihn währenddessen verspielt lächelnd mit Nußschalen bewirft, und somit, wie so oft in dieser Inszenierung, zu einem kleinen Kind regrediert. Erst als *Licht* ihm von den Konsequenzen für den alten Richter in Holla, dessen Amtsabsetzung und vor allem dessen Selbstmord berichtet, kommt Adam seinem ernsthaften „Spielkameraden“ näher und glaubt ihm, daß *Walter* zu Mittag einträfe.

Entscheidend nun für die Charakterisierung des Verhältnisses der beiden Figuren zueinander ist die von *Adam* geforderte Loyalität seines Schreibers und das darauf bei *Licht* folgende verlegene Lächeln, während er spricht - „Was denkt ihr auch von mir?“:

ADAM. Zu Mittag! Gut, Gevatter! Jetzt gilts Freundschaft./ Ihr wißt, wie sich zwei Hände waschen können./ Ihr wollt auch gern, ich weiß, Dorfrichter werden,/Und Ihr verdient, bei Gott, so gut wie einer./Doch heut ist noch nicht die Gelegenheit,/ Heut laßt Ihr noch den Kelch vorübergehn.

LICHT. Dorfrichter, ich! Was denkt Ihr auch von mir?“ [Hervorh;A.G.] (V.128f.)

Lichts Körperhaltung ist, während er mit dem Mund und der Stimme lächelt, gedrungen, untertänig und stark diszipliniert, denn er nestelt nervös (Selbstadaptor), um auf die treffende Bemerkung *Adams*, in Bezug auf die

Beerbung dessen Richterstuhls an sich zu halten, mit seinen Händen an seiner Kleidung. Als im zweiten Auftritt *Adam*, während sein Schreiber anwesend ist, von der Magd *Liese* hören muß, er sei ohne Perücke ins Haus gekommen¹⁸², wird *Adam* gegenüber *Licht* nervös, und erzählt ihm eine weitere Lügengeschichte¹⁸³ über den Verbleib der Perücke und muß seine Magd bezüglich der Wunde eine Lügnerin schimpfen, um vor seinem Schreiber die Fassung zu bewahren. Währenddessen versucht *Adam* absichtlich, indem er kurz und schnell [hehehe] konativ lacht, die Situation von der ernsten Frage *Lichts*- „Habt ihr die Wund seit gestern schon?“ (V.234)- auf eine lustige, unernste Gesprächsebene zu ziehen, was ihm jedoch nur bei *Margarete* gelingt, die sich laut und sichtlich vergnügt über diese erzählte Begebenheit kaputtlacht, und noch „kichernd“ (V.259) darüber abgeht. *Licht* hingegen bleibt ernst und gefasst. *Licht* weiß von Anfang an, daß *Adam* derjenige ist, über den gerichtet wird, doch wartet er auf seine Zeit den Richterstuhl, um den sich beide am Ende des vierten Auftritts bereits balgen¹⁸⁴, zu besteigen. So lächelt *Licht* verschmitzt in sich hinein und lauern an seinem Schreibtisch, als von der Waffe die Rede ist, die *Ruprecht* dem Eindringling in *Eves* Zimmer über den Kopf gezogen hat¹⁸⁵, denn er weiß längst woher die Schrammen *Adams* herrühren, und erwartet geduldig dessen nächsten Fall, nämlich vom Richterstuhl. Auch er hat den Auspruch des Gerichtsrats *Walter* gegenüber *Adam* mitbekommen: „Das ist die letzte Sache, die ihr führt.“ (V.835). Bereits in der vierten Szene hat sich *Licht* nach dem *Walter* fragt- „Ist das dort der Herr Schreiber?“ (V.324)- mit einem devoten

¹⁸² „ERSTE MAGD. Ja, meiner Treu, Herr Richter Adam! Kahlköpfig wart Ihr, als Ihr wiederkamt! Ihr sprach, Ihr wärt gefallen, wißt Ihr nicht?/ Das Blut muß ich Euch noch vom Kopfe waschen./ ADAM. Die Unverschämte! ERSTE MAGD. Ich will nicht ehrlich sein./ ADAM. Halts Maul, sag ich, es ist kein wahres Wort./ LICHT. Habt Ihr die Wund seit gestern schon?“ (V.227f.)

¹⁸³ „ADAM. Geh, Margarete!/ Gevatter Küster soll mir seine borgen! In meine hätt die Katze heute morgen/ Gejungt, das Schwein! Sie läge eingesäuet/ Mir unterm Bette da, ich weiß nun schon./ LICHT. Die Katze? Was? Seid Ihr -?/ ADAM. So wahr ich lebe./ Fünf Junge, gelb und schwarz, und eins ist weiß./ (...) ADAM. Ich stieß sie mit den Füßen heut hinunter, / Als ich es sah. [hehehehe]“ (V.240f.)

¹⁸⁴ hierbei kommentiert *Adam*, der *Licht* den Richterstuhl beim Streit und Zerren um diesen losgelassen hat, den zu Boden gestürzten Schreiber und seine mit einem schadenfrohen Lachen, was auch eine Art der Abführreaktion ist, mußte *Adam* doch zuvor vor dem Gerichtsrat *Walter* zusammen mit *Licht* einen tiefen Diener machen: „Wie ihr befiehlt.- [Hahahahah] (...)“ (V.363)

¹⁸⁵ „LICHT. Gut. wie ein Degengriff. Doch irgend eine tücksche Waffe muß es/ Gewesen sein. Das wußt ich wohl.“ (V.995f.)

Untergebenheitslächeln, während er sich *Walter* gegenüber durch mehrmalige Verbeugung und devoter, etwas gesenkter Kopfhaltung als loyaler Staatsdiener angebedert, vorgestellt:

„*Der Schreiber Licht,/ Zu Euer hohen Gnaden Diensten, Pfingsten/ Neun Jahre, daß ich im Justizamt bin.*“ (V.325) [Hervorh. des Lächelns; A.G.]

Jedoch wird das höfliche Anlächeln des Gerichtsrats durch *Licht* abrupt von *Adam* unterbrochen, der sich mit dem Richterstuhl zwischen die beiden schiebt und *Licht* aus der nahen Position zu *Walter* verdrängt. Besonders als *Walter* dem Schreiber aufträgt sich der Sache um der Schnelligkeit willen anzunehmen¹⁸⁶, grinst *Licht* zur Seite, im Sinne einer Innenansicht, hat er doch erstmals offiziell von *Walter* eine verantwortliche Aufgabe zugewiesen bekommen.

Adams Angst vor dem Entdecken seiner Tat, kaschiert er durch das Schuldabschieben auf andere wie z.B. auf *Ruprecht*, was jedoch *Walter* als ein zu subjektives Richterverhalten scherzhaft rügt:

„*WALTER. Von Eurer Aufführung, Herr Richter Adam, weiß ich nicht was ich denken soll./ Wenn ihr selbst/ Den Krug zerschlagen hättet, könntet ihr/ Von Euch ab den Verdacht nicht eifriger/ Hinwälzen auf den jungen Mann als jetzt.*“ (V.820f.)

Das an dieser Stelle signifikante „blinde“ Erkennen der Sachlage durch *Walter* löst in *Adam* einen Ausdruck des ängstlichen Lächelns aus, was an seinem unbefriedigenden Signal des Lachens verdeutlicht werden kann. Denn einerseits schreckt er mit seinem Körper aus einer nach vorne gebeugten Haltung ertappt auf, andererseits ist sein Lachen zu leise, und darüberhinaus zeigt sich das Lachen zu wenig in seiner Mimik, die viel eher krisenhaft ausdruckslos wirkt. Denn ihm ist dabei ganz und gar nicht zum Lachen zumute. Sein müdes Lachen ist eher ein mißglückter Versuch seine wahre innere Ängstlichkeit durch ein lustiges Nicht-Ernstnehmen der Aussage *Walters* zu überspielen. Daß *Adam* durch seine seltsamen Lügengeschichten und seine anscheinende Heiterkeit nur versucht seine Angst zu verbergen, wird nicht nur durch seine im dritten Auftritt eingenommene babyhafte und ängstlich regredierende Körperstellung beim Hinschmiegen an *Licht* deutlich, als zum erstenmal *Walter* im vierten Auftritt das Richterhaus betritt, sondern auch dadurch, daß er plötzlich

¹⁸⁶ „*WALTER. Und nehmt Euch- Zeit, die mir viel wert, zu sparen-/ Gefälligst selbst der Sach ein wenig an.*“ (V.1409f.)

nicht mehr duldet, daß Margarete über ihn lacht. Denn *Adams* Hinauszögern des Beginns des Gerichtstags im 7. Auftritt aufgrund seiner fehlenden Perücke, kommentiert Walter etwas entnervt:

„WALTER. Nun Herr Dorfrichter? Und der Gerichtstag?/ Denkt ihr zu warten, bis die Haar Euch wachsen?/ ADAM.. Ja [Lachen Margaretes] (...)"(V.387)

Als *Margarete* anfängt laut über den kahlköpfigen *Adam*, in seinem Rücken stehend, zu lachen, wendet er sich schnell um, um seine Magd, die ihm mit ihrem Lachen in den Rücken gefallen ist, mit einem bösen Blick zur Ernsthaftigkeit zu disziplinieren. Diese Disziplinierung des Lachens *Adams* an den Mägden geschieht auch in der 10. Szene als er *Walter*, den er mit Wein abfüllt, eine neue Lüge über den Verbleib seiner Perücke aufischt-

„(...)Brennt sie wie Sodom und Gomorrha schon. Kaum daß ich [Lachen der Mägde] die drei Haare noch mir rette[Lachen der Mägde]"(V.1498)-

Erst als es darum geht, schnell einen Schuldigen zu finden, der den Krug zerbrochen hat, lacht *Adam* laut mit *Frau Marthe* mit, die sich über die in ihren Augen unverschämte Leugnung der Tat durch *Ruprecht* lachend überhebt, und faßt sich dabei, um sich wegen *Walter* besonders korrekt zu verhalten, mit der Faust an den Mund, um sich im Lachen etwas zurückzunehmen:

„Er spricht, es hab ein anderer den Krug/ Vom Sims gestürzt [Lachen Adams: Hohoho]- ein anderer ich bitt euch,"(V.770f.)

Jedoch die lustig- joviale Stimmung zwischen *Frau Marthe* und dem Richter schwindet schnell als *Eve* abstreitet, sie habe geschworen, daß es *Ruprecht* gewesen sei.

Ein erneuter Versuch *Adams* die Gerichtsverhandlung durch einen Vergleich abzurechnen, um nicht *Eves* Aussage anhören zu müssen, scheitert an der klaren Ablehnung der subjektiven Gerichtsbarkeit *Adams* durch *Walter*¹⁸⁷, versucht *Adam* doch noch *Walter* von der Unentwirrbarkeit des Falles zu überzeugen, und als dieser den Vergleich ablehnt, scherzhaft lachend bemerkt: „Doch wenn ihrs herausbekommt,

¹⁸⁷ ADAM.(...)So wars - der Lebrecht -/ WALTER.Wer?/ ADAM. Oder Ruprecht / WALTER. Wer?/ ADAM. Oder Lebrecht, der den Krug zerschlug./ WALTER. Wer also wars? Der Lebrecht oder Ruprecht?/ Ihr greift, ich seh, mit Eurem Urteil ein./ Wie eine Hand in einen Sack voll Erbsen./ADAM. Erlaubt!/ WALTER. Schweigt, schweigt, ich bitt Euch./ ADAM.Wie Ihr wollt./Auf meine Ehr, mir wärs vollkommen recht./ Wenn sie es alle beid gewesen wären.(V.1082f.)

bin ich ein Schuft.“(V.1093). Auch *Licht* grinst, jedoch anders als *Adam*, über die bevorstehende Aussage *Eves*, ein triumphierendes Lächeln, wartet er doch auf den Sturz des Richters und fängt daher in hoffnungsvoller Erwartung ein neues Blatt Papier an:

„LICHT. Und brech ein eignes Blatt mir,/ Begierig, was drauf zu stehen kommt.“(V.1095)

Durch das Lachen versucht *Adam* während des Tischgesprächs mit dem betrunken werdenden Revisor heiter zu erscheinen, und die Hierarchie gerade dadurch daß er *Walter* den Arm über die Schulter legt, abzubauen. So schenkt er auch dauernd Wein nach, und zeigt sich lachend „glücklich“(V.1596), als *Walter* den Wunsch äußert noch Wein nachgeschenkt zu bekommen. Jedoch ist seine innere Haltung keineswegs gelöst. Denn das Lachen¹⁸⁸ das er *Ruprecht* gegenüber zeigt, als der den juristischen Honoratioren zugibt, er hätte den Einbrecher bei *Eve* lieber totgeschlagen, statt ihn laufen zu lassen, ist ein übertrieben höhnisches und fast schon durchgedreht- hysterisches, angsterfülltes Lachen, bei dem *Adam* ruckartig aufspringt, und womit er *Ruprecht* zu verstehen geben will: Du hättest mich zwar gerne tot vor dir liegen gehabt, aber ich lebe trotzdem noch. Auch *Marthe* und ihrer Tochter gegenüber, die er in der 11. Szene bei Seite nimmt, lacht *Adam* die *Frau Marthe* erschreckend- denn sie weicht mit dem Kopf vor ihm zurück- ebenso hämisch und hysterisch laut auf als er zu ihnen von den kranken Hühnern¹⁸⁹ spricht. In der nächsten Szene ist sein Lachen bereits deutlich als ein Fassungslosigkeit und zugleich Unschuld vortäuschendes „verstört(es)“(V.1817) , das jedoch immer mehr seine existentielle Angst zeigt, erkennbar, als er durch die Zeugenaussage *Frau Brigittes* und der Erkenntnis, daß die Spur des klumpfüßigen Täters zum Gerichtshaus führe, sich bedrängt fühlt, da gefordert wird, daß er seine Füße zeige:

„FRAU MARTE. Laß er doch seine Füße draußen!// Was steckt Er untern Tisch verstört sie hin,/ Daß man fast meint, Er wär die Spur gegangen./WALTER. Wer? Der Herr Richter Adam?// ADAM. Ich? Die Spur? [Hehehe]/Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?[HoHo]“(V.1817f.)

¹⁸⁸ „ADAM. Ja tot!Das glaub ich. Aber so- [HäHäHäHäHä!]"(V.1548)

¹⁸⁹ „ADAM. Dem Luder muß sie ganz jetzt durch die Gurgel,/ Ist sie zu groß, so mag den Tod dran fressen.“[HäHäHäHä!] (V.1611f.)

Hierbei übertreibt er seinen Ausdruck, indem er anzeigen will, wie lächerlich doch sei ihn zu beschuldigen-“Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt./So könnt er auf die Bälle gehn und tanzen.“[Hahaha](V.1823)- doch merkt man ihm die bedrängte Lage gerade wegen des übertriebenen Signals seines lachenden und schaukelnden regressiven, und der Richterrolle unangemessenem Verhaltens deutlich an. Er treibt sein Spiel des Überspielens der ernsthaften Situation soweit, daß er schließlich, als er dem Teufel in Person als den möglichen, perückentragenden Täter hinstellt.

„Wir wissen hierzuland nur unvollkommen,/ Was in der Hölle Mod ist Frau Brigitte!/Man sagt gewöhnlich trägt er eignes Haar./ Doch au der Erde bin ich überzeugt,/ Wirft er in die Perücke sich, um sich/ Den Honoratioren beizumischen.[Hehe]“ (V.1833f.)

Doch dieses Lachen *Adams*, das ein Verlachen auch der Amtspersonen miteinschließt, unter die sich der Teufel in *Adams* Vorstellung mischt, geht dem Vertreter eben dieser Honoratioren, dem Gerichtsrat *Walter*, zu weit, der erstmals unbeherrscht *Adams* Lachen gewaltsam unterbricht, indem er ihn vom Richtertisch wirft:

„WALTER. Nichtswürdiger! Wert, vor allem Volk ihn schachvoll/ Vom Tribunal zu jagen! Was Euch schützt,/ Ist einzig nur die Ehre des Gerichts./Schließt Eure Session!“ (V.1839f.)

Die Ordnung, die *Walter* repräsentiert duldet solches Verlachen nicht und stößt *Adam* zu Boden, wo *Adam* jämmerlich, der neuen Ordnung unterlegen, trotzig weiter lacht- „Ich will nicht hoffen[haha]“(V.1843)- doch ist die Grenze zwischen Lachen und Weinen hier fließend und nicht mehr zu unterscheiden. Sein letztes Aufbegehren darauf gegen die Anschuldigung, er hätte die Perücke in *Eves* Garten dort zur Nacht verloren, und seine Mobilmachung gegen die verzweifelte Ausweglosigkeit durch das ernsthafte Festhalten an seinen Machtinsignien¹⁹⁰ scheitert durch seinen aufstrebenden Konkurrenten auf das Richteramt:

¹⁹⁰ „ADAM. Ihr Herrn, wenn hier der Anschein mich verdammt:/ Ihr übereilt euch nicht, bitt ich. Es gilt/ Mir Ehre oder Prostitution./ Solang die Jungfer schweigt, begreif ich nicht,/ Mit welchem Recht ihr mich beschuldiget./ Hier auf dem Richterstuhl von Huisum sitz ich,/ Und lege die Perücke auf den Tisch:/ Den, der behauptet, daß sie mein gehört,/ Fordr' ich vors Oberlandgericht in Utrecht.“(V.1850f.)

„LICHT. Hm! Die Perücke paßt Euch doch, mein Seel,/ Als wär auf Euren Scheiteln sie gewachsen. (Er setzt sie ihm auf.)/ ADAM. Verleumdung/ LICHT. Nicht?

Adams Lachen ist verstummt, und seiner reinen Angst um seine Haut gewichen, als er auf Geheiß Walters ein schnelles Urteil gegen Ruprecht fällt, und dadurch von Eve als Täter entlarvt: „Der Richter Adam hat den Krug zerbrochen“(V.1892)- vor der Rache *Ruprechts* fliehen muß.

Ob letztlich die neue Ordnung die *Walter* repräsentiert wirklich so ehrlich ist z.B. in Kriegszeiten den Soldaten bei der Rekrutierung die Wahrheit über ihre Bestimmung zu sagen, ist trotz der Ergebnisheit *Eves* am Ende der Inszenierung und ihrem Vertrauensbeweis gegenüber den Münzen des Spanischen Königs, eher fraglich. Denn auf die Sätze *Walters*-

„Wenn die Regierung/ Ihn hinterginge, wärs das erstemal./ So oft sie Truppen noch nach Asien schickte, / Hat sies den Truppen noch gewagt, zu sagen.“(V.2330)-

muß die so wahrheitsgetreue Frau Marthe laut und erkennend lachen, bezweifelt sie doch die Wahrhaftigkeit dieser idealen Ordnung dadurch. Dennoch aber nimmt sie ihr Lachen durch die Hand vor den Mund sofort wieder zurück.

5. ZUSAMMENFASSUNG: LACHEN ALS EIN MÖGLICHES KOMPLEXES THEATRALES ZEICHEN ZUR DURCHFÜHRUNG EINER THEATERWAHRNEHMUNGSSCHULE

Wie wir gesehen haben, kann ein komplexes zusammengesetztes Zeichen wie das Lachen durchaus dazu beitragen, Sprachphänomene außerhalb und im Zusammenspiel mit der Verbalsprache, auf dem Theater und nicht nur dort, besser lesen, d.h. wahrnehmen zu lernen. Gerade der Begriff der *zusammengesetzten Geste* und die Wahrnehmung des Zusammenspiels einzelner Bestandteile eines komplexen Sprach-Zeichens, zusammen mit der Abschätzung von dominanten und weniger wichtigen Bestandteilen, ist eine von vielen möglichen Ansatzpunkte für eine Theaterwahrnehmungsschule, die eben beispielsweise anhand des Lachens durchgeführt werden kann. Wichtig ist auch dabei, genau zwischen den verschiedenen Textebenen (Bühnentext/ Performancetext/ Schriftnotat

etc.) unterscheiden zu lernen, und eben die Aufführung als eine eigenständige Kunstform nicht unter sondern gleichberechtigt und eigenständig neben dem Schrifttext wahrnehmen zu lernen. Dies wurde in dieser Arbeit in Bezug auf Aufführungen, die auf einen schriftlich fixierten Text zurückgreifen, mit dem Begriff der produktiven Rezeption ausgedrückt, da sich dabei eben auch andere Rezeptionen von nicht unbedingt primär als Drama ausgezeichnete Texte in dramatische Medien wie z.B. im Film subsummieren lassen.

Speziell das Lachen, konnte als hochdifferenziertes Sprach- und semiotisches Phänomen gerade funktional beschrieben werden, und nach Fragestellungen, die für die konkrete Analyse des Bühnentextes wichtig sind, erkannt werden. Für Schüler könnte gerade eine überblicksartige Einführung in eine funktionale Sprachtheorie wie z.B. über das Bühlersche Organonmodell der Sprache oder das daraus abgeleitete Jakobsonsche und die Funktion von Sprachzeichen anhand des Lachens und den erklärenden Abbildungen dazu einführen, ein Sprachphänomen, das sonst nicht in den Blick gerät, aber eben für die Wahrnehmung auf dem Theater eine wichtige Rolle spielt, besser verstehen zu lernen. Gerade an Kleistaufführungen, wie z.B. die Hermannsschlacht kann der Vorteil der Betrachtung konkreter Aufführungen erkannt werden, findet doch im Idealfall bei einer neuen Aufführung eines schriftlichen Textes auch eine neue eigene Lesart des Texts statt, was eben wie bei der Hermannsschlacht auch, wie im Falle der produktiven Rezeption Peymanns zu einer Wiederentdeckung eines Textes kommen kann, der bereits im germanistischen Literaturbetrieb auf eine bestimmte Lesart festgelegt ist. Zu wünschen wäre, daß mit einem anderen, nämlich aufführungsbezogenen didaktischen Zugang zum Drama, die Schulklassen nicht wie im eingangs erwähnten Fall nur ein historisch und literaturgeschichtlich abgesichertes Literaturaufbereitungs-Theater erwarten, sondern sich durch eine Wahrnehmungsschule des Theaters die Medienkompetenz erwerben können, ungewöhnliche Aufführungen die nicht den Text in den Vordergrund stellen und Rezeptionen schon (alt-) bekannter Texte, die einen Text neu sehen lehren, wahrzunehmen, um aufmerksamer die Welt, in der wir leben und die im Drama uns vor Augen geführt wird, wahrzunehmen.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Angress, Ruth K., Kleist über Sklaverei und imperialistische Herrschaft. *Die Hermannsschlacht* und *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Schauspielhaus Bochum, Heinrich von Kleist- Die Hermannsschlacht. Ein Drama, Programmbuch Nr.38, Bochum 10.2.1982, S.153-176

Anz, Heinrich, Wenn einem das Lachen vergeht..., Überlegungen zum metaphysischen Charakter des Lachens in der Postmoderne. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 20 (1988), H.2, S. 44-56

Almhofer, Edith, Performance Art. Die Kunst zu leben, Wien/ Köln/ Graz 1986

Artaud, Antonin, Die Inszenierung und die Metaphysik. In: ders., Das Theater und sein Doublet. Das Théâtre de Séraphin, Frankfurt 1979, S.35-50

Baacke, Dieter, Kommunikation und Kompetenz. Grundlegung einer Didaktik der Kommunikation und ihrer Medien, München 1973

Bachtin, Michael, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, aus d. Russ. übers. u. m. e. Nachw. vers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt 1990

Bataille, George, Conférence sur le Non-Savoir. In: Tel quel, Bd. 10, 1962

Barth, Ilse- Marie et all (Hg.), Heinrich von Kleist. Dramen 1808-1811, Frankfurt 1987

Barthes, Roland, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt 1988

Becker von, Peter, Hermann und Thusnelda. Kein deutsches Nachtgedicht: Kleists und Peymanns 'Hermannsschlacht' in Bochum, die mögliche Uraufführung eines unmöglichen Stücks. In: Theater heute, 12/1982, S.7-11

Becker von, Peter, „Penthesilea in Frankfurt, Straßburg, Berlin. Tatsächlich ein Stück zum Spielen?“. In: Theater heute, 8/1981, S.16-21

Bentley, Eric, The Life of the Drama, London 1965

Beyer, Horst u. Annelies, Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 1985

Bergius, Hanne, Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989

Bischof, Norbert, Untersuchung zur Systemanalyse der sozialen Motivation IV: Die Spielarten des Lächelns und das Problem der motivationalen Sollwertanpassung. In: Zeitschrift für Psychologie, H.204, 1996, S.1-40

Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext nach der revidierten Fassung v. 1984, Stuttgart 1987

Boeckmann, Klaus, Naive Medienexperten. Ergebnisse einer qualitativen Studie. In: *medien praktisch*, 3/96, S.36-40

Brecht, Bertold, Herr Puntila und sein Knecht Matti. Volksstück, Frankfurt 1965

Brinkmann, Rolf Dieter, Westwärts 1&2. Gedichte. Reinbeck 1975

Büchmann, Georg, Geflügelte Worte, München 1958

Büchner, Georg, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Pörnbacher et al., München 1988

Bühler, Karl, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, mit einem Geleitwort. v. Friedrich Kainz, Stuttgart 1982

Busch, Rolf, Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Eine ideologiekritische Untersuchung, Frankfurt 1974

Bußmann, Hadumod, Lexikon der Sprachwissenschaft. 2.völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 1990

Clever&Smart, Die Asphalt-Safari, Barcelona/Frankfurt 1972

Coser, Rose Laub, Laughter among Colleagues“. In: Psychiatry, H.23, 1960, S.289-293

Die deutschen Sprichwörter, gesammelt v. Karl Simmrock, Stuttgart 1988

Dietzsch, Steffen (Hg.), Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori, Leipzig 1993

Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. 8 Bde.,2. voll. neu bearb. u. st. erw. Aufl., hg. v. der Dudenredaktion unter Leitung v. Günther Drosdowski, Bd.4, Mannheim 1992

Duden, Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, hg. u. bearb. v. Günther Drosdowski u. Werner Schulze-Stubenrecht, Mannheim 1992

Duncan, Starkey J., Friske, Donald W., Face-to-face-interaction, Hillsdale 1977

Eco, Umberto, Der Name der Rose, 19. Aufl., München 1983

Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972

Eco, Umberto, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, 2. korrigierte Aufl., München 1991

Ekman, Paul, Friesen, Wallace, The repertoire of nonverbal behavior. Categories, origins, usage and coding. In: Semiotica, Bd. 1, 1969, 49-98

Ekman, Paul, Warum Lügen kurze Beine haben, Über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben, Berlin/New York 1989

Esslin, Martin, Das Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen, aus d. Engl. v. Cornelia Schramm, Reinbek 1989

Feldmann, Harald, Mimesis und Wirklichkeit, München 1988

Fischer-Lichte, Erika, Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater- Von der Avantgarde zur Postmoderne, In: Schmid, Herta, Striedter, Jurij, Dramatische und theatralische Kommunikation, a.a.O., S.123-140

Fischer, Lichte, Erika, Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hg.), Theaterwissenschaft Heute. Eine Einführung, Berlin 1990, S. 233-260

Fischer-Lichte, Erika, Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Tübingen 1994

Fischer-Lichte, Erika, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen/ Basel 1993

Fischer-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. Eine Einführung, 3 Bde., Bd.1 [1983], Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1994

Fischer-Lichte, Erika, Was ist eine werkgetreue Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In:

Foucault, Michel, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt 1973

Frances, Susan J., Sex Differences Nonverbal Behavior. In: Sex Roles 5 (1979), S. 519-535

Gadamer, Hans Georg, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2.Aufl., Tübingen 1965

Goffman, Erving, Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1969

Goldberg, Rose Lee, Performance Art- From Futurism to the Present, London 1988

Goldhammer, Peter, Variante oder Urfassung? Ein patriotisches Motiv in Kleists'Zerbrochenem Krug'. In: Neue Deutsche Literatur, 7/1956, S.115-124

Grathoff, Dirk, Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Neumann, Gerhard (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall- Rechtsfall- Sündenfall, Freiburg 1994, S.31-60

Greb, Ulrich, Über die Notwendigkeit der Liebe. In: Iden, Peter(Hg.), Warum wir das Theater brauchen, Frankfurt 1995, S.94-99

Habermann, Günther, Physiologie und Phonetik des lauthaften Lachens. Untersuchungen zum Ausdruck im Stimmklang und zur Bildung der Stimmlaute, Leipzig 1955

Havlik, E.J., Lexikon der Onomatopoiien. Die lautimitierenden Wörter im Comic, Frankfurt 1991

Henley, Nancy M., Körperstrategien, Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, Frankfurt 1988

Hensel, Georg, Che Guevara im Teutoburger Wald. Die 'Hermannsschlacht' von Kleist, inszeniert von Claus Peymann in Bochum. In: FAZ vom 12.Nov. 1982, Nr.263

Heuser, Harro, Als die Götter lachen lernten. Griechische Denker verändern die Welt, München 1992

Hipfl, Brigitte, Medienmündigkeit und Körpererfahrung. Medienkompetenz aus der Perspektive der *Cultural Studies*. In: *medien praktisch*, 3/96, S.32-37

Hofmannsthal, Hugo von, Ein Brief. In: ders., Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. v. Bernd Schöller, Erzählungen Erfundene Gespräche und Briefe Reisen, Frankfurt 1979, S.461-472

Homer, Illias. Übertragen v. Hans Ruppe. Mit Urtext, Anhang und Registern, 8.Aufl. München/ Zürich 1983

Hüttinger, Stefanie, Die Kunst des Lachens- das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers, Frankfurt/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1996 (=Europäische Hochschulschriften:Reihe 30;Bd.65)

Iser, Wolfgang, Die Artistik des Mißlingens. Ersticktes Lachen im Theater Becketts, Heidelberg 1979

Iser, Wolfgang, Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz, W., Warning, R. (Hg.), Das Komische, S.398-402

Jakobson, Roman, Linguistik und Poetik [1960], Frankfurt 1993. In: ders., Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert,

Jappe, Elisabeth, Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München /New York 1993

Jünger, Friedrich Georg, Über das Komische, Zürich 1948

Jurzik, Renate, Der Stoff des Lachens. Studien über Komik, Frankfurt 1985

Kamper, Dietmar, Wulf, Christoph, Der unerschöpfliche Ausdruck, Einleitende Gedanken. In: dies.(Hg.), Lachen- Gelächter- Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln, Frankfurt 1986

Kittler, Wolf, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Freiburg 1987

Kleist, Heinrich von, Sämtliche Werke und Briefe. vollst. Ausgabe in zwei Bdn., hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Helmut Sembdner, 7. ergänzte u. rev. Aufl., München 1987

Kluge, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22.Aufl. völlig neu bearb. v. Elmar Seebold, Berlin/ New York 1989

Kotthoff, Helga, Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyänen. Über geschlechtsspezifische Heiterkeit. In: dies.(Hg.), Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern, Frankfurt 1988, S.125/6

Küpper, Heinz Wörterbuch der deutschen Umgangssprache, Stuttgart 1990

Langhoff, Thomas (Regie), Heinrich v. Kleist. Der Zerbrochene Krug, Deutsches Theater Berlin, 30.11. 1990, ZDF 1991

Lever, Maurice, Zepter und Schellenkappe, Zur Geschichte des Hofnarren, Frankfurt 1992

Levinson, Stephen C., Pragmatik, Tübingen 1990

Lischka, Gerhard Johann, Splitter Ästhetik, Ausgewählte Schriften 1980-1993

Mann, Klaus, Der Wendepunkt, Frankfurt 1963

Mattenklott, Gert, Das gefräßige Auge. In: Kamper, Dietmar, Wulf, Christoph(Hg.), Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt 1982, S.224-240

Morris, Desmond, Der Mensch mit dem wir leben, Ein Handbuch unseres Verhaltens, München/Zürich 1978

Müller, Klaus (Hg.), Lexikon der Redensarten, München 1994

Müller-Seidel, Walter, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln/ Wien 1971

Nitsch, Hermann, Orgien Mysterien Theater, Darmstadt 1969

Nöth, Winfried, Handbuch der Semiotik, Stuttgart 1985

Paul, Hermann, Deutsches Wörterbuch, 9.vollst. neu bearb. Aufl. von Helmuth Henne u. Georg Objartel unt. Mitarb. v. Heidrun Kämper-Jensen, Tübingen 1992

Peymann, Claus (Regie), Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht, Bochum, Schauspielhaus 1982, ZDF, 15.05 1984

Peymann, Claus, Kreutzer, Hans Joachim, Streitgespräch über Kleists Hermannsschlacht'. In: Hans Joachim Kreuzer (Hg.), Kleist-Jahrbuch 1984, Berlin 1984, S.77-97

Pickerodt, Gerhart, Kleist im Theater der Gegenwart: Regiekonzeptionen und Deutungsvarianten. In: Bauschinger, Siegrid, Cocalis, Susan (Hg.), Vom Wort zum Bild. das neue Theater in Deutschland und den USA, Bern 1992, S.89-102

Platon, Politeia. In: ders., Sämtliche Werke, Bd. III, Hamburg 1957

Plessner, Helmuth, Das Lächeln. In: ders., Philosophische Anthropologie, Frankfurt 1970

Plessner, Helmuth, Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: ders., Philosophische Anthropologie, Frankfurt 1970, S.11-155

Preisendanz, Wolfgang, Warning, Rainer (Hg.), Das Komische, (=Poetik und Hermeneutik,) München 1976

Reclams- Schauspielführer [1953], hg. v. Siegfried Kienzle, Otto Nedden, Karl Ruppel, 17.Aufl., Stuttgart 1984

Reske, Heermann, Traum und Wirklichkeit im Werk von Heinrich von Kleists, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1969

Riemen, Bob, Einleitung zu: Sellars, Peter, Die Kunst und der Tod. Meditationen über die Erlösung und den Sinn des Lebens. In: Lettre, H.34, 3/96

Röhrich, Lutz, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 4 Bde., 4. Aufl., Freiburg 1986

Rombold, Günter, Der Glaube und seine Bilder. In: Beck, R., Volp, R., Schmirber, G., Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, S.230-242

Rühle, Günther, Kleist- ein Autor der siebziger und achtziger Jahre. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S.82-96

Saussure de, Ferdinand, Die Natur des sprachlichen Zeichens. In: Bally/Sechehaye (Hg.), Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, 2.Aufl. Berlin 1967

Sapir, E., A study in phonetic symbolism. In: Journal of Experimental Psychology, 12 (1929),

Schechner, Richard, Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Reinbeck 1990

Schefflen, Albert E., Körpersprache und soziale Ordnung. Kommunikation als Verhaltenskontrolle, unter Mitarb. v. Alice Schefflen, Stuttgart 1976

Scherer, Klaus R. (Hg.), Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens, Weinheim/ Basel 1982

Scherer, Klaus R., Die Funktion des nonverbalen Verhaltens im Gespräch. In: Scherer, Klaus R., Wallbott, Harald G.(Hg.), Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten, Weinheim Basel 1979, S. 25-32

Schröder, Johannes Lothar, Identität Überschreitung Verwandlung. Happenings Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster 1990

Sellars, Peter, Die Kunst und der Tod. Meditationen über die Erlösung und den Sinn des Lebens. In: Lettre, H.34, 3/96, S.39-41

Shakespeare, William, Hamlet, Prinz von Dänemark, Tragödie, übers. v. August Wilhelm von Schlegel, hg. v. Dietrich Klose, Stuttgart 1987

Stangl, Anton, Die Sprache des Körpers. Menschenkenntnis für Alltag und Beruf, Düsseldorf/Wien 1977

Strauß, Botho, Beginnlosigkeit. Reflexion über Fleck und Linie, München 1992

Strauß, Botho, Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehrgesängen der Odyssee, München 1996

Strauß, Botho, Niemand anderes, München 1987

Striedter, Jurij, Einleitung. In: Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und des Theaters im 20. Jahrhundert, hg. v. Herta Schmid und Jurij Striedter, Tübingen 1992

Tomkins, S. S., Affekt theory. In: Scherer, K. R., Ekman, P. (Hg.), Approaches to Emotion, Hillsdale 1984, S.163-196

Trager, George L., Paralanguage, a first approximation. In: Dell Hymes (ed.), Language in Culture & Society, New York 1964, S. 274-288

Turner, Victor, Das Liminale und das Liminoide in Spiel. „Fluß“ und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbologie. In: ders., Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt 1995

Wahrig, Gerhard, Deutsches Wörterbuch, Güthersloh 1970

Wahrig, Gerhard, Deutsches Wörterbuch, neu hg. v. Renate Wahrig-Burfeind, Güthersloh 1994

Wander, Karl Friedrich Wilhelm, Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das ganze Volk, 5 Bde., Leipzig 1867-1880

Watzlawick, Paul, Beavin, Janet, Jackson, Don, Menschliche Kommunikation. 5.Aufl., Bern/Stuttgart/Wien 1980

Warning, Rainer, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Preisendanz/Warning, Das Komische, a.a.O., S.279-329

Weidenmann, B., Informative Bilder. Was sie können, wie man sie didaktisch nutzen und wie man sie nicht verwenden sollte. In: Pädagogik, H.9/1989, S.30-33

Wesemann, Arnold, Die Überlegenheit der Opfer. Die japanische Theatergruppe „Gekidan Kaitaisha“ zu Gast auf dem kroatischen Avantgarde-Festival „Eurokaz“. In: Frankfurter Rundschau vom 13.Juli 1996

Westermann, Claus, Genesis 12-36. Biblischer Kommentar: Altes Testament, begr. v. Martin Noth u.a., Bd.I,2, Neukirchen 1981

Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt 1963

7. ABBILDUNGEN



Menschliche Laute

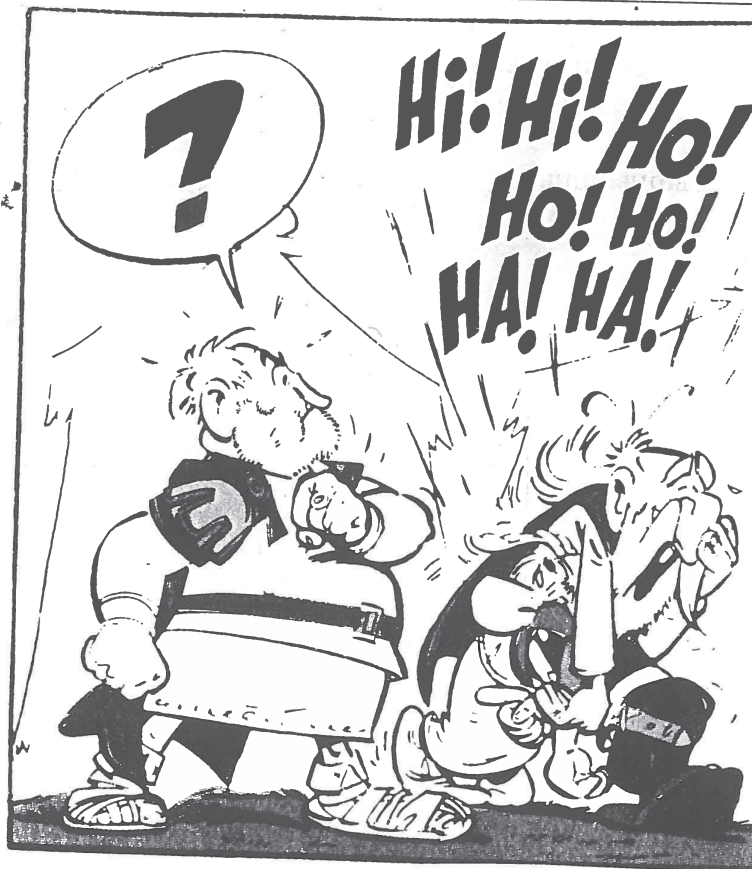


Abb.1 Auslachen im Comic; Havlik, 90

Bild Nr.

Bezeichnungen

1.



*lachen, wiehern, strahlen, sich tot-
lachen, losplatzen, auslachen, ver-
lachen*

2.



*lachen, lächeln, grinsen, feixen,
strahlen, schmunzeln, belachen, aus-
lachen, belächeln, Wählerstimmenfang-
lächeln, Fernseh-lachen*

Abb.2 Indifferenz der versch. sprachlichen Ausdrücke für Lachen
Schlaefer, 389



Abb.3 „Natürliches Lachen“ eines Bergbewohners aus Neuguinea; Morris,
44



Eine kokette Miene (*oben*) setzt sich aus zwei widersprüchlichen Signalen zusammen, dem tiefer gesenkten Kopf und einem herausfordernden Blick.

Abb.4 Kokettierendes Lächeln; Morris 117

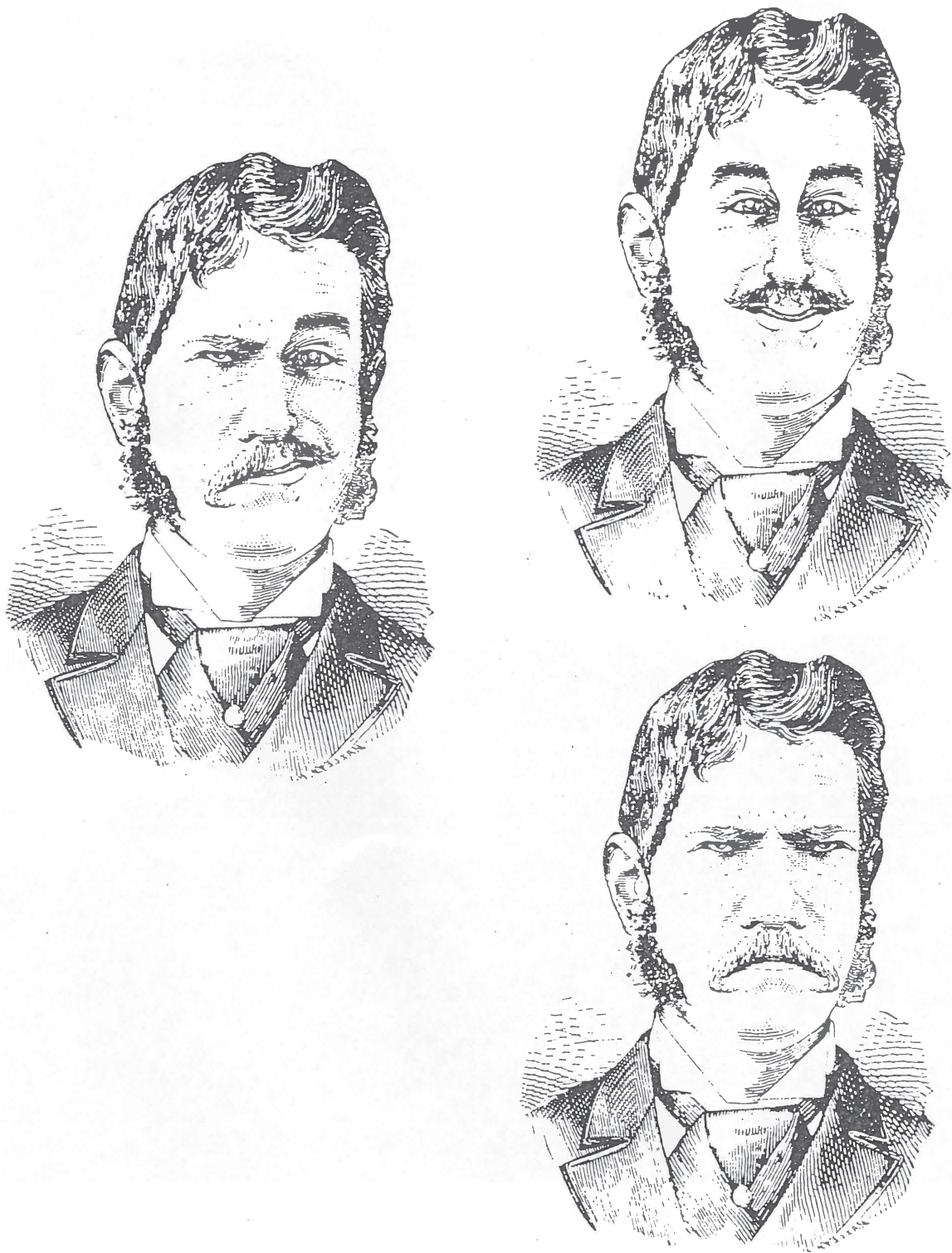


Abb.5 Einseitiges widersprüchliches Lächel-Signal; Morris 114

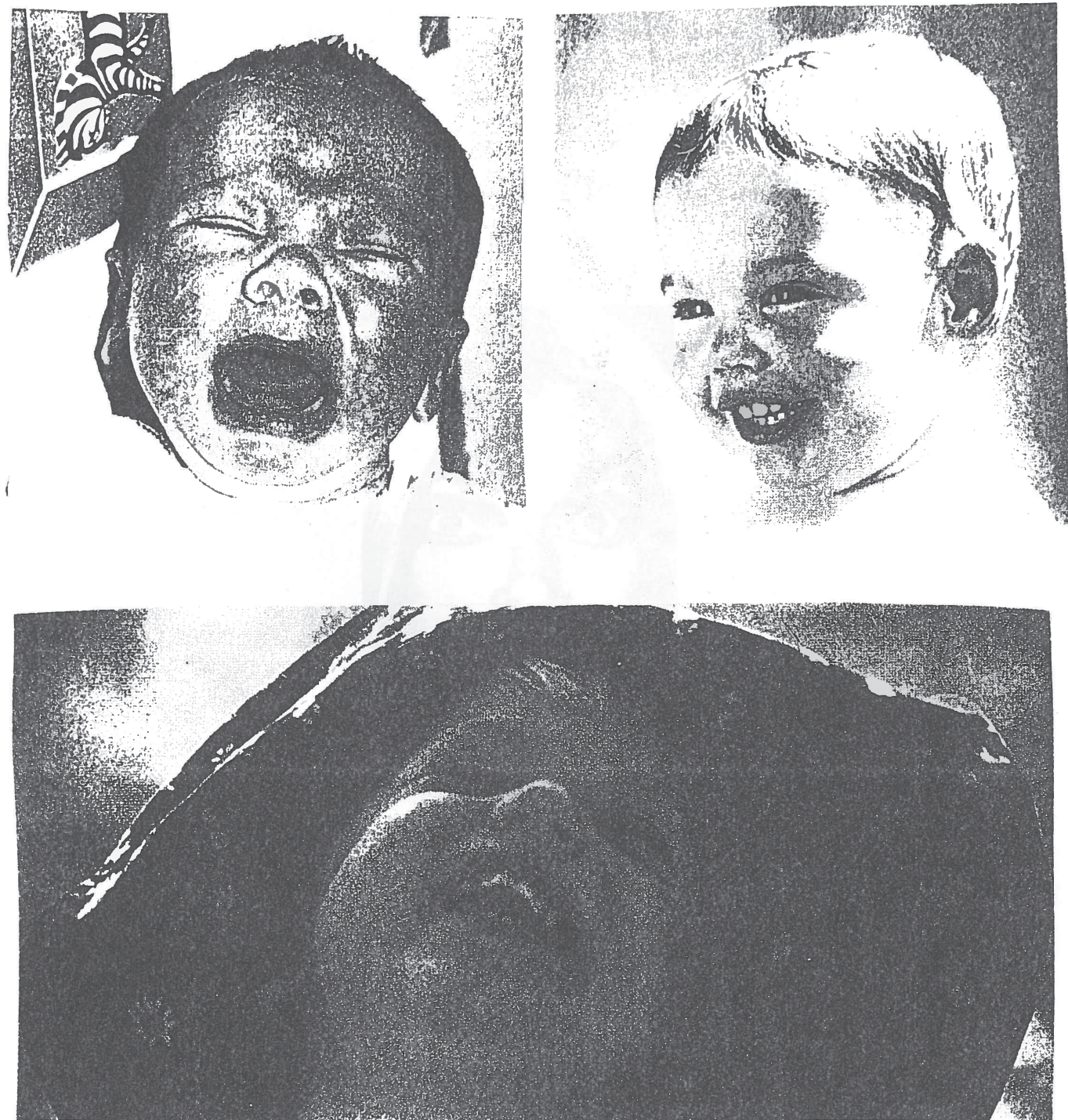


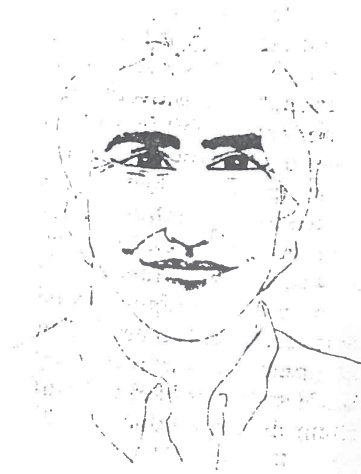
Abb.6 Lachen als *erfüllende Emotion*- schreiendes, lächelndes und lachendes Kind; Morris, 256/7



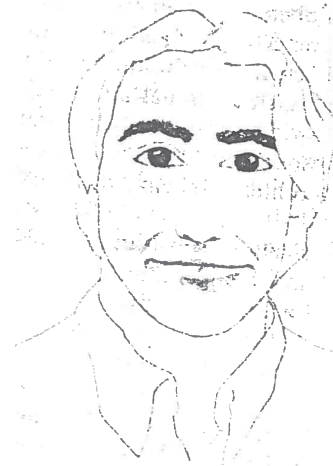
Abb.7 Überraschtes Lächeln, Ekman, 1975



Abb.8 Triumphflächen; Morris 160



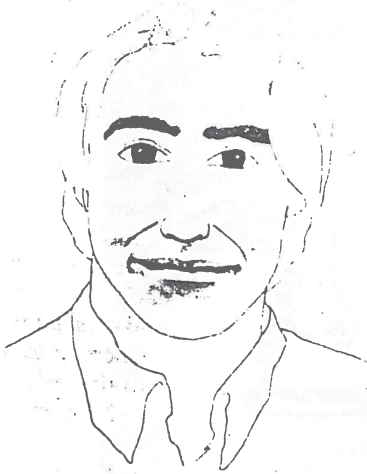
Echtes Lächeln



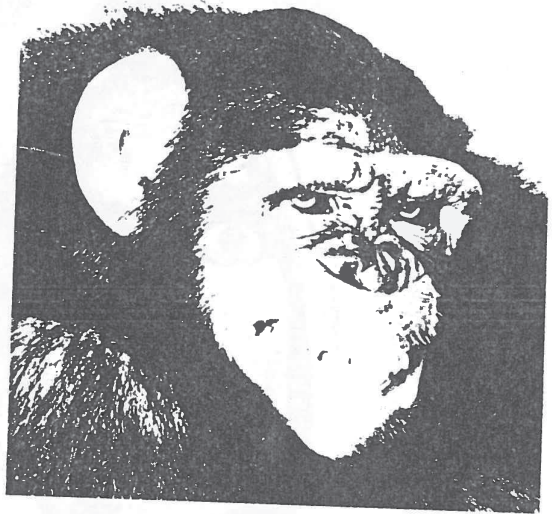
Verächtliches Lächeln

Abb.9 Verächtliches und „echtes“ Lächeln ;

Ekman 1989, 124



Angstlächeln



1 Angst-Grimasse eines Schimpansen (aus: Reynolds 1967)

Abb.10 Angstlächeln (Ekman 1989, 124) und homologer tierischer Ausdruck des submissiven Angstgrinsen (Argyle, 193)



Abb.11 Mimischer Ausdruck von Angst; Ekman, 1975)



isot: „Er hat den Schleim, den man ihm wegnahm, in Opium verwandelt, und er hat bis zu seinem Tod Laudanum genommen!“

Abb.12 Antonin Artaud 1946 fotografiert von George Pastier. In: TAZ vom 4.9.96, 18. Jg.



Der Nahkontakt. An die Erkennungsreaktion schließt sich eine Annäherungsphase an, die zum körperlichen Nahkontakt führt. Dieser kann von einem einfachen Händeschütteln bis zu einer vollen Umarmung (*ganz links*) variieren. In manchen Kulturen ist es üblich, die Wangen aneinanderzupressen oder die Nasen aneinander zu reiben (*oben*, nach Eibl-Eibesfeldt), während dies in anderen Kulturen streng vermieden wird. Wiederum sind Begrüßungsküsse »von Mann zu Mann« in manchen Ländern, so in Frankreich und Rußland (*links*), üblich, während solche Kontakte in andern Ländern unterlassen werden.

Abb.13 Lachen als Kontaktaufnahme zwischen Eltern/ Mutter und Kind; Morris, 81



Abb.14 Lachen als Bestandteil eines Begrüßungsritual

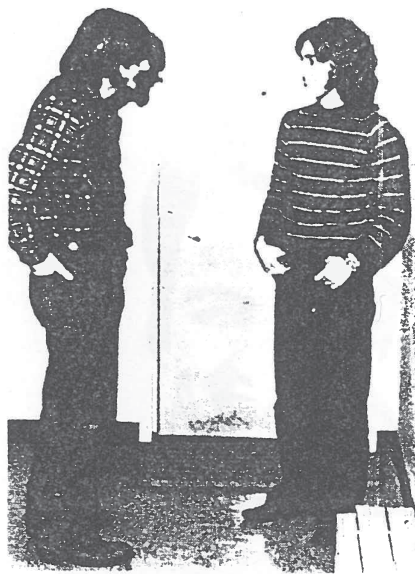


In aller Welt gibt es das
»Augenbrauen-Hochziehen« beim Grüßen
(oben). Die Brauen gehen ruckartig in die Höhe
und werden dann wieder gesenkt. Wenn auch die
weltweite Verbreitung dieses Grußverhaltens
noch kein schlüssiger Beweis ist, liegt die
Annahme doch nahe, daß sie angeboren ist (nach
Eibl-Eibesfeldt).

Abb.15 Augengruß; Morris, 13; nach Eibl-Eibesfeldt



Abb.16 Erotische Kontaktfunktion des Lachens



Die beiden jungen Männer haben sich begrüßt, Dominanzgebärden ausgetauscht und dann einen interpersonalen Abstand zwischen sich gewählt. Hier sehen wir sie bei einem gemeinsamen nächsten Schritt; sie lächeln sich zu, bevor sie ein Gespräch anfangen.

Ich vermute, ihr Lächeln gibt Verbundenheit zu verstehen, um den vorangegangenen Dominanzstreit zu beheben und metakommunikativ zu signalisieren, daß das Gespräch freundlich sein soll — ähnlich wie wenn Leute sagen, »in Wirklichkeit sind wir doch gut freund«, nachdem sie sich zuvor leicht Kontra gegeben haben.

Abb.17 Lächeln vor einem Gespräch zur Signalisierung von Freundlichkeit; Schefflen 72



Das bekannteste Signal, um anzuzeigen, daß der Zuhörer mit einer Geschichte genarrt oder veralbert werden soll, war früher das Augenzwinkern (wie hier im Bild). Heute besteht dieses Metasignal in Amerika eher in der Spur eines Lächelns, eventuell mit denselben Fältchen um die Augen wie beim Zwinkern.

Abb.18 Lächeln und Augenzwinkern als Signal für die Unwahrhaftigkeit einer Redeeinheit; Schefflen, 80



Dieser Mann ließ Kopf und Schultern hängen und sah deprimiert aus, als er zu einer Versammlung ging. Dann jedoch wandte er sich einem Kollegen zu, um ihn zu grüßen, und lächelte. Er zeigte damit an, wie wir auf seine Stimmung reagieren sollten.

Abb.19 Lachen als intentionale Instruktion über eine Beziehung; Schefflen, 80

Bei Anspielungen wird kinesisch etwas anderes als das, was gesagt wird, nahegelegt.

Zum Beispiel eine schmeichelhafte Äußerung, aber mit unbewegtem Gesicht oder einem Anflug von Grinsen. Das Gesicht dieses jungen Mannes straft das Kompliment, das er gerade macht, Lügen.



Abb.20 Die Körpersprache (Grinsen) entlarvt die verbalsprachliche Täuschung



Übertriebene Signale sind immer dann zu beobachten, wenn der einzelne auf eine Situation in überspitzter Weise reagiert – mit einer Grimasse (*oben*), einer Pose (*rechts*) oder einem Lachen (*rechts unten*). Ein solches Verhalten verrät uns, daß die gezeigten Gefühle nicht in genügender Stärke vorhanden sind und deshalb ein Kompensationsvorgang eingesetzt hat, der übers Ziel hinausschießt.



Abb.21 intentionales Verhalten erkennbar durch *übertriebene Signale*,
Morris 118/9



Das gefrorene Lächeln, das die erwartete Qualität nicht erreicht. Wenn dem Gesicht etwa einem Fotografen zuliebe ein Lächeln aufgezwungen wird, dann beginnt dieses schnell zu verblassen (oben).

Abb.22 Gefrorenes Lächeln als *unbefriedigendes Signal*, Morris 117



Abb.23 „Cheese“- das Fotolachen; Morris 116



Abb.24 „Kichern“ (links) und „schallendes Lachen“(rechts); Morris, 45



Das Mundbedecken wird in zweierlei Absicht angewandt. Unbewußt wollen wir mit dieser Geste etwas vertuschen, wenn wir lügen, oder aber unseren Gesichtsausdruck verbergen. Bei einem Lügner ist das Mundbedecken eine ungewollte nichtverbale Information. Wenn jemand wie auf dem Bild *oben* lacht, dann versucht er mit dieser Geste eine Information zu unterbinden.

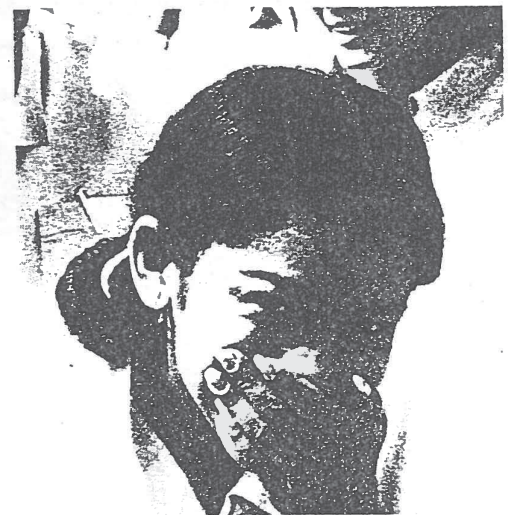


Abb 25 und **Abb.26** Mundbedecken zur Disziplinierung des Lachens;
Morris 22; 108/9



Abb.27 Körperlich kontrolliertes Lachen; Morris, 45



Ungewollte nichtverbale Informationen auf der gesellschaftlichen Bühne. Wir alle bemühen uns nach Kräften, höflich zu sein, aber manchmal laßt uns das Lächeln im Stich. Oft werden unsere ungewollten Signale bemerkt, bleiben aber ungestraft, weil sie Teil eines »gemeinschaftlichen Betrugs« sind.



Abb.28 und Abb.29 Gesellschaftliches Lachen; Morris 119; 106/7



Abb.30 „Ungehemmtes“ oder „gehemmtes“ Gelächter der Perlmutter-Königin? Morris, 23



Je tiefer der Kuß angesetzt wird, desto tiefere Demut zeigt er an. Der Handkuß zwingt den Küssenden halbwegs gen Boden, wird aber vom Fußkuß weit übertroffen (*oben*), wie ihn Papst Paul VI. in einem symbolischen Akt während der Heiligen Woche vollzieht.



Vielen religiösen Gruppen genügt der Kniefall nicht. Sie verlegen sich auf eine noch extremere Form der körperlichen Erniedrigung, den Kotau, bei dem die Stirn bis zum Boden gesenkt wird. Dieses Beispiel stammt aus Malaysia.



Das Knien (*oben*), das heute ausschließlich Gott erwiesen wird, galt früher auch Königen.



Abb.31 (religiöse) Gesten der Unterwürfigkeit/Demut; Morris 143-146

Geräusche Musik linguistische Zeichen paralinguist. Zeichen mimische Zeichen gestische Zeichen proxemische Zeichen Maske Frisur Kostüm Raumkonzeption Dekoration Requisiten Beleuchtung	akustische	transitorische	raum- bezogene
	visuelle		länger andauernde

Abb.32 Paradigmatische Klassifikation der theatralischen Zeichen;
 Fischer-Lichte 1994, 28

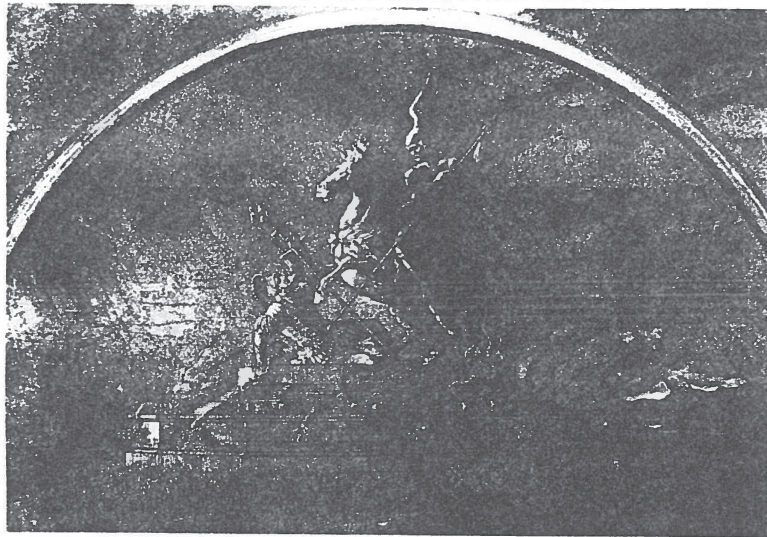


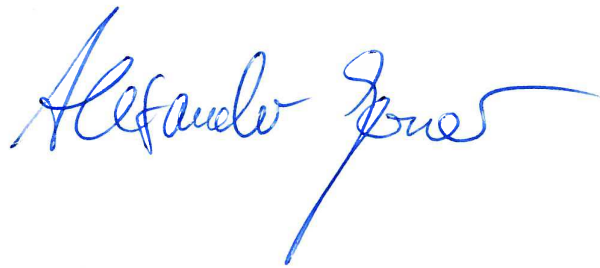
Abb. 9: Karl Friedrich Schinkel: Herrmann.
Entwurf eines Denkmals (vgl. S. 1081-1083)

Abb.33 Hermannsdenkmal; Barth, S.1107

8. ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich gemäß §30, Abs.6, LPO I, die vorliegende schriftliche Hausarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur, ohne weitere Hilfsmittel verfaßt zu haben. Die Stellen der Arbeit, die Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, sind unter Angabe der Quellen als Entlehnung kenntlich gemacht.

München, den 4.Oktober 1996

A handwritten signature in blue ink, reading "Alexander Jones". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping underline.



