

Wir Kritiker gelten ja nicht unbedingt als Experten des Frohsinns. Meist sitzen wir nach gängiger Meinung mit säuerlich herabgezogenen Mundwinkeln in den Aufführungen und werden allenfalls vom Flachsinn-Verdacht geschüttelt, wenn sich das Publikum mal so richtig gut amüsiert. Denn dann kennt der Kritiker nur eine Angst: Lache ich womöglich unter meinem Niveau? Da lache ich doch lieber gleich gar nicht! Also eröffnen wir die neue Theatersaison mit einem Schwerpunkt **Richtig lachen!**: als Selbsttherapie für uns und unsere Kollegen; aber natürlich auch, weil wir schon ernsthaft wissen wollten, was es mit dem Lachen im Theater auf sich hat – jenseits aller literarischen Theorien über die Kunst der Komödie. Stattdessen fragen wir ganz praktisch: Warum sind bei manchen Regisseuren gerade die Tragödien ausgesprochen lustig? Welches Verhältnis haben Schauspieler zur Komik? Was artikuliert sich im Lachen des Publikums? Und wie humorvoll sind eigentlich Theaterleute? Darüber und über anderes mehr lesen Sie auf den folgenden Seiten: In einem Essay zum Verhältnis von Lachen und Avantgarde; in Beiträgen über Jürgen Gosch, Judith Rosmair und Peter Knaack, über die Komödie im Bayerischen Hof und über das Lachen im Regietheater; wir bringen einen Text des Konstanzer Intendanten und Zirkusclowns a.D. Christoph Nix; und wir drucken einen Brief an die Redaktion von Moritz Rinke.

Wer zuletzt lacht



Heiterkeit ist ein wunderbares theatrales Mittel. Es stiftet eine ganz einzigartige Beziehung zwischen dem szenischen Geschehen und dem Zuschauer. Schade nur, dass es bei Avantgardisten und anderen ernsthaften Theatermachern oft einen so schlechten Leumund hat.

JENS ROSELT

Lachen ist gefährlich. Als 1836 in einem Petersburger Theater während der Vorstellung hinter den Kulissen ein Feuer ausbricht, stürmt ein Schauspieler auf die Bühne, um die Zuschauer zu warnen und zum Verlassen des Hauses aufzurufen. Doch das Publikum lacht, und der Schauspieler, unglücklicherweise der Hanswurst der Truppe, wiederholt seine Warnung um so nachdrücklicher. Die komische Reaktion wird dadurch noch heftiger. Kostbare Zeit zum Handeln vergeht, und Hunderte von Menschen verbrennen. Für Sören Kierkegaard, der diese Geschichte kolportiert, ist der Vorfall ein Menetekel für das Ende der Zivilisation: „So, denke ich, wird die Welt zugrunde gehen unter dem allgemeinen Jubel witziger Köpfe, die da glauben, es sei ein ‚Witz‘.“

Wenn es nach dem dänischen Philosophen ginge, müsste es bald so weit sein. An jeder medialen Ecke lauert ein Stand-up-Comedian, der alles versarst, was ihm in den Sinn kommt. Eine Art komischer Panik macht sich breit: keine Beobachtung, die sich nicht zur Anekdote aufschwingt, kein Satz, der nicht auf die Pointe setzt. Und über allen Dingen thront Harald Schmidt, der milde lächelnd seine Sentenzen auf die gute Laune stäubt wie Puderzucker auf Scheiße.

Und auf den Bühnen? Durch besonderen Witz ist das postdramatische Theater bisher nicht aufgefallen, selbst dessen poppige Vertreter setzen mehr auf Melancholie denn auf Spaß. Das verwundert um so mehr, als spätestens seit den siebziger Jahren der Körper als Schauplatz ins Zentrum rückte und Körperlichkeit zum Signum avancierten

Theaters wurde. Der Körper ist auch die Basis des Komischen, denn er ist nicht nur groteskes Objekt des Verlachens, sondern auch dessen physiologische Voraussetzung. Es gibt wohl kaum eine Reaktion von Zuschauern, die deren eigene Leiblichkeit so zentral setzt.

Der messianische Performer

Lachen ist Interaktivität par excellence. Doch in weiten Teilen der Performancekunst dient die Materialität des menschlichen Leibes eher als Rohstoff für pathetische Empfindungen. Dem Körper wird Schmerz eingeschrieben, anstatt seine zivilisatorischen Verbiegungen und Verrenkungen lächelnd auf und ab zu schütteln. Als Performer mit martialischer Pose dem Theater seine Repräsentationsgelüste austreiben wollten, ist dabei auch der Sinn für das Zweideutige, Halbseidene und Ulkige auf der Strecke geblieben. Deshalb erinnern Performer so häufig an Jesus-Figuren: sie lachen nicht. Nur wenige schaffen es, wie der Medienkünstler Stelarc ihr Sendungsbewusstsein durch schelmisches Kichern und Gackern zu konterkarieren.

Als Vorbild für solch eine theatrale Praxis könnte der Ur- und Frühperformer schlechthin gelten, die Narrenfigur. Der Narr widerspricht dem sozialen und ästhetischen Verhaltenskodex. Er handelt augenblickhaft, ist affekt- und triebgesteuert, und Konsequenzen stehen außerhalb seines Kalküls. Narren überschreiten Grenzen und sind Außenseiter, die alle umringen, bestaunen und verlachen. Im Theater sucht der Narr den direkten Kontakt zum Publikum, zeigt ihm das Gesicht oder den Arsch, ignoriert die Fiktion,

11 Sebastian Rudolph, Regine Zimmermann und Ingo Hülsmann in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Stück „Über Tiere“ am Deutschen Theater Berlin.



Foto: Ilo Freese/DRAMA

mit deren Regeln er lustvoll jongliert. Fleckenkostüm und expressive Motorik kennzeichnen die Heterogenität einer Figur, die sich nicht zum Charakter schmieden lassen will und jede Psychologisierung zur Sisyphusarbeit macht. Besonders letzteres müsste ihn der Avantgarde eigentlich sympathisch machen, doch der Narr will so gar nicht zu den schwarzgekleideten Zuschauern passen, die sich in Offtheatern cool an ihren *Beck's*-Flaschen festhalten. Der Rekurs auf den Narren mag vielen zu spießig erscheinen, als eine biedere Reminiszenz an die schunkelnde Seligkeit des Volkstheaters. Igitt.

ist, wenn er den Swimmingpool umschleicht, in den er fallen wird, oder sich wie in „Endstation Amerika“ anschickt, in ein überfülltes Bett zu krabbeln.

Vorsicht: Ansteckungsgefahr!

Man kann aber nicht sagen, dass Lachen im Theater sich substantiell unterscheidet vom Lachen in anderen medialen Kontexten. Gerade das macht es ästhetisch verdächtig und interessant. Wer im Theater lacht, tut dies nicht automatisch niveauller oder mit mehr Anspruch als ein Fernsehzuschauer. Auch

fahrung hat Sartre so beschrieben: „... das Lachen dringt in jeden durch das Ohr ein, es ist bereits das Lachen des Anderen, und der von dem es jetzt Besitz ergriffen hat, macht sich, indem er lacht, durch alle andere zum Anderen, zum Überträger einer Heiterkeit, die man ihm von außen übertragen und die ihn dadurch sich selbst gegenüber äußerlich macht“. Die Ansteckungsgefahr des Lachens ist auch Fernsehproduzenten nicht verborgen geblieben, weshalb vor allem amerikanische Sitcoms ihre Zuschauer mit Lachsalven vom Tonband, die inzwischen als *Dosen gelächter* bekannt sind, befeuern, um so eine virtuelle Lachgemeinschaft zu inszenieren, als deren Teil sich auch einsame Fernsehzuschauer fühlen können.

Lachend wird die andere Dimension der Aufführung als soziales Ereignis und körperlich-sinnliches Erfahren hervorgekehrt.

Ganz so etepetete war die historische Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht. Theatermacher wie Majakowski, Meyerhold, Reinhardt oder Tairov brachen sich keinen ästhetischen Zacken aus der Krone, als sie das Nürrische wiederentdeckten, um dem bürgerlichen Illusionismus einzuwischen. Sie setzten auf die ungezügelt Theatralität der Figur, welche die Medialität des Theaters als Qualität ausspielt und die Aufführung zum Ereignis macht. Theater sollte kein fiktionaler, sondern ein energetischer, rhythmischer Vorgang sein. Man begab sich damit bewusst ins Zwielficht des Spektakulären, wo Zirkus, Varieté, Revue und Kabarett ihr Publikum finden. Solche Momente kann es auch heute geben, vor allem dann, wenn man den Eindruck hat, der Regisseur habe den Schauspieler von der Leine seiner Ideen und Absichten gelassen und ihn auf das Feld der Spontaneität und Improvisation geschickt. (Manche Probe steigt zur Höchstform auf, wenn und weil der Regisseur auf dem Klo ist.) So etwa, wenn Henry Hübchen in Castorfs Dostojewskimarathoninszenierungen versucht, einen Klappstuhl zu öffnen, der ihm scheinbar feindlich gesonnen

Goethe konnte kalauern, und Shakespeare griff gern zur Zote. Außerdem ist das Lachen im Theater schon lange nicht mehr auf die Aufführung von Komödien oder Farcen angewiesen.

Komik und Humor sind nur unzulänglich auf so etwas wie Substanz, Aussage oder Bedeutung zurückzuführen. Lachen ist mehr als ein Ereignis zu verstehen, das sich zwischen Bühne und Publikum vollzieht und damit eine Art Gemeinschaft herstellt. Auf dieses Zwischengeschehen kann man nicht zeigen wie auf das Kostüm eines Schauspielers oder eine „witzige“ Stelle im Text. Die Wahrnehmung und Auseinandersetzung des Publikums mit einer Inszenierung wird im europäischen Theater häufig als intellektuelle Privatangelegenheit des einzelnen Zuschauers angesehen, der im Verschiebebahnhof seines Gehirns Bedeutungen und Interpretationen verwaltet. Doch lachend wird die andere Dimension der Aufführung als soziales Ereignis und körperlich-sinnliches Erfahren hervorgekehrt.

Diese Verschränkung des Lachens als individuelle Reaktion und kollektive Er-

Darin, dass diese Gemeinschaft im Theater nicht auf Einbildung beruht, mag man doch eine Eigenart theatraler oder performativer Lachgemeinschaften sehen, die sogar ausführlich dargestellt werden kann. Ein Seitenblick auf die Theatergeschichte zeigt, dass Theater, das versucht, aus seiner medialen und sozialen Formation, der besonderen Face-to-face-Situation, ästhetisch Kapital zu schlagen, auffallend häufig in die Sphäre des im besten Wortsinn Lächerlichen gerät. Zu denken ist neben der Narrenfigur an Improvisationen, an das Aus-der-Rolle-Fallen und all die dramatischen Spielarten, die unter dem Schlagwort *Theater auf dem Theater* bekannt sind.

Theater als ironische Anstalt

Vielleicht liegt hier eine Anschlussstelle für das zeitgenössische Bühnentreiben. Komik im Theater kehrt seine Medialität hervor, anstatt diese nur selbstverständlich zu benutzen. Es spielt nicht für, sondern mit und auch gegen das Publikum, das zwischen grellen Effekten und subtilen Beobachtungen nach Haltungen ringt und die Allwissenheit des unbeteiligten Zuschauers

in Frage gestellt sieht. Diese Überlegenheit wird seit dem 19. Jahrhundert mit einem Begriff in Verbindung gebracht, der Theater zu einer latent komischen Anstalt macht: dramatische Ironie. Darunter ist zu verstehen, dass Zuschauer grundsätzlich mit ironischer Distanz dem Bühnengeschehen folgen, da sie gegenüber den Figuren der Handlung über ein beträchtliches Mehrwissen verfügen.

Dies gilt insbesondere auch für ernste Stoffe. Das Modell für dramatische Ironie ist deshalb auch eine Tragödie: König Ödipus von Sophokles. Da die Zuschauer von Anfang an über Ödipus wissen, was diesem noch verborgen ist, nämlich wer er ist und dass er sich selbst sucht, kann das Publikum jeden Satz der Figur ironisch gegenlesen und ihm so eine andere, entgegengesetzte Bedeutung verleihen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird dieses Konzept wesentlich erweitert. Der ironische Blick der Zuschauer richtet sich nun nicht mehr nur gegen die Figuren der Handlung, sondern auch gegen die Mittel des Theaters, speziell gegen die Arbeit der Schauspieler. Wir wissen nicht nur, dass Hamlet am Ende sterben wird, sondern auch, dass sein „gestorbener“

Schauspieler anschließend in der Kantine sitzt. Diese klare Unterscheidung des Rollenparadox wird im zeitgenössischen Theater vielfältig in Frage gestellt und unterwandert.

Wenn Herbert Fritsch in Ibsens „Frau vom Meer“ (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Frank Castorf 1993) seinen stotternden Heiratsantrag auf der Bühne unterbricht, um eine Zuschauerin, die sich gerade aus dem Saal stehlen will, zu fragen, warum sie jetzt schon gehe, schließlich mache er gerade einen Antrag, und dies sei wohl der wichtigste Moment in seinem Leben, dann ist nicht mehr klar, ob hier ein Schauspieler als Rolle oder eine Rolle als Schauspieler reagiert. In solchen Momenten kehrt sich das ironische Gefälle um, und die Zuschauer können selbst zum Gegenstand des beißenden Spotts einer theatralen Ironie werden. Wenn Schauspieler und Rolle auseinanderklappen, steht auch die überlegene Position des Publikums auf dem Spiel, denn sein Mehrwissen kann sich nicht gegenüber den Schauspielern behaupten, die ja wochenlang geprobt haben und jeden Regiekniff kennen. Schock, Irritation, Empörung und vor allem auch Lachen können die

Folge sein. So werden die kommunikativen Bedingungen an die Oberfläche getrieben, weshalb diese Spielarten fälschlicherweise auch als oberflächlich verschrien sind.

Lachen ist Notwehr

Lachen im Theater kann sich auch radikal gegen den lachenden Zuschauer selbst richten. Hier wird keine seligschunkelnde Gemeinschaft propagiert, sondern jeder Genügsamkeit und Gewissheit der Boden unter den Füßen weggezogen. Wie oft sitzt man im Theater und fragt sich: Warum tue ich mir das an? Lachen kann dann zu einer Art Notwehrreaktion werden. In Christoph Schlingensiefels Aktionen passiert das häufig. Während der Kopf noch nach Worten ringt („Darf man das machen? Was soll das? Muss ich mir blöd vorkommen?“), hat der Körper schon einen lachenden Schutzschild hochgehoben. Um das auszuhalten, muss der Zuschauer selbst zum Narren werden. Aber sein Lachen hat die Unschuld verloren. Es reißt den ulkenden Comedians die Masken der Naivität ab und spricht aus, was wir ohnehin schon wussten: Es brennt!

Jens Roselt, Autor dieses Beitrags, ist Theaterwissenschaftler an der Freien Universität Berlin. In der Spielzeit 2000/01 war er Hausautor am Staatstheater Stuttgart. Er dramatisierte den Roman „Erniedrigte und Beleidigte“ für Frank Castorf und arbeitet derzeit mit Stefan Pucher an dessen „Sturm“-Inszenierung an den Münchner Kammerspielen.

18. Februar bis 02. März 2008

23. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

INSTRUMENTALKURSE 18.-22.02. 2008

Barockcello	Phoebe Carrai
Kammermusik, Generalbass	Jesper Christensen
Blockflöte	Robert Ehrlich
Bratsche	Christian Goosses
Barockoboe	Michael Niesemann
Cembalo	Christian Rieger
Hist. Kontrabass/Violone	Dane Roberts
Barockvioline/Viola	Anton Steck

Abschlusskonzert: 23. Februar 2008
Anmeldeschluss: 15. Januar 2008

INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE, Geschäftsführer: Klaus Eßig
Baumeisterstraße 11, 76137 Karlsruhe,
Telefon 0049 (0)721 / 3557-225, Fax 0049 (0)721 / 37 32 23,
E-Mail: [HYPERLINK "mailto:haendel-akademie@bstaadtstheater.de"](mailto:HYPERLINK%20mailto%3Ahaendel-akademie%40bstaadtstheater.de)
Internet: www1.karlsruhe.de/kultur/haendel-akademie

Künstlerische Leitung: Christine Daxelhofer

THEORIEKURS 20.-22.02. 2008

Historisch informierte Analyse Markus Jans
Anmeldeschluss: 15. Januar 2008

ORCHESTER-AKADEMIE 24.-29.02 2008

Leitung: Peter Van Heyghen Schloss Gottesaue
Abschlusskonzerte: 01. 03. Schloss Gottesaue
02. 03. Bad. Staatstheater
Anmeldeschluss: 15. Januar 2008

OPERNWERKSTATT 16.-29.02 2008

Leitung: Sigrid T'Hoof Schloss Gottesaue
Abschlussproduktionen: 01. 03. Schloss Gottesaue
02. 03. Bad. Staatstheater
Bitte beachten! Anmeldeschluss: 31. Oktober 2007

SYMPOSIUM 01.03. 2008 10-17 Uhr

Leitung: Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt
Foyer des Badischen Staatstheaters